

ARIEL
DORFMAN

EL ABSURDO
ENTRE
CUATRO PAREDES:
El teatro
de Harold Pinter

EL
ESPEJO
DE
PAPEL

ARIEL
DORFMAN

EL ABSURDO
ENTRE
CUATRO PAREDES:
El teatro
de Harold Pinter

EL
ESPEJO
DE
PAPEL

Como base para el análisis del teatro de Harold Pinter, Ariel Dorfman toma la obra *The Room* (*La Habitación*), estrenada en 1957, que, según Martin Esslin, es el semillero de todos los dramas posteriores del autor, dramas en que cada eslabón acrece la unidad y disimilitud del conjunto. En general, los críticos ven en la obra de Pinter un conflicto entre dos mundos: uno interior (la habitación) y otro exterior (la no-habitación). Algunos creen ver la pugna entre vida y muerte, luz y tinieblas, bien y mal. Hay quienes aplican fórmulas existencialistas a la obra: el hombre en su situación límite amenazado por la muerte y por el azar. Otros creen que el dramaturgo habría velado a propósito la transparencia de cada término e ignoraría en qué consiste esa fuerza que deja al hombre sin seguridad. «Para este tipo de críticos», nos dice Ariel Dorfman, «el arte contemporáneo habla de irracionalidades. El mundo exterior sería lo incognoscible, lo innominable, una especie de *noúmeno* moral. La fuerza poética de Pinter residiría precisamente en la imposibilidad de esquematizarlo, su negativa a dejarse reducir o simplificar».

El autor de este ensayo considera que frente a estas alternativas, hay sólo un ente al cual podemos haber

EL ESPEJO DE PAPEL

CUADERNOS

DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES

DE LITERATURA COMPARADA

Universidad de Chile

© Ariel Dorfman, 1968.

Inscripción N° 33.408

**Prensas de la
Editorial Universitaria, S. A.
San Francisco 454, Santiago de Chile.
Proyectó la edición Mauricio Amster.**

ARIEL DORFMAN .

EL ABSURDO

ENTRE

CUATRO PAREDES:

El teatro

de Harold Pinter

Agradezco a los miembros del
CENTRO DE LITERATURA COMPARADA DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE
por sus valiosas sugerencias, y por el cariño
y el entusiasmo con que revisaron
este texto.

**Esta es la historia de una pesadilla.
Y de su comprensión y superación por medio
del arte.
Todos hemos vivido, hemos visto vivir,
hemos soñado, esta pesadilla.
No todos hemos sabido superarla.**

Las obras de Pinter transcurren en una pieza, donde se ha refugiado un ser humano. Un peligro lo acecha desde afuera, un peligro que apenas conoce, pero que ha querido olvidar, una amenaza que se va haciendo más y más concreta en esa habitación y en esa conciencia y en nuestra mente de espectadores y que, sin embargo, resulta cada vez más vaga, extraña, imposible. Al final de la obra, la persona queda destruida. A veces, una destrucción total. A veces una destrucción sutil, la trizadura de un espejo interior que parecía limpio y eterno. A veces, esa persona que huía (huía desde muchos años, desde muchos rostros, desde sí mismo, huía, huía), desaparece violentamente, llevada a las inmensidades aterradoras del mundo exterior. A veces fuerzas foráneas invaden ese lugar y lo ocupan, cambiando para siempre una vida que, apoyada en costumbres y ritos, trataba de hacerse eterna.

Los críticos han sabido advertir en la obra de Pinter un conflicto entre dos mundos: uno interior (la habitación) y otro exterior (la no-habitación). Pero no han logrado ponerse de acuerdo sobre el significado de esta oposición. Algunos creen ver la pugna entre vida y muerte, luz y tinieblas, bien y mal. Otros han aplicado fórmulas existencialistas a la obra: el ser humano en su situación límite, acechado por la muerte y por el azar, y hay quienes dicen que no saben el significado de aquella oposición y que el dramaturgo habría velado a propósito la transparencia de cada término. Ni el artista mismo sabría en qué consiste esa fuerza que despoja al hombre de su seguridad. Para este tipo de críticos, el arte contemporáneo habla de irracionalidades. El mundo exterior sería lo incognoscible, lo innominable, una especie de *nómeno* moral. La fuerza poética de Pinter residiría precisamente en

la imposibilidad de esquematizarlo, su negativa a dejarse reducir o simplificar.

Frente a estas alternativas, hay sólo un ente al cual le podemos hacer preguntas: es la obra misma, único testigo y juez para una determinada interpretación.

El estudio tomará como base del análisis la primera obra de Pinter, *The Room* (La Habitación), estrenada en 1957, el semillero de los dramas posteriores del mismo autor, como lo ha advertido Martin Esslin, y el punto de partida para un largo desarrollo en que cada eslabón acrece la unidad y disimilitud del conjunto.

El argumento es bastante simple. Rose, mujer de 60 años, vive en una pieza con Bert, su marido. El largo monólogo que ella pronuncia se desarrolla mientras Bert silenciosamente toma su desayuno. Llega Mr. Kidd, el dueño de la casa donde ellos arriendan la habitación. Bert se va a trabajar; Mr. Kidd también sale. Rose descubre a dos individuos, un hombre y una mujer, en el pasillo. Buscan una pieza, que parece ser la que Rose ocupa. Cuando se van, vuelve Mr. Kidd, anunciando que hay alguien en el sótano que quiere hablar con Rose. Esta rehúsa, pero amenazada, acepta encontrarse con el hombre, Riley, un negro ciego y viejo, que le pide que vuelva a casa. Cuando Rose parece acceder a sus demandas, vuelve Bert, que mata al negro. Rose queda ciega.

Para los fines del análisis, el drama puede dividirse en seis partes (corresponden a seis escenas), cada una de las cuales enfrenta a Rose a situaciones nuevas:

- 1) El monólogo de Rose.
- 2) La conversación con Mr. Kidd.
- 3) La conversación con el hombre y la mujer que encuentra en el pasillo.

- 4) La segunda conversación con Mr. Kidd.
- 5) El encuentro con Riley.
- 6) La aparición de Bert, la muerte de Riley, la ceguera de Rose.

1) EL MONOLOGO DE ROSE

Las obras de Pinter, la mayor parte de ellas en un acto, comienzan en un momento inmediatamente anterior a una crisis que está por desatarse en la vida del protagonista. No hay interés en presentar todo el proceso de la vida previa al violento desenlace; la visión se concentra en un momento, el último, en la existencia de algún ser humano. Casi nunca (excepciones, *The Caretaker* y *The Dwarfs*) se muestra una lenta evolución temporal.

El espectador está presenciando el desenlace: la primera escena será la representación de esa existencia que ha transcurrido durante años sin nuestra mirada. La única experiencia del pasado del protagonista es esta primera sección que *vale por todos los años* que no hemos vivido junto a él. Al sospecharse que la vida anterior ha sido así, se postula como eterna. Se engaña al espectador con una supuesta estabilidad.

En el mundo de Pinter, las situaciones cambian sólo una vez, y en esa única ocasión ocurre *violentamente*. Por eso, para que sintamos en carne propia la lentitud que antecede a la explosión, se nos presenta y resume en la primera parte del drama toda la vida anterior del personaje. En la mayoría de las obras de Pinter, esta introducción intenta presentar un universo sumamente normal, constante, que no sufre alteraciones, donde ~~no existen diferencias entre ayer, hoy, mañana~~. Es el mismo mundo que se vivió en el pasado (aquel sector oscuro que se agita fuera del tiempo representado en escena), el mismo que el personaje

crea —equivocadamente— que existirá mañana. Se trata de crear la ilusión de la inmutabilidad cotidiana, un estado tan imperturbable y tranquilo que provoca un bostezo.

No obstante, la obra irá revelando, lentamente, que este día, esta hora, esta ocasión, son distintos: hoy algo ocurrirá, se transformará esa rutina.

Si las obras de Beckett son, en su mayoría, *lo que no pasó*, aquello que no transcurrió un día, la poetización de un cosmos siempre idéntico, donde lo tenso procede de la espera de que algo ocurra y de la certeza monótona (en el fondo, el pánico) de que nada sucederá, las obras de Pinter, en cambio, muestran lo que de hecho sí pasó un día, muestran aquella vez cuando todo lo que se temía que sucediera, efectivamente sucedió. Beckett es la angustia de la normalidad agobiante. Pinter es la angustia de la normalidad agobiante que se rompe. En Beckett, los hombres ya son fantasmas de sí mismos, sólo les falta dar el minúsculo y aterrador paso hacia la muerte definitiva. En Pinter, los seres no son fantasmas; su miedo de morir les asegura que aún viven.

La primera escena de cada obra de Pinter es una pequeña sección que equivale a todo el desarrollo de una obra de Beckett, aunque persisten algunas diferencias. En Beckett, los protagonistas necesitan un milagro, una transformación, y todo persiste inútilmente en función de esperar ese hecho inexistente, pero deseado. Presenciamos cómo se destruye la última ilusión de un ser: su ego, que, al existir, no quiere desaparecer. No hay desarrollo dramático. Formalmente, es un largo desvanecimiento, la palidez de un rostro disolviéndose en la blanca y anónima luz del vacío.

En Pinter, la primera parte se estructura sobre la

base del temor o el miedo de que algo suceda, y el resto de la obra es la corporificación progresiva de aquel miedo. El personaje tiene que enfrentarse por fin a la situación de la que ha huido. Tiene que mirar los contornos de su pesadilla. Por eso mismo, el universo de Beckett rara vez es el de una habitación o, si lo es, esta no tiene el significado de un refugio del mundo o del peligro. Los seres de Beckett no temen que alguien venga. No hay nadie que pueda venir, malo o bueno. Son seres abandonados. Los otros que están en ese mundo son iguales a ellos y se sienten vivir al torturarse mutuamente: no hay comunicación posible. Por lo demás, tampoco se podría cambiar la situación trascendental de un hombre mediante la intervención de un ser finito. En Pinter se sabe, se subentiende, que siempre hay alguien esperando al protagonista, listo para convertir ese recinto en un hueco de angustia. Por eso, para Beckett, la bomba atómica ya cayó, el mundo es un desierto, los hombres son cadáveres, mi yo es un sobreviviente ilusorio. Para Pinter, la bomba está siempre por caer.

También, debido a esto, los dos mundos absurdos son distintos. Porque en Beckett hay un mundo irreal, que nunca podríamos encontrar en algún lugar factual y cotidiano de nuestro globo. La amarga fantasía crea la superrealidad; el ensueño cruel muerde sus bordes, limita sus dimensiones, aleja su reconocimiento. Es una geografía interior, imaginaria. Ajena a nuestra vida cotidiana, la imita, parodiándola enmascaradamente, hasta forzarnos a identificar nuestra vida con esa pesadilla. El espectador establece las correlaciones alegóricas. Es un descenso a un mundo paralelo, que nos ha acompañado invisiblemente desde el fondo de los años. Pinter, en cambio, nos encierra en lo cotidiano, nos hace sufrir sus cuatro paredes y las mediocridades de aquel maloliente y triste espacio.

Al enfrentarnos a ese mundo no necesitamos hacer un esfuerzo para encontrar nuestra imagen. Automáticamente reconocemos nuestra realidad diaria en escena: se ilusiona al espectador con el ritmo de lo regular.

Podemos decir que los personajes de Beckett tienen conciencia de su situación metafísica, de su soledad y culpa. Conocen la cercanía de la muerte y la lejanía de lo sobrenatural. Las novelas de Beckett son verdaderos exámenes intelectuales, casi filosóficos, de la realidad. Los personajes de Pinter son, justamente, los inconscientes, los que nada saben, los que han tratado de huir de la realidad que muestra Beckett. Lo que temen los personajes de Pinter es caer en la situación de los personajes de Beckett: dejar aquella realidad segura e iluminada para vagabundear por el llano y la intemperie de *Esperando a Godot*. Lo terrible en Beckett es que nada ocurre y que nada puede ocurrir. Lo terrible en Pinter es que algo necesariamente tiene que ocurrir y ocurrirá. La tensión es muy distinta y fluye de diferentes motivos psicológicos. En Pinter, el contraste es entre la cómoda realidad cotidiana, tan igual a la nuestra, y la otra realidad, la que irrumpe violenta y amenazadora portando la destrucción y a veces la muerte. Nos preguntamos cómo puede un mundo tan regular, tan habitual, tan familiar como el que nos presenta Pinter en la primera escena, caer en la disolución a que finalmente llega.

La esencia del absurdo en el teatro de Pinter es darnos el sin sentido de un mundo que trata, en lo posible, de ser totalmente normal. Es una realidad tan normal que termina por ser una caricatura de sí misma, una señal de que subyacen los aullidos de la irrealidad. Con esto Pinter sigue la tendencia de una gran parte del arte contemporáneo (por ejemplo, la música concreta, el pop-art, y aquí en Chile la anti-

poesía de Nicanor Parra): volver la mirada hacia aquellos objetos con los cuales convivimos y que alimentan nuestra existencia. Dar al espectador la impresión de que la distancia estética ha sido franqueada, pero crear en su ánimo al mismo tiempo un sentimiento agitado, extraño, forzándole a mirar con ojos nuevos aquello que se le había antojado viejo y habitual. Es un retorno al objeto, al ser humano en los objetos, al ser humano que hace esos objetos y vive con esos objetos. Pinter nos fuerza a mirar la estructura habitual de nuestra existencia.

El monólogo de Rose crea una realidad normal, en que está inmerso el ser humano. La trayectoria de este ser humano está por terminar. Después del letargo, después de hundirnos en una existencia cosificada, se nos despertará con la violencia final. La primera escena muestra aquello que dejará de existir dentro de unas horas. El desenlace está ya germinando en esta primera escena. Es lo que da sentido a la cotidianidad. Es lo cotidiano desde otra perspectiva, desde un peligro que la amenaza. Es la ironización de la realidad habitual. Pero la ironía es la muerte, es siempre la muerte.

La relación entre el comienzo de la obra y el desenlace es evidente. La parte inicial siempre anticipará su contrapartida opuesta, el final. Se empieza con lentitud, aburridamente dibujando las deslavadas y grises vidas. Las actividades son regulares, reiteradas. Es el símbolo de otras horas que han pasado como éstas, tantas veces en el pasado.

La obra termina en cambio, con una situación desgarradoramente irreal, que apunta hacia símbolos violentos que no pueden ser ignorados. Esta destrucción que irrumpe al final de ninguna manera pudo haber ocurrido en aquel universo tan normal. La acción final se desarrolla con lancetazos rápidos y diálogos dra-

máticos. El ritmo también cambia. El espectador casi no tiene tiempo para respirar. Entre estos dos extremos se desarrolla la acción de la obra: una realidad normal cayendo en el precipicio de lo irreal.

Examinemos los primeros parlamentos de Rose, interrumpidos por sus lentos movimientos en la pieza, mientras le sirve el desayuno a Bert:

ROSE: Aquí tienes. Con esto, no vas a tener frío. (*Pone el tocino con los huevos encima de un plato, corta el gas de la cocina y trae el plato a la mesa*). Hace mucho frío afuera, te lo puedo decir. Es la muerte. (*Ella corta el gas, trae la tetera a la mesa, pone sal y aji en el plato y corta dos pedazos de pan. Bert comienza a comer*). Eso es. Cómete eso no más. Lo vas a necesitar. Puedo sentirlo hasta aquí. De todos modos, la pieza se conserva tibia. Es mejor que el sótano. (*Le pone mantequilla al pan*). No sé cómo viven ahí abajo. Se están buscando problemas. Anda. Cómetelo. Te va a hacer bien. (*Va al lavaplatos, seca una taza y un platillo y los trae a la mesa*). Si quieres salir es mejor que tengas algo en el estómago. Porque lo sentirás cuando salgas afuera. (*Echa leche en la taza*). Ahora, recién, miré por la ventana. Eso me bastó. Ni un alma en la calle. ¿Puedes oír el viento? (*Se sienta en la mecedora*). Nunca he podido verlo. ¿Quién es? ¿Quién vive allá abajo? Voy a tener que preguntar. Quiero decir, es mejor saber, Bert, ¿no es cierto? Pero, sea quien sea, no puede ser muy alegre o cómodo.

El monólogo es mucho más extenso que el trozo citado. No usa más de setenta a cien palabras diferentes, un vocabulario sumamente reducido. Como paralelo de la repetición temática, escuchamos una y otra vez las mismas frases, que cambian levemente de con-

texto general, pero nunca de significado inmediato. Es un conjunto de trivialidades.

Sin embargo, el monólogo ya muestra la oposición entre el mundo de Rose (su pieza) y el mundo ajeno a ella (el de afuera). La habitación es el soporte objetivo de las frases de Rose; está descrita en términos positivos: caliente, mejor, bueno, agradable, silencioso, feliz, cómodo, luz, abundancia, hogar. Y se repiten constantemente las palabras «está muy bien» (*all right*) y «lindo» (*nice*).

Esto *está muy bien* para mí. Anda, Bert. Come un poco más pan. (*Va a la mesa y le corta una rebanada*). Te voy a tener cocoa lista para cuando vuelvas. (*Va a la ventana y arregla la cortina*). No, esta pieza *está muy bien* para mí. Quiero decir, uno sabe dónde está. Cuando hace frío, por ejemplo. (*Va a la mesa*). Y, ¿qué tal el tocino? ¿Estaba *muy bien*? Era un trozo bueno, pero no tan *bueno* como el último que conseguí.

Como se ve, cuando habla de la habitación, Rose incluye en ella realidades muy concretas y domésticas, que configuran un pasado dedicado a estas preocupaciones. Son objetos necesarios para la supervivencia: el techo, la comida, el sueño, la salud. Estas mismas cosas llenan la existencia de Meg y Petey en *El Cumpleaños para Stanley*. Los otros seres de Pinter también preguntan, discuten, mencionan la comida y otras necesidades: ¿de qué otra cosa se podría hablar? Son como las conversaciones que tenemos con los seres humanos que para nada nos interesan: se habla del clima y de la salud. Esto último es importante, porque es una señal de la precariedad del mundo, de la presencia de la muerte en esa habitación resguardada.

La frase que define la actitud de Rose hacia su pie-

za y todo lo que ésta simboliza es »Uno tiene una oportunidad«. Ocurre al final del monólogo:

Esta es una *buena* habitación. Uno tiene *alguna posibilidad* en un lugar como éste, *una oportunidad* si quiera. Yo te cuido, ¿no es cierto, Bert? Cuando nos ofrecieron el sótano, yo dije que no, de inmediato. Yo sabía que eso no serviría. El techo justo, encima. No, aquí uno tiene una ventana, tú puedes moverte, puedes volver a casa en la noche si tienes que salir, puedes cumplir con tu trabajo, puedes volver a casa, uno está *muy bien*. Y yo estoy aquí. Uno tiene *una oportunidad*.

Es decir, esta pieza es la barricada que han construido contra la muerte. Ellos logran *sobrevivir*. Pero en su afán por sobrevivir se han contentado con vegetar: todo está centrado en poder tener una pequeña ventana, en poder volver a las pequeñeces cuando ha terminado el trabajo del día. Es la castración espiritual, la entrega a una etenidad de momentos insignificantes. Si en una pieza no hay viento, tampoco hay horizontes que conquistar.

Pero el sacrificio de otras realidades por la *oportunidad* de sobrevivir no le ha dado a Rose la tranquilidad de que disfrutan la mayor parte de los hombres que hacen lo mismo. En el monólogo también se manifiesta una inseguridad básica. El ansia y temor de Rose se expresan cabalmente en la repetición constante del tema del *sótano*, que es la contrapartida de la pieza (un lugar oscuro, frío, cuyas paredes están mojadas, solitario y desconocido) y que la tiene obsesionada.

El mundo de la no-habitación está dividido en dos sectores. El primero es el *outside*, el *afuera*, donde trabaja Bert: la calle. Este mundo también atemoriza a Rose: hace frío, no hay gente, está anocheciendo, el

hielo y el viento en los caminos hacen peligrar la vida de Bert, que es camionero. Es mejor quedarse en casa, junto a un fuego. Este mundo, que se menciona doce veces, es al menos una realidad necesaria, innegable. Rose nunca sale a la intemperie; Bert sí lo hace, ganándose la vida en las desoladas calles. Rose tiene que aceptar la existencia, la legalidad, de ese mundo, porque no es una amenaza *directa* para su vida en esta habitación particular. Ha incorporado el *outside* a la rutinaria rueda de su existencia. Bert pertenece al horario que Rose ha edificado para enmurallarse.

Pero es otro el caso del sótano. Esta es una *habitación*, subterránea, por cierto, pero un lugar donde *habitan* otros, es decir, un recinto donde seres viven efectivamente, comen, duermen, defecan. Pero por sus características, la vida en el sótano tendría que ser absolutamente diferente de la existencia en la pieza de Rose. De ahí, la fascinación que ejerce. El mundo del camionero se definía con un mostrativo (*out*). Aquí hay otro: *down there*, allá abajo, con todas las sugerencias de un infierno sucio y demoníaco.

Intercala las referencias al sótano entre menciones de su propia situación, que considera excelente: ella está mucho mejor que los del sótano. Trata de reafirmar su propio modo de vida frente a lo desconocido.

No sé si debes salir. Quiero decir, justo después de tu enfermedad, no deberías... De todos modos, no te preocupes, Bert. Anda no más. No tardarás. (*Se mece*). Buena suerte para ti que estuvieras aquí arriba, eso te puedo decir. Buena suerte que no estabas allá abajo en el sótano. Eso no es un chiste. Oh, dejé el té. Dejé el té enfriándose. (*Va a la mesa y echa té en una taza*). No, no está mal. Bien bueno y simple, este té. Maravilloso y simple, este té. Aquí tienes. Tómatelo. Yo esperaré para tomarme el mío. De todos modos, yo lo

voy a tomar un poco más cargado. (*Lleva un plato al lavaplatos y lo deja*). Esas paredes te habrían liquidado. No sé quién vive allá abajo ahora. Sea quién sea, se está arriesgando mucho. Tal vez son extranjeras. (*Va a la mecedora y se sienta*). Yo te habría curado. (*Pausa*). Como sea, no hay lugar para todos allá abajo... etc.

Rose teme ese sótano: vuelve al tema una y otra vez, irritando los nervios, tensos de aburrimiento, del espectador, como un leve cosquilleo eléctrico que apenas se siente la primera vez pero que termina por desesperar. Posteriormente, sabemos que ella ha rechazado una oferta para vivir en el sótano. ¿Acaso residió allá alguna vez? En una ocasión dice que nunca visitó ese lugar. En otra oportunidad menciona la última vez que estuvo. Y lo describe como si lo recordara.

Rose puede pensar que Bert no está satisfecho con la habitación. Ella desearía puntualizar sus ventajas frente al sótano. Pero el pánico que provoca en la protagonista parece nacer de otra fuente: ella parece saber que la vida es algo más que la acumulación de trivialidades en una pieza sin ventanas, y se siente culpable. Tal vez cree que merecería estar en el sótano, que ese lugar le corresponde de verdad. Pero más que nada, el sótano le recuerda constantemente que hay otras dimensiones y seres humanos en el mundo: todo intento de vivir en un sector de la realidad y renegar del otro llevará a la ignorancia, a la ceguera moral. Ha tratado de sellar su mundo. Pero el sótano está ahí. No se lo puede ignorar.

Rose tampoco puede ignorarlo. Pero lo anula, incorporándolo a su mundo. Se muestra sumamente satisfecha de que haya otro que esté sufriendo frío en la oscuridad del sótano, mientras ella goza del calor y de la comida. No hay solidaridad humana con los que ocupan el subterráneo, ni hay compasión. Pero la

curiosidad, morbosa, obsesionante, la domina en todo momento. Se desvela tratando de imaginar su identidad. Esta incógnita, hace aumentar la tensión. El espectador tampoco sabe quiénes habitan aquel lugar. Rose pregunta tanto que el espectador tiene más y más interés en conocer la respuesta. Pero las preguntas no se contestan. Dejan un vacío que el público debe llenar con sus propias imágenes. No hay razón explícita que aclare esta obsesión por el sótano; el público se siente tenso, molesto, identificado con la obsesión de Rose.

Pinter busca, mediante este procedimiento, confrontar al público con uno de los fenómenos contemporáneos más terribles: la indiferencia ante el sufrimiento ajeno. En todas las obras de Pinter se mostrarán algunos seres miserables, hambrientos, solitarios, generalmente vagabundos, que interesan sólo en cuanto significan una amenaza a la plácida existencia pequeñaburguesa de cada uno. El egoísmo y la falta de preocupación por el otro, denunciados por los grandes autores de nuestro tiempo, también encuentran en Pinter una poderosa poetización.

Pero Rose tiene otro modo de huir de la imagen del sótano. Se apoya constantemente en pequeñeces, porque cree que en la realidad momentánea y transitoria, en el reiterado contacto físico, en la repetición, podrá resolver sus dudas acerca de lo real. Se aferra tanto a lo cotidiano que termina por mostrar su esencial precariedad. Nótese, en el siguiente trozo, cómo pasa de la mención del sótano a la mención del tocino. Como si pudiera tapar un ente con el otro; como si pudiera ahogar sus problemas con té y tocino:

Me pregunto quién tiene el sótano ahora. Nunca los he visto ni he oído hablar de ellos. Pero creo que hay alguien allá abajo. El que lo tiene puede que-

darse con él. Ese parecía un buen trozo de tocino, Bert. Yo voy a tomar mi taza de té más tarde. Me gusta la mía más cargada. A ti te gusta más simple.

Estas dos últimas frases son innecesarias. Bert conoce los gustos de ella y ella, los de Bert. Cada uno puede pensar esto silenciosamente, ¿pero qué sentido tiene informar a alguien acerca de lo que esa persona sabe perfectamente bien? Rose necesita repetir palabras, como si en el lenguaje las cosas cobraran de pronto una seguridad, una persistencia, que justificara su vida presente. El lenguaje es como la pieza: un refugio donde las banalidades se repiten, donde uno se absorbe en lo cotidiano, donde la inseguridad se supera mediante la retórica hueca. Siente que el sótano la va a devorar: con las palabras vuelve a crear su mundo rutinario y habitual:

Si alguna vez te preguntan, Bert, yo estoy muy feliz aquí. Somos tranquilos, estamos muy bien. Tú estás feliz aquí arriba. No está muy arriba, tampoco, cuando vuelves desde afuera. Y no nos molestan, y nadie nos molesta.

Esto último llega a ser tautológico. Cubierta de palabras, Rose combate su desnudez de ser humano. En vez de usar el lenguaje para aprehender la realidad, para comprender su situación y liberarse, se enmaraña con sílabas que nada significan, que sólo la engañan más y más. Rose ha caído presa de su propia retórica. Por eso la tenemos monologando durante tantos minutos. El lenguaje ha perdido su función social, comunicativa, abridora de mundos.

Y, sin embargo, todo está expresado en un lenguaje plásticamente realista. Pinter es el dramaturgo que

ha captado más fehacientemente el idioma inglés coloquial. Es casi una cinta grabadora. Como apunta Esslin, los naturalistas lo hubieran aplaudido. Pero no habrían celebrado la intención subterránea de Pinter: crear un clima tenso mediante la oposición entre las palabras cotidianas y algunas de las situaciones extrañas, irreales, que ese lenguaje transporta. Las frases son siempre muy cortas, como si el hablante no quisiera decir todo lo que pudiera. Esto se une al desconcierto que produce el número excesivo de preguntas que encuentran respuesta. Las palabras esconden, semirrevelan y callan una interioridad frustrada que tiene miedo de expresarse. Cada frase es, en sí, totalmente real, identificable, normal. Pero el conjunto de estas frases nos hace sentirnos incómodos. La gente habla así, es verdad. Pero cuando vamos al teatro no esperamos escuchar el tartamudeo de un ser con aparentes trabas mentales, sino un diálogo selecto, trabajado, pulido, representativo. Pero eso significaría que el personaje (y el autor también) sabe exactamente lo que quiere expresar. En Pinter presenciamos la búsqueda de un significado, el desarrollo de un proceso, no el previo resultado final. De ahí, la tensión dialéctica. Pero, claro, el lenguaje es tan real, tan exageradamente verdadero, que resulta demasiado perfecto, demasiado verídico el retrato. La exageración realista nos lleva a otra dimensión, a la casi irrealidad de ese diálogo en que, por lo general, nunca nos fijamos. Ese lenguaje, caricatura de sí mismo, sorprende y revela, como en esos momentos, transitorios, en que tenemos conciencia de que el otro ser humano *realmente* existe.

Hay aún otro elemento de tensión en el monólogo de Rose. En una parte, ella va a la ventana y mira hacia afuera:

Qué silencio. Ya va a oscurecer. Nadie en ninguna parte. (*Se para y mira*). Un momentito. (*Pausa*). Y ése, ¿quién será? (*Pausa*). No, creía que había visto a alguien. (*Pausa*). No. (*Deja caer la cortina*).

El público se pregunta: ¿vio a alguien? Parece que sí, pero ella posteriormente lo niega. ¿Estará esperando a alguien? Ha mencionado ya que nadie estaba en la calle. Y sin embargo irá de nuevo a la ventana.

El problema de Rose, en esta primera parte, es que *no puede ver*, es ciega. Está en una situación de ignorancia respecto a casi todo lo que le importa verdaderamente. Los otros personajes de Pinter, en las demás obras, se asemejan a Rose. Nunca saben nada. A veces ni siquiera sus propios nombres. Rose misma no sabe quién ocupa el sótano, no sabe quién estaba en la calle. Estas referencias, al sótano, a la calle, son justamente el trasunto fiel, aunque indirecto, de su pensamiento. Revelan lo que a ella, en verdad, le importa, lo que teme y anticipa. Menciona su pieza, su comida, la salud de Bert, el clima, habla de lo feliz que se siente; pero todo está relativizado, comentado sutilmente, todo aparece como contingente y quebradizo por los reiterados retornos a otros asuntos, que *efectivamente* le preocupan. Pinter ha logrado mostrarnos la conciencia de una persona en una obra teatral sin recurrir a recursos como los de O'Neill (*Strange Interlude*, *The Great God Brown*) o a las convenciones del teatro isabelino o de la edad de oro española, cuya raíz está en la comedia latina. El hombre de Pinter no quiere expresar sus problemas: tal vez ni siquiera sabe que los tiene. Pero ahí están. Afloran en la realidad del lenguaje mismo. Al final de la primera parte, el espectador sabe, sin entender cómo, que Rose es una mujer aterrorizada.

La tensión aumenta al no poder determinar el mo-

do exacto que utilizó el dramaturgo para sintomatizar ese estado subterráneo sin referencias explícitas. Es lo que *no* dicen los personajes lo que les preocupa: su silencio dibuja la sombra de otra realidad, que también para ellos es un *énigma*. Es interesante notar que la relación de los personajes con sus parlamentos, que esconden y al mismo tiempo revelan sus secretos, es la misma relación que tiene Pinter con sus obras teatrales, con el lenguaje en que esas obras se corporifican. El lenguaje —como el arte— ya no tiene (nunca la tuvo, aun en los períodos del mayor equilibrio estilístico-formal) la posibilidad de capturar la realidad plenamente: sólo sirve como un instrumento oblicuo, como una llave hacia otro mundo.

La única manera de expresar ese otro mundo inexpressable es no mencionarlo directamente. Ese más allá inaccesible, cuya existencia sólo intuimos pálidamente, se hace presente en las largas lagunas silenciosas, donde se guarecen los personajes de Pinter, tácito reconocimiento de que ellos son incapaces de formular en el lenguaje aquello que sienten y piensan, porque no saben con exactitud qué es lo que sienten o piensan. Lo mismo ocurre con Pinter: comprende que el lenguaje, como veremos después, no puede decir toda la verdad, pero que detrás de la falsedad de las palabras se puede entrever el brillo de alguna otra realidad, la necesidad de conocer la luz desde la sombra que arroja un obstáculo, una palabra densa y dura. El lenguaje es una doble trampa. Por una parte, encierra al hombre en una concepción convencional de la realidad, que ignora todo lo que está más allá de su alcance prelimitado. Pero por otra parte, atrapa a medias ese más allá, mediante un rodeo, porque asaltar el objeto de frente es la mejor manera de espantarlo y negarlo. El lenguaje es un instru-

mento para acercarse a lo inexpresable, es una cifra que deben entender los espectadores y el propio autor.

En las primeras obras de Pinter, eso que no se quiere expresar es algo concreto. El espectador termina por adivinar su existencia y rastrear su huella hasta el escondite; y de todos modos esos pensamientos ocultos se revelan en acción en el transcurso de la obra. Así, el miedo de Rose, el cansancio de Gus (en *The Dumbwaiter*), pueden comprenderse. En las obras siguientes, no logramos conocer cuál es ese factor X que no expresan los personajes ni en sus palabras ni en su actuar. No sabremos jamás qué le pasaba a Davies en *The Caretaker* o a Stanley en *The Birthday Party* o a Flora en *A Slight Ache*. Son como un paraguas cerrado que se abandonó hace mucho tiempo en la penumbra de algún rincón. Afuera llueve. La interioridad existe para la imaginación, es decir, en el reino de lo posible. Sin embargo, algo puede intuir el espectador, ya que el personaje tiene por lo menos la intención de esconder sus pensamientos y esa acción encubridora ayuda a señalar lo que alienta oscuramente bajo la superficie.

Ya en estos personajes advertimos el gran problema de las últimas obras de Pinter. En *The Collection* y *The Homecoming* es absolutamente imposible aprehender la interioridad de cada cual: hasta el personaje es como un espectador frente al misterio de sí mismo. Es la realidad toda la que pasa a ser inexpresable, incognoscible. Ni siquiera hay un acto encubridor que podría indicarnos qué es lo que se trata de negar u ocultar. Y tal como los personajes son un enigma para sí mismos, así *The Homecoming*, como obra teatral, es una incógnita para el autor, Harold Pinter, que ha confesado que no entiende su propio arte, no sabe qué quiere decir su última obra.

Afuera ya anochece. Bert tiene que partir al tra-

bajo. En ese momento golpean la puerta. La inseguridad de Rose se manifiesta por medio de la pregunta »¿quién es?«, pregunta que se ha estado haciendo en relación a los habitantes del sótano. (»Nunca he visto *quién es*. *¿Quién es?* No sé *quién* vive allá abajo ahora«. »Me pregunto *quién* tiene el sótano ahora«) y el habitante de la calle que vio o que creyó ver (»Me pregunto *quién* será ése«). Y ahora pregunta: ¿Quién es? (Pausa). Aló... (Se repite el golpe en la puerta). Entren, pues. (De nuevo, se siente el golpe). ¿Quién es?

Entra Mr. Kidd y comienza así la segunda parte de la obra: su primer enfrentamiento con otra persona.

2) CONVERSACION CON MR. KIDD

En el monólogo anterior, Rose manifestaba su incomunicación. El silencio de Bert y la locuacidad superficial de Rose eran dos caras de una misma moneda: la soledad que busca al otro ser humano sin encontrarlo, la soledad que ni siquiera busca, prefiriendo encerrarse.

En la siguiente escena, hay un diálogo, constituido, de hecho, por dos monólogos. Cada personaje habla de sus asuntos y preocupaciones; de repente, como las dos manos del reloj, se cruzan y entrecruzan miradas, palabras, sombras, y entonces se establece un contacto momentáneo, fugaz, perturbador. Los seres humanos de Pinter construyen una aisladora pared de palabras a su alrededor. De pronto se une el rayo de luz con el ojo que mira.

Las formas lingüísticas más usadas, aquí y en las demás obras de Pinter, son »qué« y »¿eh?«, la sordera espiritual haciéndose verbo. El mismo dramaturgo ha dicho, en una entrevista, que el problema no

reside tanto en que la gente no pueda comunicarse, como en el hecho de que no quiere comunicarse. Hay una gran cantidad de preguntas. Esto parecería indicar un deseo de comunión, una efectiva apelación al otro. Pero la mayor parte de las veces, la pregunta es un mero ademán, un gesto autojustificador que ignora la presencia del oyente. No se espera la respuesta a ella. Tampoco hay una respuesta. La pregunta, entonces, se repite. Cuando finalmente se contesta, se hace a base de una equivocación. Ninguna de las personas se comprende:

MR. KIDD: Golpee.

ROSE: Lo oí.

MR. KIDD: ¿Eh?

ROSE: Lo oímos.

MR. KIDD: Buenas tardes, Sr. Hudd, ¿cómo está Ud., muy bien? He estado revisando las cañerías.

ROSE: ¿Están bien?

MR. KIDD: ¿Eh?

ROSE: Siéntese, Sr. Kidd.

MR. KIDD: No, está bien...

Hasta el vocabulario usado aquí es el mismo que utilizó Rose en la primera escena. Mr. Kidd es casi una grotesca caricatura de la mujer, que se enfrenta con su propio modo de hablar, concretizado en otro individuo, con el cual no logra comunicarse. La desinteligencia entre ellos lleva un sentido oculto, corrosivo: una pregunta que no se responde o, si se contesta, es una vaguedad, sirve para aumentar el interés en la posible respuesta, sirve para activar en la mente el fenómeno de la futura impleción, impleción que no se cumple. La realidad se llena de sinuosidades y bordes oscuros. Detrás de cada pregunta y cada respuesta late la misteriosa estructura del universo posi-

ble, señal de que esa realidad banal está edificada encima de abismos que apenas se entrevén. El diálogo desajustado es sólo el primer paso, casi imperceptible, en el lento desmoronamiento de la jerarquía objetiva del mundo, la destrucción de un punto de vista único que puede ser la pauta de referencia de todo juicio y todo conocimiento. El teatro anterior al absurdo da por supuesta la objetividad concreta del mundo. El conflicto se daba entre un ser humano y otro o entre un ser humano y el mundo que lo rodeaba. Resulta difícil, como ha señalado Esslin en *El Teatro del Absurdo*, encontrar un conflicto en estas obras, porque se está poniendo en duda todo: la persona, el mundo, el conflicto mismo. La realidad queda arrojada en una neblina muda, desconcertante, que el público experimenta, pero cuyo origen no puede ubicarse claramente.

Este proceso de anublamiento llega a su clímax en el episodio de la mecedora. Rose ofrece la silla a Mr. Kidd con la misma ansiedad con que antes le sirvió té a Bert:

MR. KIDD: Eh, ¿he visto eso antes?

ROSE: ¿Qué?

MR. KIDD: Eso.

ROSE: No sé. ¿La ha visto?

MR. KIDD: Parece que recuerdo algo.

ROSE: Es sólo una mecedora vieja.

MR. KIDD: ¿Estaba aquí cuando usted llegó?

ROSE: No, la traje yo misma.

MR. KIDD: Podría jurar a ciegas que la he visto antes.

ROSE: Tal vez la ha visto.

MR. KIDD: ¿Qué?

ROSE: Digo, tal vez la ha visto.

MR. KIDD: Sí, tal vez la he visto.

ROSE: Siéntese, Sr. Kidd.

MR. KIDD: Aunque no podría jurarlo.

Mr. Kidd primero jura y después afirma que no podría jurar. Estas palabras, insertas en interminables parlamentos referentes a una simple silla, objeto trivial, sin importancia, casi no llaman la atención del público. Y sin embargo tienen el efecto de mostrar a un ser humano contradiciéndose, cambiando su punto de vista con respecto a un objeto. En el teatro anterior los seres humanos también variaban su punto de vista, pero en relación con una posición moral. Los objetos se consideraban firmes y seguros. Esta contradicción con respecto a una silla es señal de una contradicción en la estructura misma de la personalidad, es señal del resquebrajamiento del tiempo que pierde su unidad continua. Más tarde en la misma escena, Rose y Mr. Kidd intercambian sus respectivas actitudes hacia la silla:

MR. KIDD: ¿Estaba aquí esta silla cuando Ud. llegó?
(la misma pregunta que ya había hecho).

ROSE: Sí. *(Rose había afirmado que ella misma había traído la silla).*

MR. KIDD: De ésta no me puedo acordar. *(Había jurado que la había visto antes).*

Por un lado, no nos llama demasiado la atención: los seres humanos suelen olvidarse de lo que han dicho. Son perfectamente capaces de vivir en un cúmulo de contradicciones sin advertirlas. En este sentido, Pinter, como veremos después, huye de la esquematización de su personaje, no trata de crear un ser limpio, seguro de sí mismo, que se mueve sin problemas en las situaciones más difíciles.

Por otra parte, se está manifestando la desintegración del lenguaje y, con ello, la caída de la estructura lógica que permitía encontrar una cierta causalidad omniexplicativa en el universo. Pinter sigue, en

este sentido, la visión de Ionesco y la escuela patafísica de Jarry. El trozo de la silla también se relaciona con el problema de la continuidad de la personalidad del individuo, su identificación consigo mismo en un pasado, presente y futuro, uno de los temas más interesantes postulados por Beckett (*La Última Cinta, Final de Juego*), por Ionesco (*Victimas del Deber*) y por Adamov. Es un tema que se ha planteado desde que el hombre tiene conciencia de sí mismo, es decir, conciencia de su ser en el tiempo, de su estar siendo en el tiempo. Pero los dramaturgos del absurdo radicalizan este problema, ya que a veces postulan una serie infinita de personalidades ocupando un mismo punto del espacio y del tiempo, sucediéndose unos a otros, negando su relación con toda personalidad pasada y toda individualidad futura. La trilogía de Beckett, *Molloy, Malone Muere y Lo Innombrable* es un típico ejemplo de esto. Pero esto significa negar la continuidad de la conciencia de un ser humano, negar su culpabilidad responsable. (Para Beckett, el hombre es culpable por el mero hecho de existir, de no suicidarse, ya que no podría pagar una culpa pasada, que no reconoce como suya). Como toda la visión de Pinter es la de un ser acechado, refugiándose en una pieza, le resulta imposible cortar la personalidad en trozos temporales. En las primeras obras, hay intentos de considerar al ser humano como un conjunto de diferentes individuos que se van suplantando en el tiempo. Pero, a medida que Pinter va afinando su estilo, vemos que los quiebres de la personalidad obedecen a razones psicológicas: el hombre no quiere enfrentarse a su pasado, a cualquier aspecto de su pasado, aunque sea una silla, un objeto banal. Reconocerse en el pasado, tomar una posición con respecto a algo significaría decidirse, identificarse a sí mismo con el mismo ser que ha huido. La desintegra-

ción psicológica del personaje de Pinter es una dimensión de su desintegración moral.

La actitud de Pinter va a basarse siempre en la necesidad de incorporar el absurdo a la realidad cotidiana. Tal como Pinter soslaya la pintura fantástica de Beckett, incorporando el sin sentido a una habitación en una casa de alquiler, así también en el plano del lenguaje no exagera tanto como Ionesco la falta de lógica en el desarrollo externo del diálogo. Los momentos irracionales, como los que hemos visto, están espaciados de tal manera que parecen *lapsus linguae* más que intentos conscientes, abiertos, de desintegrar la base de la comunicación humana. Cada pregunta, cada palabra, cada pequeña situación es totalmente real y objetiva. ¿Qué más trivial y cotidianamente auténtico que una discusión sobre una silla y las posibles razones que expliquen su presente posición? Por tener tan poca importancia, casi no se advierten las contradicciones. Hay que buscarlas, esperarlas, conocerlas de antemano. El espectador sabe que algo anda mal, sabe que hay una irritante y minúscula herida mental abierta por algo. Pero es casi imposible poner el dedo en la causa, hacer tangibles y claras las razones de este desasosiego. Mediante la yuxtaposición de situaciones que son innegablemente cotidianas y reales en sí mismas, pero que se contradicen *levemente*, Pinter subraya el absurdo total, el absurdo que no grita su presencia ni abofetea violentamente al espectador, pero que está ahí tal vez más macizo y portentoso que el absurdo de Ionesco. Es un mundo «faintly idiotic», como dice un personaje de *The Collection*.

Beckett y Ionesco rompen categóricamente con las formas tradicionales del teatro. Para una nueva visión de la realidad se necesita, según ellos, una nueva estructura estética. El espectador, una vez pasado el primer momento chocante, sabe que cualquier cosa

puede pasar en aquel universo, que las leyes que gobiernan ese mundo no son las nuestras. Esa realidad puede ser una alegoría, una sátira de la nuestra, podemos reconocernos en ella, pero sabemos de inmediato que se está combatiendo la posición naturalista en el teatro, se está tratando de romper la concepción de un mundo racional, donde los personajes siempre contestan sin vacilación a las preguntas más difíciles, donde hay un conflicto y éste es siempre claro, donde hay acciones que tienen principio, medio y fin.

Pero el éxito del teatro del absurdo de Beckett, Genet, Ionesco, demuestra que el público al cual se dirige y al que ataca es perfectamente capaz de aceptar ese nuevo teatro sin problemas. Le quita su puesto de vanguardia mediante el simple procedimiento de ubicarlo de nuevo en el mundo tradicional. El nuevo teatro es simplemente el antiteatro, la negación de las visiones anteriores. Como tal, tiene su lugar en el universo. Se lo acomoda en un rincón; se procede a entender racionalmente aquello que va en contra de la razón; se paga una entrada por ver un mundo al revés. La vanguardia deja de serlo. Se lo rebaja a la categoría de niño travieso que, en vez de ser castigado, recibe una sonrisa y un caramelo. La vanguardia reacciona buscando formas más terribles, más crueles, más exageradas. Esto no quiere decir que no haya detrás de esta dramaturgia una seria visión artística.

Pero Pinter sigue otro camino. Conserva varias categorías tradicionales. Su labor es más insidiosa, ya que destruye al teatro tradicional *por dentro*, incorporando el absurdo a un mundo que es aparentemente coherente y real. Por eso siempre parte de una primera situación muy realista, aburrida y banal, para luego introducir elementos extraños e inclasificables en aquel

universo que parecía tan simple y tradicional, tan fácil de situar y comprender.

Lo que se olvida, generalmente, es que el mundo dramático del absurdo, que rompe con las formas expresivas tradicionales para comunicar mejor la angustia y la desesperación contemporánea, se juzga y se entiende *desde nuestra realidad*. El dramaturgo del absurdo ha dicho: el teatro anterior ha objetivado una imagen errónea de la realidad; haciéndola aparecer como cerrada, racional, comprensible. Pero esta imagen tradicional es falsa. Nosotros, nuevos dramaturgos, mostraremos la verdadera realidad: universos que no tienen sentido, que son incoherentes, inconexos, increíbles. Le diremos al público que esa realidad que están viviendo ahí afuera es una máscara que el hombre se ha puesto para no ver la realidad auténtica, ésta, la que dramatizamos nosotros.

Pero el problema es más complejo de lo que creerían los dramaturgos del absurdo. Si esa obra teatral aparece como ilógica, diferente, es debido a que subsiste la perspectiva tradicional, el mundo común a todos nosotros (por falso que sea). Es decir, el teatro del absurdo puede rompernos el mundo porque nuestro mundo ya tiene una cierta constitución regular, normal, esto que vivimos ingenuamente todos los días y aceptamos como real. Esta forma habitual puede ser falsa, pero es una visión de la que todos los hombres participan, estén a favor o en contra de ella.

Si nos imaginamos la siguiente situación esto quedará claro. Supongamos que el mundo nuestro, el del espectador, se transformara de repente en un mundo exactamente igual al de Ionesco. Habría inmediatamente una nivelación de los dos mundos, el artístico y el habitual, el ficticio y el nuestro. No habría una distancia entre el teatro y la vida. En esta situación hipotética, el teatro del absurdo no sería la imá-

tación de la esencia ilógica de la vida, sino la vida misma, irracional e incomprensible. Es la distancia entre nuestro mundo y el del teatro lo que nos hace presente el absurdo. El absurdo de Genet, Beckett, Ionesco, necesita como contrapunto una realidad cotidiana, aparentemente no-absurda. Para que subsista como ente estético, el teatro del absurdo necesita un mundo que se considere a sí mismo racional y firme.

Pero Pinter es un caso especial. Su dramaturgia no parece separar el mundo del espectador y el mundo teatral del personaje. Se engaña al público. Se le dice: siéntese cómodamente en su butaca, he aquí un mundo perfectamente normal. Aquí no hay deformación del lenguaje, como en *La Cantante Calva*; aquí no hay damas enterradas en la arena como en *Oh, los Días Felices*; no hay salvajes ritmos desquiciadores como en *Los Negros*; ni hombres tratados como si fueran monos como en *Acto sin Palabras*. Usted está bien aquí. Nada puede ocurrirle o perturbarle.

Poco a poco el espectador advierte que por más que ese mundo aparezca idéntico al suyo, algo raro hay, algo no calza, algo está desajustado. Pero es muy difícil saber exactamente dónde está el problema. Las palabras triviales, colocadas a un mismo nivel enfático, monótono, indican que no pasa nada. Las palabras que dicen los seres humanos de Ionesco valen como interioridades, son la imagen efectiva de lo que ocurre en la conciencia del hombre que las pronuncia. No hay diferencia entre el ser interior y el exterior, entre apariencia y realidad, en las obras de Ionesco. El personaje de Pinter siempre se está escondiendo, está huyendo de sus propios pensamientos. Así, el público siente que debajo de ese mundo sin aparentes contradicciones (aunque de hecho están ahí, ocultas, pero difícilmente ubicables) hay otra realidad

que, sumergida en el subconsciente, tiene miedo de aflorar.

Pinter se mantiene dentro de la antigua tradición británica de *realismo* en el teatro. Pero usa ese realismo para sus propios fines, subordina una coherencia superficial a un sin sentido más profundo.

Claro que de todos modos Pinter comparte la tendencia contemporánea de desconfiar de las palabras, estableciendo el divorcio entre lenguaje y realidad. A cada momento se duda de lo que dijo la otra persona, ya sea porque no se entendió lo que dijo, ya sea porque se lo hace repetir la pregunta o la respuesta, o, por último, porque se afirma ahora lo que antes se negó. Es una forma peculiar de construir el diálogo la que usa Pinter en todas sus obras. Las palabras no sirven para capturar los objetos, ni para comunicar a los seres humanos. Así, en *A Slight Ache*:

FLORA: ¿Has notado la madreSelva esta mañana?

EDWARD: ¿La qué?

FLORA: La madreSelva.

EDWARD: ¿MadreSelva? ¿Adónde?

FLORA: Junto a la puerta trasera, Edward.

EDWARD: ¿MadreSelva? Yo creía que era... convulso, o algo por el estilo.

Pero no hay aquí un mero deseo de mostrar la caducidad del acto lingüístico. Este diálogo entre seres que han pasado toda su vida juntos, pero que no pueden ponerse de acuerdo ni en las nimiedades de la existencia común, da sentido al resto de la obra, en que cada uno de ellos monologa con un vendedor de fósforos mudo. Flora y Edward tratan de comunicarse con este hombre, buscan confesar lo que no pueden decirse entre ellos mismos. La caída del lenguaje sugiere la trizadura de un matrimonio. Frente al ven-

dedor de fósforos no existe la costumbre-careta para acallar al ser humano. Si no pueden hablar de la madreSelva, tampoco podrán hablar del fracaso sexual y espiritual que los agobia.

En *The Dumbwaiter* los dos protagonistas, Ben y Gus, pasan largas horas en una pieza esperando asesinar a alguien. Ben llena su tiempo (en lo que equivale a la primera escena de *Rose*), leyendo el diario y comentando su contenido, cuya violencia es un correlato objetivo de la interioridad del asesino.

BEN (*Cerrando el diario bruscamente*): ¡Kaw! (*Expresión inglesa para la sorpresa*).

GUS: ¿Qué pasó?

BEN: ¡Una niña de ocho años mató un gato!

GUS: No te creo.

BEN: Es un hecho. ¿Qué te parece eso, eh? ¡Una niña de ocho años matando un gato!

Este diálogo sigue así por largo rato. Es un ritual de Gus y Ben para no tener que hablarse, para no tener que mirarse las caras. Es una costumbre, un hábito repetido durante años, hasta convertirse en una piel de palabras, una segunda naturaleza.

Cuando, más tarde, los dos han luchado, demostrando sostener diferentes posiciones frente a la vida y al sentido de rebelarse, frente a la necesidad de obedecer órdenes y matar, cuando está quebrada su convivencia de años, hay un momento en el que Ben trata de recapturar aquel ritual, usando las mismas palabras de los diálogos anteriores. Pero ya todo ha cambiado:

BEN: ¡Kaw! (*Levanta el diario y lo mira*). Escucha esto. (*Pausa*). ¿Qué te parece eso, eh? (*Pausa*). ¡Kaw! ¿Has escuchado algo semejante en tu vida?

GUS: (*Débilmente*). ¡No puede ser!

BEN: Es verdad.

GUS: No te creo.

BEN: Ahí está en blanco y negro.

GUS: ¿Es verídico eso?

BEN: ¿Te puedes imaginar?

GUS: No puede creerse.

BEN: Es para cagarse, ¿no es cierto?

GUS: Increíble. (*Esto último casi no se oye*).

Después de este diálogo, cuando su religión de palabras se ha convertido en un mero ludus, fútil y solitario, Gus desaparece, para entrar por otra puerta, la puerta por la que debe llegar la víctima. El uso del diálogo ha reforzado el distanciamiento de Gus y Ben. Han asumido, así, diferentes posiciones frente al lenguaje mismo. Gus ya no cree.

En *The Collection*, James se apodera momentáneamente de la habitación de Bill y refuerza su dominio de la situación (y de Bill) fingiendo ser el anfitrión al ofrecer tragos y servirlos. Bill, al ver invadida su habitualidad, se retira a otro refugio: el mundo familiar de las palabras. La inseguridad y el miedo se cubren al repetirse fórmulas vacías, como si eso asegurara que no hay amenaza en la presente situación, que es tan típica e insignificante como las palabras que Bill dice. El lenguaje cumple aún una función mágica, primitiva: como la habitación, se construye para no tener que enfrentar lo desconocido; eso que amenaza será archivado entre las familiares palabras cotidianas, envolviendo su sorprendente inhabitualidad con la miel de una retórica repetible.

Posteriormente, en la misma obra, James y Harry sostienen una larga conversación que es un modo de recapturar la seguridad inicial, pero que es también un

contrapunto irónico frente a la tormenta que se aproxima:

JAMES: Creo que lo mejor que puedo hacer es llevar a mi señora a vacaciones.

HARRY: Al sur de Francia.

JAMES: Las islas de Grecia.

HARRY: Naturalmente, el sol es esencial.

JAMES: Lo sé. Bermuda.

HARRY: Perfecto.

En Ionesco, estas trivialidades son las formas habituales, absurdas, que el hombre utiliza todos los días, símbolo de su mediocridad y masificación, mediante las cuales el lenguaje ha perdido su sentido. Su uso en Pinter obedece a otros fines, aunque su ilogicidad también hace reír: el lenguaje es como una habitación, un lugar en que se refugian los seres humanos, un hábito en que se apoyan para no ver el vacío, la anarquía, el sin sentido que los rodea. Las significaciones reconocibles son máscaras que se ponen a las cosas para no tener que enfrentarlas. A medida que la habitación se transforma, en las últimas obras de Pinter, en el símbolo de la interioridad mental o emocional de cada ser, el diálogo es más y más un arma que utiliza el personaje para defender su conciencia de las depreciaciones de un mundo exterior. Esto es imposible en Ionesco, donde el diálogo no es algo que usa cada personaje para fines específicos, sino la condición humana actual de inalterable incomunicación. Para Ionesco, ya no hay personajes auténticos, seres que puedan comunicarse, porque en el mundo contemporáneo ha desaparecido el lenguaje como vínculo. En Pinter, el lenguaje ya no entrelaza porque los hombres mismos no saben usarlo. Ionesco parte del lenguaje como algo suprahumano, una generalidad de la que participan los hombres. Para Pinter, el lenguaje nunca se separa de su particulari-

dad personal, de la *persona* que no sabe vincularse con los demás. La diferencia de énfasis subraya la distancia entre ambos autores.

Volvamos a Rose y a Mr. Kidd. Rose pregunta varias cosas; Mr. Kidd no responde a ninguna. Entre estas preguntas hay unas cuantas que se refieren a la obsesión de Rose: el sótano. Notemos con qué inteligencia mueve la conversación en esa dirección, cómo trata de obtener información de Mr. Kidd. Pero nunca logra saber algo más que lo que ya sabe.

ROSE: Bueno, Sr. Kidd, debo decirle que ésta es una muy linda pieza. Es una pieza muy cómoda.

MR. KIDD: La mejor pieza en esta casa.

ROSE: Debe ser un poco húmedo abajo.

MR. KIDD: No tanto como arriba.

ROSE: ¿Cómo es abajo? [...]

MR. KIDD: ¿Qué hay con lo de abajo?

ROSE: Debe ser húmedo.

MR. KIDD: Algo. Pero no tanto como arriba.

No toda la conversación está destinada a mostrar el aislamiento y la soledad de Rose: hay también otro aspecto sumamente importante. Mr. Kidd es un viejo, totalmente solo en esa enorme casa, sin compañía de ninguna especie. En este sentido, su situación es opuesta a la de Bert, que tiene alguien que lo cuida. Rose sabe esto muy bien y se lo hace notar a Mr. Kidd, al principio de la escena:

ROSE: Bueno, es una lástima que tenga que salir con este tiempo, Sr. Kidd. ¿No tiene empleada?

MR. KIDD: ¿Eh?

ROSE: Creía que tenía una mujer para ayudarlo.

MR. KIDD: No tengo.

ROSE: Creía que Ud. tenía una cuando recién llegamos.

MR. KIDD: No. No la tenía.

ROSE: Tal vez estaría pensando en alguna otra parte.

Pero no hay sólo crueldad en Rose al decir esto. Detrás de sus palabras vislumbramos cómo le recuerda a Bert que ella es indispensable.

A Mr. Kidd, como a tantos otros personajes del absurdo, sólo le quedan sus recuerdos, por ser el más viejo. Rose está hundida en una vida estúpida; pero no vive solamente de recuerdos. Muy al contrario: ella niega su pasado, se aferra al presente. Mr. Kidd habla de los viejos tiempos, de todo lo que el reloj se ha devorado lentamente.

A raíz de estos recuerdos, sabemos que Mr. Kidd tuvo en una ocasión alguien que lo acompañara, una hermana, muerta ahora.

MR. KIDD: Eso era cuando estaba viva mi hermana.

Pero perdí la cuenta un poco, después de su muerte. Ha estado muerta un buen tiempo ya, mi hermana. Entonces era una buena casa. Era una mujer capaz. Sí. Buen porte para una mujer, también. Creo que se parecía a mi mamá, sí, creo que se parecía a mi vieja, por lo que me puedo acordar. Creo que mi vieja era judía. Sí, no me sorprendería saber que era judía. No tuvo muchos hijos.

ROSE: ¿Y su hermana, Sr. Kidd?

MR. KIDD: ¿Qué hay de mi hermana?

ROSE: ¿Tuvo algunos hijos?

MR. KIDD: Sí, ella se parecía a mi vieja, creo. Más alta, claro.

Es evidente que la hermana no tuvo hijos. Se empieza a advertir una situación similar entre la hermana de Mr. Kidd y Rose. Ambas cuidando a un hombre, ha-

ciendo los trabajos domésticos. Ninguna de las dos tuvo hijos. Pero más significativo es el factor de la *muer-*
te, que por primera vez se introduce en la obra. La hermana murió. Rose también morirá, al menos espiritualmente. Hasta es posible que Rose esté hablando con lo que Bert será después de su desaparición. Es decir, Mr. *Kidd* (nótese la relación con Mr. *Hudd*, el nombre de Bert) representaría el futuro de Bert. Aunque esta interpretación no se puede probar no cabe la menor duda de que Pinter desea siempre reunir personajes que se parecen profundamente, representando muchas veces diversas etapas en la vida de un mismo ser humano, las diferentes facetas de su personalidad.

En *The Birthday Party*, McCann y Goldberg, opuestos en edad y temperamento, tienen ciertos parecidos estructurales. En *The Caretaker*, los personajes parecen ser una misma persona en diferentes momentos de su vida, enfrentándose y luchando en un escenario. Se comienza a advertir que la habitación que parecía un refugio exterior, es tal vez la mente de un ser humano y que los personajes son los representantes de sectores de su personalidad. En *A Slight Ache*, el vendedor de fósforos y Edward son, de hecho, la misma persona, hasta el punto de que sean intercambiables. Lo mismo ocurre en *The Dwarfs*, una obra para radio, donde la invisibilidad de las voces acentúa la geografía interior en que se desarrolla el drama. En *The Collection*, Pinter ha enfatizado el paralelismo de las parejas a propósito: James y Harry viven respectivamente con Stella y Bill. James administra el negocio de los vestidos, Stella hace los modelos y los vende. Harry cumple la misma función que James, y Bill la misma que Stella. James y Harry son seres solitarios que tratan de conservar a su lado al compañero o a la compañera.

En casi todas las obras de Pinter, entonces, la personalidad fragmentada de un hombre podría estar repre-

sentada por los diferentes personajes paralelos que luchan entre sí. En *The Lover*, esta situación se invierte: ahí, dada la interiorización del conflicto, un solo personaje representa sucesivamente los diferentes fragmentos de su personalidad, dispersa en el tiempo y en el espacio. Richard, el marido que acepta la infidelidad de su esposa Sarah, se convierte posteriormente en Max, el hombre que engaña a Richard como amante de la misma Sarah. Max y Richard son una persona y el mismo actor los presenta. A su vez Sarah, la esposa infiel, es también Mary, la amante de Max Richard y también la prostituta de Richard-Max. Después veremos el sentido de esta división de un solo ser en diversos entes.

En *The Homecoming* se retorna a la idea de *The Caretaker*, pero profundizada hasta convertirse en un mito universal: tres personajes simbolizan a un solo ser humano. Estos tres hombres, que son hermanos, hijos de una misma madre que los abandonó hace muchos años, representan las tres maneras fundamentales mediante las cuales el macho puede acercarse a la mujer y amarla. Es posible que la mujer simbolice la realidad misma o la unidad de que carecen esas tres actitudes flotantes. El paralelismo se refuerza con los nombres: MAX, SAM, MAC. Pero además, este esquema (tres-hombres-en-uno frente a la mujer única) se repite de una generación a otra, combinando la intensidad cíclica de la tragedia griega con la progresiva energía desesperante de lo bíblico. Las referencias ocultas a la guerra, a los hermanos que lucharon y a los que se quedaron en casa, recuerdan vagamente a Agamenón, a Teseo y a algunos sombríos héroes hebreos.

En la primera generación tenemos a los dichos Max, Sam, Mac. Su madre ha muerto y los tres amaron a Jenny, esposa de Max. Al morir, ella deja tres hijos varones abandonados: Lenny, Joey, Teddy. Es la se-

gunda generación. Los habitantes de la casa viven esperando a una mujer que ocupará el puesto de la madre. Teddy retorna al hogar con Ruth, su esposa, quien decide quedarse con los hermanos de Teddy (Joey y Lenny) y con su padre Max. Teddy, a su vez, vuelve a sus propios tres hijos varones (tercera generación), cuya madre de nuevo los ha abandonado. La historia se repetirá interminablemente, porque Pinter simboliza en la mujer el centro eterno en torno al cual se unen los diferentes fragmentos de un mismo hombre, en torno al cual gravitan los separados pedazos de una personalidad destruida. Ruth o Jenny o la mujer es el factor que ordena y organiza significativamente a esos seres aislados, es la unidad hacia la cual convergen. Claro que esto significará absorber esos seres, es decir, destruirlos. Muerte y vida siempre son estructuras solidarias en Pinter.

El paralelismo de estos personajes, que Pinter había preparado en tantas obras, culmina en *The Homecoming* al cuajar en un mito moderno, una forma eterna del inconsciente colectivo, en aquello que Jung llamaba un arquetipo. Por lo demás, la poesía tiene por función el descubrimiento de estas estructuras, en que el hombre va reconociendo su esencia. Volveremos a estos problemas cuando tratemos la progresiva visión alegórica de Pinter y su parentesco con Kafka.

El paralelismo tangencial que existe entre Rose y la hermana explica su curiosidad insaciable, parecida al interés que demuestra por el sótano. Ninguna de sus preguntas recibe respuesta:

ROSE: ¿Cuándo murió, entonces, su hermana? [...]

MR. KIDD: ¿Quién?

ROSE: Su hermana. (*Pausa*).

MR. KIDD: He podido subsistir.

Y más adelante puntualiza el hecho de que ha podido sobrevivir, tal como Rose en la primera escena hablaba de la »oportunidad«:

MR. KIDD: Ah, sí, he podido subsistir.

ROSE: Y nosotros también hemos podido, ¿no es cierto, Bert?

La escena termina con la partida de Bert y Mr. Kidd. Rose va a la ventana. Mira a través de ella y hace un ademán de irse. ¿Adónde piensa ir? ¿Al sótano? ¿Ha visto a alguien? ¿Tiene alguna cita? Nunca lo sabremos, ya que cuando abre la puerta se encuentra con un hombre y una mujer esperando afuera: Mr. y Mrs. Sands.

3) CONVERSACION CON LOS SANDS

Hasta ahora el público sólo ha podido vislumbrar un subrepticio miedo al sótano, el imperceptible temor a un algo indefinido que espera en la boca del mundo exterior. La conversación con los Sands tiene por objeto concretar esta amenaza, dándole cuerpo al terror de la protagonista. Poco a poco, se extrae de las palabras del matrimonio el hecho de que buscan al dueño de la casa (que ellos de ninguna manera identifican con Mr. Kidd) y hacia el final de la escena queda especificado que ellos buscan una habitación para alquilar, una pieza que, en definitiva, parece ser la de Rose.

Mrs. Sands habla de la habitación con los mismos términos que utilizara Rose en su monólogo: »Es una linda casa, ¿no es cierto? Agradable« y »Estamos buscando un lugar, vea Ud., donde haya silencio y sabemos que en este distrito no hay ruido, y pasamos delante de esta casa unos meses atrás y pensamos que

era linda», y «Usted sabe, en esta pieza uno puede sentarse y sentirse cómoda».

Este paralelismo entre el lenguaje de Mrs. Sands y el de Rose indica, justamente, que no sólo se trata de una misma actitud hacia la realidad sino que se trata de *la misma pieza*. Esta es la habitación ideal, es la perfección, el paradigma. Este hecho se va insinuando primero lentamente y después explota con toda la fuerza de lo reprimido hacia el final del diálogo, cuando Mrs. Sands menciona que han estado en el sótano. Ante el asedio de Rose, manifiestan que allí se encontraron con un hombre que les dijo que había una pieza que podían alquilar: es la habitación de Rose. La visita de los Sands representa para Rose, entonces, la actualización de sus temores de perder su rincón de refugio. La amenaza, que para el público existía en la interioridad de Rose, manifiesta en palabras soslayadas, se hace ahora concreta, visible, tangible, tanto para Rose como para el espectador. Ahora no son sólo temores de Rose; hay efectivamente dos personas, los Sands, que desean la habitación, y hay de hecho alguien, el hombre del sótano, que avisa que la pieza está libre, que nadie la ocupa.

Esta escena con los Sands puede enfocarse de dos maneras.

Los Sands podrían interpretarse como seres reales, que existen al mismo nivel ontológico que Rose. Un matrimonio que sencillamente busca una pieza. Su presencia en escena es signo de su corporeidad definitiva. Sería una pareja que, accidentalmente, ha llegado a esa pieza, perturbando de paso a Rose justo en el momento en que ella tiene miedo de perder su refugio. Por azar su llegada coincide con los temores de la protagonista. El encuentro es simbólico en cuanto enfrenta a seres reales.

El otro enfoque es analizarlos como entes ficticios,

la obsesión de Rose tomando cuerpo, su imaginación haciéndose realidad. Aunque esta segunda interpretación no puede ser probada categóricamente, vale la pena examinarla con mayor detención ya que ilumina el proceso de la obra y se relaciona con la del desarrollo posterior de la cosmovisión de Pinter.

Los Sands sólo comunican a Rose lo que ella ya temía, lo que ella ya ha dicho en su monólogo, lo que ya *cree*. No agregan nuevos conocimientos: al terminar la escena, sabe tan poco como cuando comenzó. Su ceguera no ha disminuido. Al contrario, ahora tiene conciencia de lo mal que conoce su propia situación vital. Es el primer paso hacia sí misma.

Rose temía que alguien pudiera quitarle la pieza. Los Sands son la proyección de ese miedo. Rose creía que alguien habitaba el sótano, Los Sands, con las mismas palabras que Rose usara en la primera escena, confirman su idea:

MRS. SANDS: Entonces bajamos al sótano. Bueno, pudimos llegar allá sólo porque Toddy tiene tan buena vista. Entre usted y yo, no me agradó mucho el aspecto que tenía, quiero decir, no me sentía bien, no podíamos ver mucho, olía a humedad [...] parecía que mientras más avanzábamos más oscuro se ponía [...] Y este hombre, esta voz [...] dijo que sí, que hay una pieza vacía. Fue muy cortés, pensé yo, pero nunca lo vimos.

Rose nada sabe de ese hombre. En su monólogo trataba de imaginarlo, de suponerle características. Los Sands tampoco pueden describirlo; no contestan las preguntas:

ROSE: Este hombre, ¿cómo era, era viejo?

MR. SANDS: No lo vimos.

ROSE: ¿Era viejo? (Pausa).

MR. SANDS: Bueno, mejor tratemos de hablar con el dueño de la casa, si está por aquí.

Pero no es sólo en el plano de los temores que los Sands apuntalan la interioridad ya constituida de Rose. Rose se siente sola y abandonada. Mrs. Sands se lo hace ver al despedirse de ella: »Ojalá su marido no tarde. Debe sentirse sola Ud., tan solitario que es esto«, dando voz así a sus más íntimos problemas.

Rose teme que algo le ocurra a su marido. Mr. Sands le confirma el miedo:

ROSE: Ojalá no esté muy oscuro afuera. Ojalá no haya mucho hielo. Mi marido está en su camión. No maneja lento, tampoco. Nunca maneja lentamente.

MR. SANDS: Bueno, entonces se está arriesgando mucho esta noche.

La función de Mr. Sands es muy clara: es el encargado de romperle una serie de ilusiones, una serie de ilógicas creencias de que dispone Rose para confrontar su propio universo. Rose está segura de que Mr. Kidd es quien dice ser, el dueño de la casa. Mr. Sands insinúa que Mr. Kidd no es el dueño de la casa, mostrándose racional y práctico, acorralando a Rose hasta enredarla en sus propias contradicciones:

ROSE: Bueno, creo que encontrarán al Sr. Kidd en alguna parte. No hace mucho que se fue para hacerse el té.

MR. SANDS: ¿Vive aquí, eh?

ROSE: Naturalmente que vive aquí.

MR. SANDS: ¿Y usted dice que es el dueño de la casa?

ROSE: Naturalmente que sí.

Ese «naturalmente» (of course) demuestra una aparente firmeza de parte de Rose. Pero Mr. Sands prosigue. A él no le satisface un mero adverbio. Sus próximas palabras indican una gran pericia, casi adivinatoria, para hacer patente a Rose su falta de seguridad. Anotemos que Rose ni siquiera sabe dónde encontrar a Mr. Kidd, a pesar de habérselo preguntado varias veces en la conversación previa. (ROSE: «Entonces, ¿dónde está su dormitorio, Sr. Kidd? MR. KIDD: ¿El mío? Puedo elegir». Y en otra ocasión: ROSE: «Creea que su dormitorio estaba en la parte de atrás, Sr. Kidd. MR. KIDD: ¿Mi dormitorio? ROSE: ¿No estaba en la parte de atrás? Claro, yo nunca he sabido dónde está. MR. KIDD: Yo no estaba en mi dormitorio»). Así, Mr. Sands le hace presente a Rose su falta de conocimiento, aun en las cosas más nimias y aparentemente seguras, como la existencia de Mr. Kidd o la ubicación exacta de su dormitorio:

MR. SANDS: Bueno, digamos que yo quiera ponerme en contacto con él, ¿dónde lo puedo encontrar?

ROSE: Bueno, no estoy segura.

MR. SANDS: ¿Vive aquí, no es cierto?

ROSE: Sí, pero no sé.

MR. SANDS: ¿No sabe exactamente dónde vive, eh?

ROSE: No, no exactamente.

MR. SANDS: Pero vive aquí, seguro que vive aquí, ¿no es cierto?

Con estas últimas palabras, ha vuelto a la primera pregunta («¿Vive aquí, eh?»), pero ahora se enfrenta a una Rose que ya ha tomado conciencia de su aislamiento y de su ignorancia. Rose ya no dispone del «naturalmente» para disfrazar la insegura y tambaleante realidad que la rodea.

El mismo proceso ocurre con el sótano. Mr. Sands

le hace ver las contradicciones en su actitud, mitad curiosidad, mitad terror, hacia el subterráneo:

ROSE: ¿Estuvo en el sótano?

MRS. SANDS: Sí, bajamos ahí cuando entramos.

ROSE: ¿Para qué?

MRS. SANDS: Estábamos buscando al dueño de la casa.

ROSE: ¿Cómo era ahí abajo?

MR. SANDS: No podíamos ver nada.

ROSE: ¿Por qué?

MR. SANDS: No había luz.

ROSE: ¿Pero cómo era. Ud. dijo que era húmedo?

MRS. SANDS: Lo encontré un poco. ¿Y tú, Tod?

Hasta ahora, Rose ha hecho todas las preguntas. En el monólogo, ella tenía libertad para desplazarse sin problemas, sin encontrar oposición ni límite. Al dialogar con Mr. Kidd ella hacía preguntas que no recibían respuesta, pero como ella tampoco contestaba las preguntas que se le hacían, también había ahí un simulacro de libertad para usar el lenguaje como deseara. Pero con Mr. Sands cambia. Las preguntas son un *bumerang*: si ella pregunta, si ella habla, si ella en definitiva se atreve a usar el lenguaje y enfrentarse a otros seres humanos, debe sufrir las consecuencias, debe entender que todo acto comunicativo es un riesgo, que tiene dos movimientos, hacia otra persona y desde la otra hacia uno mismo. Rose va a encontrarse con alguien que la fuerza a contestar, a dialogar, a comunicarse, aunque sea la comunicación de la desesperación y el desconocimiento. Al representar Mr. Sands la concretización objetiva de un temor subjetivo, simboliza correlativamente la necesidad de enfrentarse con una situación que no puede barrerse de la mente sin más. Es decir, su modo de ser racional es, de hecho, sintomático de la necesidad de una confrontación lógica con una situación con-

tradictoria e inauténtica. Mr. Sands no agrega, como dijimos ya, al conocimiento que Rose tiene del mundo; pero sí funciona como una máquina razonadora, como un abogado de la psiquis, forzando a Rose a clarificar su verdadera posición en el universo.

MR. SANDS: ¿Cómo? ¿No ha estado allá abajo nunca, Sra. Hudd?

ROSE: Ah, sí, una vez, hace mucho tiempo.

MR. SANDS: Bueno, entonces sabe cómo es ¿no es cierto?

ROSE: Fue hace mucho tiempo.

MR. SANDS: Pero no hace tanto que Ud. vive aquí ¿no es cierto?

Para Rose, Mr. Sands es la aterradora y siniestra actitud racional que trata de dar cierta coherencia a un mundo donde el pánico no permite pensar ni juzgar correctamente. Pero eso no significa que haya comunicación con estos entes, representantes fantasmales de su conciencia enajenada, de sus dudas y anticipaciones. Aunque no puede escapar de ellos, tampoco logra un contacto. Rose, por ejemplo, trata de disuadirlos de tomar la pieza; pero Mr. Sands casi ni la escucha:

ROSE: No encontrará ninguna pieza para alquilar en esta casa.

MR. SANDS: ¿Y por qué no?

ROSE: El Sr. Kidd me lo dijo. El me lo dijo. (*Nótese la repetición, síntoma de su inseguridad casi histérica*).

MR. SANDS: ¿El Sr. Kidd? (*Incredulidad total: ya no hay base racional para creer en la existencia de tal personaje*).

ROSE: El me dijo que la casa estaba llena.

MR. SANDS: El hombre del sótano nos dijo que habla

un lugar. Una pieza. La número siete, dijo. (*Pausa*).
ROSE: Es esta pieza.
MR. SANDS: Mejor nos vamos a buscar al dueño de la casa.
MRS. SANDS (*Levantándose*): Bueno, gracias por el calor, Sra. Hudd. Ahora me siento mejor.
ROSE: Esta pieza está ocupada.
MR. SANDS: Vamos.

La soledad de Rose ha sufrido una alteración: antes vivía aislada de los demás seres humanos, pero lograba refugiarse tras un escombros de palabras y quehaceres domésticos. La materialización de sus temores en la persona de los Sands ha significado destruir las ilusiones irracionales que le permitían funcionar. Se quiebra una parte de su vida, de su personalidad: queda aislada, no sólo frente a los otros, sino frente a sí misma, frente a aquella sección de sí que la amparó durante tantos años. Es como si le hubieran cortado un dedo o un brazo, pero un dedo y un brazo mentales.

Así, hay muchas razones para pensar que los Sands son la proyección de la personalidad enajenada de Rose. Para subrayar esta posición, Pinter hace que los Sands aparezcan y desaparezcan sin ser vistos por nadie fuera de Rose. Mr. Kidd no los ha divisado, a pesar de que entra apenas se han ido. Debería haberlos encontrado afuera de la pieza. Pero no ha sabido de ellos.

Si no son la personificación subjetiva del terror de Rose, son *para ella*, en todo caso, el acercamiento a su destino. Irrumpen misteriosamente en su vida, dejan su mensaje y se van. Desarrollando así una progresiva desrealización, Pinter lleva a Rose hacia el momento de la inevitable confrontación con aquella fuerza exterior que espera en la penumbra del subterráneo, que insinuada apenas en las primeras escenas crece ahora cada vez más.

Pero el matrimonio Sands agrega otra dimensión a la obra, más allá de su contacto con Rose: ellos mismos tienen una estructura y una función peculiares en su interacción dramática.

Hemos visto ya varios tipos de relaciones entre un hombre y una mujer: la mujer parlanchina, maternal, frustrada (ROSE) y el marido silenciosamente agresivo, indiferente (BERT); la mujer aislada, temerosa (ROSE) y el hombre viejo, solo con sus recuerdos (MR. KIDD); la hermana muerta y el hermano que la sobrevivió (HERMANA DE MR. KIDD y MR. KIDD mismo).

Ahora tenemos la relación entre otra pareja, de nuevo un matrimonio. Pero no hay aquí monólogo, sino discusión, agresividad, violencia. La relación entre los Sands nos abre un nuevo horizonte del teatro de Pinter: se plantea aquí un tema que fundamentará casi todas sus obras: la posesión de un alma por otra. La lucha por el dominio del alma ajena es un conocido tema en la literatura universal. Pero en Inglaterra ha tenido un florecimiento especialmente notable (véase lo dicho por Mario Praz en *The Romantic Agony*). En los últimos años podemos encontrar un acrecentamiento de libros sobre estos temas: *The Collector* (John Fowles), *Lord of the Flies* (William Golding), *The Servant* (Robin Maugham), libro transformado en película con libreto de Pinter, y una serie de otras novelas contemporáneas británicas.

Pinter le ha dado a esta lucha una imagen dramática específica: el mundo de cada persona, su individualidad, su alma, ~~está generalmente simbolizado por~~ su pieza, el lugar donde habita y puede sentirse seguro. La fuerza exterior, aquella que quiere dominar su alma, ~~trata de arrebatarse esta pieza.~~ Situación de intenso simbolismo, pero de gran concreción. Detrás del intento de posesión real está el intento de dominio metafísico. Empero, la lucha nunca cae en la abs-

tracción: la pieza que se desea dominar y poseer está siempre ante los ojos del espectador.

Esta misma lucha se da de otras maneras, más directas. Los Sands van a tratar de dominarse mutuamente, con una inmediatez que posterga la necesidad de la posesión metafórica del recinto.

La vida matrimonial frustrada de los Sands introduce otro tipo de incomunicación: se discute sobre trivialidades, cosas sin importancia, que terminan convirtiéndose en el eje del universo. Se vive cada incidente estúpido y pobre como si fuera el asunto más importante del mundo. En un universo deformado, sin valores ni jerarquías, en un mundo caído y quebrado, lo único cierto para cada cual es su propio deseo, es su propia exacerbada personalidad. Frente a uno está el otro ser humano. La lucha es inevitable. Es el conflicto entre un hombre y una mujer que han descendido al nivel animal. Para sentirse vivir, deben dominar al otro, sirviéndose de cualquier instrumento u objeto.

Pinter sigue, de esta manera, incorporando el tema del absurdo a la realidad cotidiana. No hay discusiones de alto vuelo intelectual, pseudofilosóficas. El dominio del otro ser humano se concentra en el dominio de los objetos del mundo, en este caso, una silla, un objeto trivial.

Pero no es la silla que tanto nos desconcertó en el diálogo de Rose y Mr. Kidd, no es un objeto vago, inubicable en el espacio o el tiempo. Es el acto de sentarse lo que importa aquí. Ya vimos que la visión estética contemporánea quiere hacerse cargo de los objetos y actos familiares, que generalmente dejamos de ver.

Mr. Sands quiere estar parado. Mrs. Sands, quiere que se siente. Detrás de este enfrentamiento palpita

una tensión casi psicótica: dos seres luchan para so-
juzgarse:

ROSE: Venga aquí cerca del fuego, Sr. Sands.

MR. SANDS: No, está bien, sólo estiraré las piernas.

MRS. SANDS: ¿Por qué? No has estado sentado.

MR. SANDS: ¿Y qué importa?

MRS. SANDS: Bueno, ¿por qué no te sientas?

MR. SANDS: ¿Y por qué voy a sentarme?

MRS. SANDS: Debes tener frío,

MR. SANDS: No tengo.

MRS. SANDS: Tienes que tener frío. Tráete una silla y
te sientas.

MR. SANDS: Yo estoy muy bien, parado aquí, gracias.

MRS. SANDS: No pareces nada, parado como estás.

MR. SANDS: Estoy muy bien, Clarisa.

La discusión desemboca en un violento desenlace cuando, unos diez minutos más tarde, Mr. Sands se apoya o semiapoya en una mesa:

MRS. SANDS: ¡Estás sentado!

MR. SANDS (*Saltando*): ¿Quién?

MRS. SANDS: Tú estabas sentado.

MR. SANDS: No seas tonta, me apoyé.

MRS. SANDS: Yo te vi sentado.

MR. SANDS: Tú no me viste sentado porque por la puta
que no me senté. Me apoyé.

MRS. SANDS: ¿Tú crees que yo no puedo percibir cuándo
alguien está sentado?

MR. SANDS: ¡Percibir! ¡Eso es lo único que sabes hacer,
percibir!

Esta relación frustrada y mediocre es posible porque el universo en que se hallan estos seres carece de una jerarquía objetiva. El hombre, sin orientación en un

mundo absurdo, cree que podrá establecer un conocimiento válido mediante el dominio del otro, ya que el poder aseguraría la necesaria correspondencia entre la visión del dominador y el subyugado. Nuestra superioridad frente a otra persona puede dividir la realidad en niveles que se nos antojan como ontológica y moralmente distintos. Veremos después que esta actitud termina por crear un mundo donde los otros hombres no existen, barridos por la aniquilación egocéntrica del dominador, que no los ha tomado en cuenta y que ahora se enfrenta con su propia solitaria destrucción.

Por lo demás, ser un dios cruel e indiferente frente a otro, como lo prueba la historia política y psicológica de nuestro siglo, es tanto el signo de un complejo de inferioridad como la oscura venganza contra un ser divino ausente y lejano por el desarraigo en que el hombre contemporáneo se encuentra. Cada uno, culpable por haber nacido, trata de disminuir su responsabilidad al buscar la corroboración de otro, sojuzgándole para que sirva de espejo »fiel«, para que sea su sirviente y su robot. En una época donde el ser humano se sabe controlado por fuerzas masivas infinitamente superiores, busca en los otros la obediencia ciega, trata de convertir a ese otro ser en una máquina, en la prolongación de sus propios deseos. Lo que el mundo le hace al hombre actual, éste trata de hacer con su semejante, tal como el niño, después que lo han retado, castiga a la muñeca. Pero en este caso, no es una muñeca, es un ser humano.

Detrás de las palabras de los Sands se perfilan las preguntas fundamentales: ¿por qué estamos aquí? ¿cuál es el sentido de la realidad?

Mrs. SANDS: ¡Yo no te traje a este mundo!

Mr. SANDS: ¿Tú no me qué?

MRS. SANDS: Dije que yo no te traje a este mundo.

MR. SANDS: Bueno, ¿Quién lo hizo, entonces? Eso es lo que quiero saber. ¿Quién lo hizo? ¿Quién me trajo a este mundo?

Pregunta que no puede tener respuesta, ya que en casi todas las obras de Pinter las raíces están cortadas: la madre y el padre han desaparecido. En Beckett, Albee y Ionesco la familia existe, siempre como contrapunto cruel de la desolación individual. Pero en Pinter sólo hay vaguísimos recuerdos, generalmente culpables. El hombre ha perdido toda relación directa con el principio que lo creó, humano, natural o divino.

Cuando las pautas morales, las escalas de valores, se rompen, el hombre busca en su origen, en su esencia autóctona, la raíz que pueda explicar el mundo. El hombre europeo ha perdido su pasado. Osborne, el autor que antecede y prepara el camino para la generación de Pinter, se dedica a mostrar la caída de los valores tradicionales británicos y establece que lo único que queda es la rebeldía personal, la colérica destrucción del orden establecido, de todo orden. Algunos de los personajes de Pinter se rebelan con ira contra la estructura misma de la realidad. Pero la mayoría de ellos convierten su agresividad e irritación en energía dirigida contra otros, tan inocentes o culpables como ellos, como si éstos fueran los causantes de su situación. De ahí la violencia considerable que encontramos en todas estas obras. La furia se desata, ciega y sin dirección. Lastimando a otro ser humano, adquiriendo poder cada hombre se autoprueba su existencia. Se sienten vivir en directa proporción al dominio que ejercen sobre otro.

En cada obra de Pinter este problema se hace más claro. En *The Dumbwaiter*, la fuerza externa manipula

a los dos asesinos profesionales para ver el grado de obediencia, para hacer de ellos marionetas sin vida propia. Eso que está afuera vive de chupar vidas, las vidas que están transcurriendo adentro. En *The Birthday Party*, se vuelve a tomar la situación de las sillas, pero el tono es más siniestro, se lucha para un dominio definitivo y no sólo momentáneo como en el caso de los Sands. Dos seres, tenebrosos miembros de una extraña organización secreta, están tratando de doblegar la voluntad de Stanley, un hombre que, según parece, se ha rebelado contra la autoridad, en cualquiera de sus múltiples formas (iglesia, estado, familia, lenguaje, asociación, etc.):

GOLDBERG: Sr. Webber, siéntese.

STANLEY: No vale la pena empezar un llo.

GOLDBERG: Siéntese.

STANLEY: ¿Y por qué?

GOLDBERG: Si quiere saber la verdad, Webber, me está empezando a caer gordo.

STANLEY: ¿Ah, sí? ¡Bueno, qué...!

GOLDBERG: Siéntese.

STANLEY: No (*Goldberg suspira y se sienta a la mesa*).

GOLDBERG: McCann.

MCCANN: ¿Nat?

GOLDBERG: Pídele que se siente.

MCCANN: Sí, Nat. (*McCann va hacia Stanley*). ¿Le importaría sentarse?

STANLEY: Sí, me importa.

MCCANN: Sí, pero sería mejor que lo hiciera.

GOLDBERG: Pídele que se siente.

MCCANN: No, yo no..., usted.

STANLEY: No, muchas gracias. (*Pausa*):

MCCANN: Nat.

GOLDBERG: ¿Qué?

MCCANN: No quiere sentarse.

GOLDBERG: Bueno, pídeselo.

MCCANN: Ya se lo pedí.

GOLDBERG: Pídeselo de nuevo.

MCCANN (*A Stanley*): Siéntate.

Cuando Stanley se sienta, está perdido. Su rebelión ha terminado. Se ha entregado al dejar que dominen su cuerpo, materialización de su voluntad. Al final de la obra se lo llevan para cambiar el sentido de su existencia, para encerrarlo en un manicomio o para matarlo.

En la próxima obra, *A Slight Ache*, un viejo y harapiento vendedor de fósforos reemplaza al dueño de una casa, que, a su vez, termina vendiendo fósforos, agobiado por su sentimiento de culpa. En la primera escena, que muestra la vida antes que irrumpiera la fuerza exterior, Flora y Edward desayunan juntos. Una avispa llega hasta la mesa. Durante diez minutos se dedican a cazarla. No sólo está en miniatura aquí el tema de la persecución y muerte, que es el tema de toda la obra, sino que se muestra cómo en estas pequeñas cosas, Edward trata de imponerle a Flora una palabra:

EDWARD: No te muevas. Déjalo. Quieta. (*Pausa*). Dame el diario.

FLORA: No le pegues. Te va a morder.

EDWARD: ¿Morder? ¿Qué quieres decir, morder? Quieta. Más tarde:

EDWARD: Ponla en el lavatorio y ahógala.

FLORA: Va a volar; me morderá.

EDWARD: No te morderá. Las avispas no muerden. Y de todos modos, no volará. Está empantanada. Se ahogará, ahí en la mermelada.

FLORA: ¡Qué muerte más horrible!

EDWARD: En absoluto.

Y aun más tarde:

EDWARD: Sácala con la cuchara y aplástala contra el plato.

FLORA: Se volará. Morderá.

EDWARD: Si tú no dejas de decir esa palabra me iré de esta mesa.

FLORA: Pero las avispas muerden.

EDWARD: No muerden. Pican. Son las serpientes las que muerden.

Se usa la avispa para discutir y dominar, exactamente como los Sands han usado la silla. Mientras hablan y trivializan, la avispa muere lentamente, preimitando la muerte de Edward al final de la obra.

Esa primera escena, esencia de su vida pasada, muestra que ninguno de los dos ha podido poseer al otro, que ninguno de los dos ha podido dominar al otro para cargarlo con sus propias culpas. Tratarán de dominar al vendedor de fósforos para usarlo contra el otro. El que gane al vendedor contará con un voto más, será el dueño de la situación. El vendedor no dice nada. Deja que los demás se enreden en sus propias palabras, que vayan confesando de a poco su pasado, que se enfrenten, a través de sus ojos mudos, con el pasado que los tiene arrinconados. Edward sucumbe. Flora también sucumbe, porque no se libera de su pasado, sino que recae en un infantilismo senil, presexual, que la castra para siempre. Mediante el intento de dominar al otro, se han destruido a sí mismos.

Night School vuelve al problema de la habitación y su ocupación por una mujer que finalmente es echada a la calle*. En *A Night Out*, el problema de la posesión

*No he podido leer esta obra; sólo tengo referencias de ella por el libro de John Russell Taylor, *Anger and After*, que tiene un buen capítulo sobre Pinter.

del alma se integra a la relación madre-hijo. La rebeldía del hijo fracasa al ser absorbido por la madre. Al mismo tiempo, el dominio se ejerce desde la vida de oficina que lleva el protagonista. Pero es en *The Caretaker* donde más claramente se manifiesta este problema. Los tres personajes (que casi nunca están simultáneamente en el escenario) luchan por ocupar la personalidad del otro, que será —así como la pieza—, refugio y realización única. Pero el que domina a otro, el que les quita su individualidad a los demás, se está perdiendo como ser humano, enajenándose víctima y verdugo a la vez**.

Davies es un vagabundo, un desamparado. Sin embargo, frente a los vagabundos románticos, que eran portadores de la libertad y el anticonvencionalismo, Davies es el depositario de todos los prejuicios y resentimientos de la sociedad que lo ha expulsado. Frente a este desposeído, que nada tiene, se encuentra Anton, que también necesita amparo, pero amparo mental, ya que no ha sido suficientemente fuerte como para sobrevivir sanamente en una sociedad que desprecia a los débiles y a los artistas. El acto de imaginar ha culminado en un manicomio, real o imaginario.

Aston busca en Davies un compañero, pero también busca a alguien al cual puede cuidar, al cual puede amparar. (Hasta se podría decir que todo es parte de un plan siniestro para torturar a Davies. Pero esto, sugerido en algunas partes de la obra, es improbable). También Davies trata de sojuzgar al otro,

**Estas ideas, por casualidad también se encuentran en los escritores judíos norteamericanos Bernard Malamud —en *The Fixer*, *The Assistant*, *The Magic Barrel*, *Idiot's First*— y Saul Bellow —*The Victim*, *Seize the Day*, *Herzog*. También puede advertirse el mismo motivo —la ambigüedad de la relación víctima-verdugo— en S. Agnón, el último Premio Nóbel israelí. No es ocioso recordar que Pinter tiene ascendencia judía.

de quedarse con la habitación de Aston, de convertirse en el cuidador de la casa. Aston intenta arrinconar a Davies mediante la ansiosa búsqueda de bienes materiales para satisfacerlo. Por otra parte, debido al fracaso de la familia, como veremos posteriormente, Aston hace de *madre* de Davies y éste actúa como el hijo pródigo que puede quejarse todo lo que quiera, como si supiera que su madre jamás lo echará a la calle. Sin embargo, al final, Davies será arrojado de la habitación. No es la primera vez que en Pinter los más viejos dependen de los más jóvenes y son dominados por éstos. (También se da esto mismo en *The Birthday Party*, *The Collection*, *The Homecoming*).

Por otra parte, Davies quiere crear en Aston un sentimiento de culpa, responsabilizándolo constantemente de su condición de vagabundo y de su incomodidad. Ambos ya están dominados; de hecho, se hallan ya en manos de lo irracional, que los controla absolutamente. Esta irracionalidad, que crea una pesadilla de incomprensibles e inexplicables situaciones, lleva a Davies a tomar una serie de actitudes agresivas hacia Aston que van a determinar su expulsión de la pieza. Aston es incapaz de establecer una relación verdadera: es absorbido finalmente por un mundo de ensueño.

Frente a los dos está Mick, el hermano de Aston, que se divierte, jugando con ambos, aparentemente el más poderoso y normal de los tres, pero incapaz de ayudar a su hermano a integrarse a la vida. Mick es el pequeño dios de la escena. Se asemeja a los amenazadores de *The Birthday Party*: él parece conocer los intrincados meandros del laberinto misterioso que los rodea. Su conocimiento no le sirve de nada; es frío, sádico, cruel, lleno de cinismo. Tal como Mr. Sands, parece ser la figura de la racionalidad que no sabe amar.

En *The Dwarfs* este mundo objetivo de los tres seres que luchan en *The Caretaker*, ha pasado a ser un drama psicológico, como apunta Russel Taylor. Más que nada muestra una serie de enfrentamientos de tres seres humanos, dos de los cuales, Mark y Pete, tratan de dominar al tercero, Len, dueño de la casa. Entremezclados con las alucinaciones de Len, que se parece mucho a Aston, se encuentran los enanos del título, seres que *realmente* dominan el mundo, comiéndose todo, corrompiendo la naturaleza y la sociedad.

El problema de la posesión del otro, estructura *The Examination*, cuento de Pinter:

En la pieza del narrador se está llevando a cabo un extraño examen acerca de alguna materia no especificada. Lo que importa es quién domina; el narrador está convencido de que es suya la ventaja:

»Pues parecía en este momento, que la ventaja era mía. ¿No estaba obligado Kullus a atender el examen? ¿Y su llegada no era la admisión de esa obligación? ¿Y mi posición, por ende, una de dominio? Yo calculaba que así era y ningún incidente inicial me hizo cambiar este cálculo. Es decir, estaba tan confiado de cuál sería el resultado de nuestras conversaciones, que decidí permitirle intervalos«.

Estos son intervalos de silencio. Justamente el cuento había comenzado hablando de éstos: »Cuando comenzamos yo le permitía intervalos. Ni dijo desearlos ni objetó. Y así yo me hice responsable de determinar su cantidad y duración«.

Pero más tarde cambia la situación debido a la estrategia del imperturbable Kullus: »Porque gradualmente estos intervalos parecieron ocurrir de acuerdo con su conveniencia. Y si antes la cantidad y duración descansaban en mí, y los había impuesto yo, ahora procedían de acuerdo a sus dictados y resultaban ser sus imposiciones«.

Esta pérdida de la dominación se repite una y otra vez, siempre reiterándose en un contexto levemente diferenciado, como una pesadilla que se filma y refilma: »Sólo puedo asumir que Kullus tenía conciencia, en estas ocasiones, del escudriñamiento del cual era objeto y estaba decidido a resistirlo, y actuar contra aquello. Lo hizo al aumentar la cantidad de sus silencios, y al tomar cursos que yo, de ninguna manera, podía seguir, para que así yo quedara, aislado y fuera de su silencio, y de este modo sin influencia«.

El narrador ha arreglado los objetos de la pieza, pizarrón, taburete, cortinas abiertas de una ventana, para molestar a Kullus. Se ha encargado a propósito de no encender un fuego para su visitante. Pero, al final del cuento llega un momento cuando todo esto cambia.

»Y cuando Kullus hizo notar la ausencia del fuego en la parrilla, yo me vi forzado a reconocerla. Y cuando hizo notar la presencia del taburete, igualmente tuve que reconocerla. Y cuando sacó el pizarrón, no hice críticas. Y cuando corrió las cortinas, no lo objeté.

»Porque ahora estábamos en la pieza de Kullus«.

En *The Collection* y *The Lover* se vuelve a repetir la lucha por un objeto como un modo de manifestar un deseo mayor de posesión. El ser humano, en su soledad, dispone únicamente de los objetos para sentirse seguro, como un niño que canta en la oscuridad, y los utiliza para subyugar al otro. De nuevo, el acto de sentarse es importante. James pide permiso para sentarse. Bill se lo niega. James se sienta de inmediato, para mostrar su independencia. Harry y Bill pelean por la posesión del diario durante unos minutos. Finalmente, cada uno dice: »No lo quiero«. Es decir no interesa la posesión del objeto en sí; am-

bos saben que el diario es el instrumento de una lucha más importante, el campo de batalla en que tratarán de dominar mutuamente. Lo mismo ocurre en varias escenas de *The Lover*, así como en los pequeños *sketches* que Pinter ha preparado para el vaudeville.

En *The Homecoming* falta esta tediosa guerra cotidiana, esta lucha a través de los objetos, porque cada persona, conociendo la ineficiencia del dominio por medio de los objetos, por medio del cuerpo que es un objeto, ha optado por alejarse lo más que puede de los demás seres. De ahí, la extraña frialdad de esos seres, que intuyen que ellos mismos son cosas. Si alguien se sienta o no lo hace, cuando se le ordena que así lo haga, como en la primera escena entre Ruth y Teddy, no es porque haya un intento de dominio. Cada hombre, como las mónadas de Leibniz o el alma-cuerpo de Descartes, funciona por su cuenta, coincidiendo o no con los movimientos de los otros. No hay dominio ni independencia. Hay concordancia temporaria o momentánea desarmonía. El contacto con el otro está casi totalmente roto. Así, dice Toddy: «Uds. sólo son objetos. Uds. sólo... se mueven. Yo puedo observar esto. Puedo ver lo que hacen. Es lo mismo que hago yo. Pero Uds. se pierden en ello. No me agarrarán a mí en... Yo no me perderé en ello». El dominio, por lo demás, no necesita apoyarse en los objetos en esta obra; está enraizado en el mito del alma dividida y el centro que busca, el mito arquetípico de la familia contemporánea. Las fatales atracciones psicológicas llevan a los hombres a dejarse sojuzgar, a entregarse a la imagen de la madre, Jenny, Ruth u otra.

En *The Collection*, el problema de la posesión toma una forma muy peculiar. James trata de dominar a Bill y a Stella durante toda la obra. Su intento es claro: quiere saber qué ha pasado entre los dos, cuál

ha sido el grado de conocimiento sexual que han tenido. Pero esta búsqueda de la verdad que trata de conciliar las diferentes versiones sucesivas y contradictorias de Bill y Stella, y que no llega a conclusión alguna, terminará por darle un sentido irónico a todo intento de subyugar al otro. James quiere asustar a Bill y a Stella para conocer la verdad. Pero para dominarlos necesita saber de antemano la verdad. Es un círculo vicioso. Para poseer a otro ser efectivamente, controlarlo más allá de todo límite, es necesario saber *quién* es el otro, saber ubicarlo y conocerlo a la perfección. Pero desde *The Caretaker* en adelante, el misterio de cada ser humano (la variación de la realidad, la contradicción entre diferentes versiones, la discontinuidad fragmentaria de cada individuo) es tan inmenso que imposibilita la dominación total. No hay claridad en el universo. En las otras obras, el dominador (Bert en *The Room*, el dueño del montacargas en *The Dumbwaiter*, Goldberg en *The Birthday Party*, el vendedor de fósforos en *A Slight Ache*, la madre en *A Night Out*) nunca dudaba, muchas veces ni siquiera necesitaba hablar: controlaba a esos pobres seres casi con el privilegio de un dios omnisciente, llenando el vacío con significativa violencia. El dominador simbolizaba otro nivel ontológico de lo real, otra categoría superior, de las cosas. Era más poderoso que la víctima; sabía más que el desamparado. Pero en *The Collection*, el presunto dominador (James), que exige informaciones durante toda la obra, pasa a formar parte de la misma realidad ontológica que el dominado. Se nivela su poder, porque ahora duda. Primero debe establecer y fundar la objetividad, para después poder actuar. Eso es lo importante en la última etapa de Pinter: saber qué es la realidad, entender su consistencia. Y la posesión no puede nunca garantizar la verdad, no puede generar desde sí misma la seguridad: es un acto de expansión

de la conciencia solitaria, que sólo advierte lo que ella misma quiere ver. Inútil tratar de crear una verdad a través del dominio de los demás, nos dice Pinter, a menos que el verdugo tenga ya efectivamente el poder y el conocimiento, en cuyo caso el acto de dominar es muy fácil, ya que actualiza lo que ya existe en potencia, es una toma de posesión de algo adquirido en teoría hace mucho tiempo.

O sabemos todo o no sabemos nada. Por primera vez, Pinter ironiza la situación del que quiere dominar, relacionándolo con su teoría gnoseológica: termina James por ser la víctima, el controlado, al no disponer de las claves, al no poder ubicar a los demás en un orden completo e integrado. Durante el transcurso de la obra, se podría pensar que James era quien amenazaba, que James se asemejaría a las figuras siniestras de las obras anteriores. Pero nos damos cuenta, al final, de que no es así: la amenaza de James era la otra cara de su soledad, de su desconocimiento de lo que ocurrió entre Bill y Stella. Pinter engaña al espectador: James es la verdadera víctima, despojado de la seguridad que busca, incapaz de entender el mundo en que vive. Ha buscado, mediante el dominio ficticio de otros seres, construir un universo cerrado, convencional, sin dudas o problemas: la cómoda habitación mental, donde ha querido refugiarse, será destruida por la realidad misma, dejándolo desnudo frente al flujo contradictorio de los incategorizables ríos de lo real.

La idea básica de *The Lover*, más compleja y sutil que la de *The Collection*, es que hay dos o más diferentes personalidades dentro de cada hombre y mujer: estas facetas antagónicas de un ser humano deben ser satisfechas o terminarán por destruirlo. Sarah y Richard saben que detrás de su matrimonio cómodo, convencional, sin riesgos, estable, hogareño, persiste la necesidad de un sensualismo desbocado, de una aventura sin lí-

mites, de la imaginación volcánica. Hay que mantener separadas las dos formas de una misma personalidad. Para esto, en vez de buscar él una prostituta y ella un amante, se los buscan en ellos mismos, asumen un doble papel: Richard es el marido perfecto para Sarah y se disfraza de Max para ser su amante. Sarah a su vez se pone la máscara de Mary para hacer de amante de Richard. Es un juego que les permite desarrollar simultáneamente sus diversas necesidades. Han separado los sectores de su alma para poder controlarlos, han buscado un equilibrio, un *arrangement*, un *agreement*. Las primeras escenas, como en casi todas las obras de Pinter, representan el equilibrio que han estado viviendo durante tanto tiempo, aquella situación que finalmente será destruida por las mismas fuerzas que la construyeron. Es evidente que la separación en dos personalidades es, de por sí, un modo de comunicarse con la otra persona, de explorarse mutuamente. Así, Richard siente enorme curiosidad por Max y le pregunta siempre a Sarah por él: quiere verse a sí mismo a través de otros ojos. Sarah tiene interés en que Richard le informe sobre su prostituta (Sarah misma), para poder re-mirarse desde la perspectiva de Richard. Sus otras personalidades son como extranjeros para ellos: hay que explorarse por medio de preguntas. Pero el juego imaginativo que no logra sintetizar el matrimonio con el sexo, la seguridad con la aventura, lo cerrado con lo abierto, lo apolíneo con lo dionisíaco, resulta finalmente peligroso. Mientras se ignoran las dos facetas de la personalidad, éstas no se amenazan. Pero cuando Richard intenta romper el equilibrio y prohibirle al amante la casa (sólo viene en la tarde, nunca ve la puesta de sol), negando a su otro yo, al otro mundo necesario para la vida burguesa cómoda, sólo entonces, cuando Richard trata de destruir a Max, hay una amenaza. Uno de los dos tiene que desaparecer, no se puede seguir viviendo

una decepción. La razón que da Richard para terminar con la relación es significativa: Max se está apoderando de *su casa*. La relación puede seguir, pero *fuera del living*. Y le sugiere a Sarah que encuentre un basural o una laguna de agua estancada para sus encuentros sexuales con Max. Richard lucha por su casa, por su mujer, por el tipo de vida tranquila y normal que él cree que todo inglés debe llevar. Lucha por controlar su propio cuerpo, lucha contra una parte sumergida, sexual, vagabunda, de su personalidad. Sarah hace últimos e infructuosos intentos por mantener separados los dos espacios, por prohibir todo entrecruzamiento que debe conducir a una lucha: »No debes hacer esto, no debes hacerlo, no debes« y »Piensa, piensa, piensa, en lo que estás haciendo«. Richard fracasa: es Max quien se apoderará de él, dominará el cuerpo, se quedará con Sarah, quien a su vez se convierte definitivamente en la prostituta de Max. Ambos, amante y prostituta, ven por primera vez la puesta de sol desde la *respectable y decente* casa que es ahora suya, eliminados para siempre Sarah y Richard. Una de las personalidades, la parte sexual, ha dominado finalmente a la otra parte, la trabajadora, responsable, burguesa, cómoda. Sólo queda uno de los dos disfraces, una de las máscaras. Richard se rebeló y fue destruido. La lucha, tal como en *The Homecoming*, es por ocupar la casa, la mujer, la personalidad. Quien domine a Ruth, en esa obra, será el amo de la familia. Pero es Ruth la que efectivamente domina al final, porque es la única que encarna lo míticamente real. En *The Lover*, dos seres han ocupado, yuxtapuestos en diferentes sectores temporales, la misma habitación: uno, Richard, para vivir su normalidad, su éxito, su trabajo, sus camas separadas; el otro, Max, para hundirse en una turbulenta pasión, para galopar en un tambor de lujuria. Llega un momento cuando Richard desea poseer toda la pieza, es

decir, no quiere compartir su personalidad; Max termina por exilar al presunto dominador. El problema del dominio es interior, por lo tanto, y volveremos a comentarlo cuando se vea el proceso de interiorización de la habitación en el teatro de Pinter.

La conversación de los Sands es importante por otros motivos: por primera vez en la obra se utiliza un procedimiento que usará siempre el Teatro del Absurdo para desvalorizar el lenguaje: la confusión y equivocación de nombres. El juego de palabras ha sido siempre signo de una crisis en la cosmovisión. En *Hamlet*, en *El Buscón*, en los poetas metafísicos, encontramos la dolorosa conciencia de la realidad emparentada a la ingeniosidad en el uso de los vocablos. Aunque el juego de palabras comienza por suscitar risa, la risa se torna rápidamente grotesca y patética y, finalmente enfatiza una situación donde los seres humanos usan etiquetas, moldes vacíos que sirven para esconder la realidad. Uno se ríe cuando dos seres humanos no pueden ponerse de acuerdo acerca de un nombre. Pero en la obra de Pinter esto sirve para demostrarnos que nadie verdaderamente tiene un nombre. Son rostros que se ocultan detrás de unas sílabas, como el nombre Bobby Watson, que sirve para designar a todo el mundo en *La Cantante Calva*.

Pinter vuelve a poner límite al desenfreno genial con que Ionesco juega con las palabras. Aquí la duda y la inseguridad de Rose quedan subrayadas por el equívoco. Es una situación típicamente confusa, de esas que pueden sucedernos todos los días, pero debajo vislumbramos una corriente de angustia y balbuceo:

MRS. SANDS: Por qué no se sienta, Sra.

ROSE: Hudd. No, gracias.

MR. SANDS: ¿Qué dijo Ud.?

ROSE: ¿Cuándo?

MR. SANDS: ¿Qué nombre dijo Ud.?

ROSE: Hudd.

MR. SANDS: Eso es. Ud., es la esposa del tipo ese que Ud. mencionó.

MRS. SANDS: No, no es. Ese era el Sr. Kidd.

MR. SANDS: ¿Sí? Yo creía que era Hudd.

MRS. SANDS: No, era Kidd. ¿No es así, Sra Hudd?

ROSE: Ese mismo, el dueño.

MRS. SANDS: No, el dueño no; el otro.

ROSE: Pues, ése es su nombre. Es el dueño.

MR. SANDS: ¿Quién?

ROSE: El Sr. Kidd. (Pausa).

MR. SANDS: Ah, ¿sí?

MRS. SANDS: Puede que haya dos dueños.

Esta última afirmación de Mrs. Sands lleva implícito otro principio del teatro del absurdo de Pinter. Los personajes son seres racionales, normales, en un universo irracional, progresivamente irreal, cuyas leyes de operación se hacen cada vez más incognoscibles y salvajes.

Este modo de desarrollar la acción estructura *The Dumbwaiter*. Aquí, durante un período más largo que la primera escena de Rose, se muestra la absoluta regularidad y aburrimiento de la vida de los asesinos. Pasan media hora tratando de entretenerse antes de cometer el crimen por el cual se les pagará. Leen el diario (lleno, como ya vimos, de situaciones de muertes, un paralelo irónico de su propia posición), hablan del fútbol, del water-closet, del té que deben preparar, recuerdan algunos incidentes pasados que pronto callan. En suma, nada más normal. El lenguaje, de nuevo, es el encargado de dar esa lentitud cotidiana, arrastrándose coloquialmente de una pregunta a una respuesta, puntuado por pausas y tartamudeos.

De pronto, en ese mundo cerrado y regular (se nos indica que han vivido esto mismo, exactamente igual, durante años, asesinato tras asesinato), irrumpe algo desde afuera. Es un sobre. La primera reacción de Gus y Ben es »Esto es un poco extraño, gracioso, ¿no es cierto?« Es decir, es inexplicable que le hayan mandado un sobre cerrado, sin palabras escritas. Abren el sobre y encuentran fósforos adentro. ¿Por qué? ¿Para qué pueden servir? Frente a un hecho que no calza en el esquema que tienen del mundo, lo único que pueden hacer es tratar de explicarse la razón del envío repitiendo incesantemente palabras, como una incantación mágica que de repente hará comprensible el fenómeno. Notemos cómo intercambian parlamentos:

GUS Bueno, serán muy útiles.

BEN: Sí.

GUS: ¿No es cierto?

BEN: Bueno, ¿siempre están terminándose, verdad?

GUS: Siempre.

BEN: Bueno, entonces serán muy útiles.

GUS: Sí.

BEN: ¿No es cierto?

La aceptación del otro punto de vista, retórico, vacío, que nada explica, muestra que no comprenden el por qué de los fósforos:

GUS: Sí, no me vienen nada de mal.

BEN: ¿Podrías usarlos, eh?

GUS: Sí.

BEN: ¿Por qué?

GUS: No tenemos ninguno.

BEN: Bueno, ¿ahora tienes algunos, verdad?

GUS: Ahora puedo poner la tetera al fuego.

Pero tampoco podrá. No hay gas.

Lo fundamental acá es que nosotros nos *identificamos* con los personajes de Pinter. Su posición frente al misterioso mundo que los rodea es esencialmente la misma posición del *espectador* frente a esa realidad. Gus y Ben frente a los fosforos, Rose ante el sótano, Stanley ante los visitantes, Davies respecto a Mick, Edwards frente al vendedor, James frente al adulterio de Stella; *seres que no entienden, pero creen posible una explicación racional.* Los personajes de Pinter, por lo general, son seres lógicos, cotidianos, acostumbrados a un orden y a una normalidad simbolizados en la pieza donde se han refugiado. Frente a un hecho desusado, inexplicable, ellos reaccionan tal como nosotros, los espectadores, lo haríamos. Nosotros entendemos su desconcierto. Es nuestro desconcierto. Entendemos su angustia al confrontar una situación que parece contrariar la normal operación de su mundo. Esa misma situación nos está creando una obra teatral que también niega la estructura armónica del mundo.

Muchas de las obras de Pinter son, por lo tanto, la historia de la *busqueda* de la verdad en un universo absurdo. Los personajes de Beckett no aceptan la posibilidad de un sentido en sus vidas. No tienen esperanza de encontrar algo en que cifrar su futuro. No tienen, de hecho, futuro. Los personajes de Pinter tampoco lo tienen. Pero no lo saben. Siempre actúan *como si* sus vidas tuvieran un significado exacto y objetivo. Si hay hechos que parecen negar esto, bueno, será porque todavía no han encontrado la solución al problema. Ellos tienen la esperanza de que el hombre pueda comprender y superar sus fantasmas. Son, esencialmente, detectives de su propia situación existencial. Se los castigará por tratar de encontrar un sentido en las cosas. Pero su fracaso será glorioso.

En *The Dumbwaiter*, uno de los asesinos, Gus, rehú-

sa aceptar las órdenes, decide preguntarse por la racionalidad o la irracionalidad del universo. Ben, en cambio, acepta inmediatamente todo lo que pasa, se satisface con cualquiera explicación. Trata de acallar su conciencia, su visión de un mundo cada vez más diabólico e inhumano. Los esquemas mentales salvan a Ben: él no cree que algo ande mal. No necesita investigar. La misma división se encuentra en *El Rinoceronte*, pero en las demás obras de Ionesco la mayor parte de los personajes son tan irracionales como el mundo en que se encuentran. No hay un conflicto mundo ilógico — hombre lógico, porque para Ionesco la razón ha perdido su importancia. Para Pinter, el hombre es un ser racional en un universo irracional. La esencia del hombre es preguntarse por la verdad, aunque termine destruyéndose. Por eso se ha señalado que Ionesco y Beckett acercan lo teatral al género lírico; Pinter realza lo dramático.

La situación en *The Dumbwaiter* se hace cada vez más crítica. Reciben una orden a través del montacargas, para que manden unos platos exóticos al piso superior. Gus enjuicia la situación con las mismas palabras de Ben, al encontrar el sobre:

GUS: Esto es un poco extraño, gracioso, ¿no es cierto?

BEN (rápidamente): No, no tiene ninguna gracia. Seguramente había un café aquí, eso es todo. Estos lugares cambian de dueño rápidamente.

GUS: ¿Un café?

BEN: Sí.

GUS: ¿Cómo, quieres decir que la cocina estaba aquí abajo?

BEN: Sí, cambian de dueño en una noche, estos lugares. Se liquidan. La gente que está a cargo, sabes, no lo encuentran un buen negocio, se van.

GUS: ¿Quieres decir que la gente que estaba a cargo de este lugar no lo encontró un buen negocio y se fue?

BEN: Eso mismo.

GUS: Bueno, ¿Quién lo tiene ahora? (*Silencio*).

BEN: ¿Qué quieres decir, quién lo tiene ahora?

GUS: ¿Quién lo tiene ahora? Si se fueron, ¿quién está ahora?

Pero la pregunta no se contesta. Son interrumpidos de nuevo por el montacargas, que impide así una crisis. Esta, sin embargo, sobreviene posteriormente. Gus sigue haciendo preguntas, tratando de entender una serie de acciones increíbles. Finalmente, llega el momento fatal en que Gus identifica a la persona que les está mandando los fósforos y pidiendo comida, exigiéndoles una ciega obediencia, con el hombre que les paga para asesinar a otros. El desenlace no está lejos. Gus, al usar su capacidad humana para razonar y preguntarse acerca de su situación como ser humano, deberá ser eliminado. Reniega de su condición de marioneta:

GUS: ¿Por qué nos mandó los fósforos si sabía que aquí no había gas? (*Ben lo mira*). ¿Por qué hizo eso?

BEN: ¿Quién?

GUS: ¿Quién nos mandó esos fósforos?

BEN: ¿De quién estás hablando? (*Gus lo mira fijamente*).

GUS (*Con voz ronca*): ¿Quién está ahí arriba?... Te pregunté antes. ¿Quién se mudó aquí? Te pregunté. Me dijiste que los que lo tuvieron antes se habían mudado. Bueno, ¿quién se mudó aquí?

Desde ahora en adelante, las preguntas se repetirán insistentemente. Cuatro veces en siete frases Gus pregunta: «¿Para qué está haciendo esto?»

Frente a esto, como en casi toda obra de Pinter, la única salida es la violencia. Ben trata de acallarlo. El asesino debe siempre olvidarse de preguntar, debe obe-

decer silenciosamente. Cuando llega el momento de asesinar a la persona desconocida, resulta ser Gus. Más adelante estudiaremos el desenlace de *The Dumbwaiter*.

La identificación del espectador con un personaje que busca una explicación racional de sus circunstancias, que pueda integrarse a la convencionalidad, culmina en James (*The Collection*). James provoca la situación final de angustia e incertidumbre: no acepta la versión de Stella. Busca la confirmación de sus dudas y sus temores, interrogando a Bill. Su investigación despliega una serie de narraciones contradictorias. Primero Stella informa y Bill niega. Después Bill confirma la versión de la mujer. Luego Bill se contradice y Stella confirma esta segunda historia de Bill. Y así sigue, hasta que James no puede hacer coincidir tantas visiones. En los períodos de equilibrio entre las dos versiones, cuando hay concordancia entre lo dicho por Bill y por Stella, el mundo aparece como racional y correcto. Pero cada cambio de testimonio desequilibra a James: mientras haya contradicción, no hay una realidad absoluta, única, y no habrá descanso posible. James es responsable de su angustia al buscar confirmación y seguridad en un mundo donde no son posibles. Ahora deberá enfrentar las consecuencias de sus actos. No hay verificación posible porque la realidad no es monolítica. Es esencialmente diabólica. Bill dice: »Seguramente sanará la herida cuando uno conoce la verdad, ¿no es cierto? Quiero decir, cuando la verdad quede verificada«. La herida de James no cicatrizará jamás: ha empezado a preguntar, aventurándose lejos de lo convencional, lejos del refugio de la explicación fácil, de la aceptación inmediata de lo que pudo haber sido una mentira, y acaba por asomarse al abismo de la realidad. Para él una habitación, como veremos luego, no es un espacio físico, sino un espacio mental, una actitud psíquica: quiere que toda la realidad sea la verifica-

ción de su seguridad interior, prolongándola, y esto es imposible.

Pinter nos hace ver que una vez que comenzamos a preguntar, no podemos saber hasta dónde nos llevarán nuestras investigaciones. Hasta la muerte, en el caso de Ben o Stanley o Rose. A la locura en el caso de Astor. A la incertidumbre extrema, en el caso de James, que pone en duda toda la realidad. Desde aquí, también, se entiende la relación de Pinter con Kafka (y con los cuentos Jorge Luis Borges). Antes, cuando alguien se atrevía a preguntar, era una organización secreta o suprapersonal la que se encargaba de castigar al individuo (*The Dumbwaiter*, *The Birthday Party*); en *The Collection* (como en *The Homecoming*, aunque en esta obra los hombres preguntan poco porque ya tienen miedo de destruirse, de dudar; han llegado a un frío pacto con la realidad para poder sobrevivir) es la estructura misma de lo real la que castiga al hombre, al negarle la seguridad mental, al sacarlo de su habitación de convenciones y perspectivas unilaterales, arrojándolo a la incertidumbre. Pinter incorpora ese mundo castigador, gangsteril, vengativo, a la estructura misma de las cosas, a la esencia del hombre. Es la legislación automática. Ni siquiera existe un orden superior frente al cual uno pueda rebelarse, frente al cual se adquiera un sentido aunque esto conduzca a la destrucción. Hasta la dignidad del suicidio está vedada en este mundo. Es la soledad radicalizada, como en el mundo de Kafka, donde parecería que los oficiales de *El Proceso* y de *El Castillo* (y hasta de «La Colonia Penitenciaria»), son, en último término, formas de la psicología de K., las concreciones mediante las cuales el hombre busca su castigo, la otra faz de su personalidad bloqueada. Esto, en Pinter, se relaciona con la interiorización cada vez mayor de los problemas.

Esto nos lleva a un último aspecto de la escena con

los Sands que vale la pena examinar brevemente. Es el problema de la fragmentación de la personalidad en las obras de Pinter. En una de las discusiones entre los esposos se manifiesta el sentido que tiene el pasado y el presente para el dramaturgo, cuál es su actitud gnoseológica frente a la realidad:

MR. SANDS: ¡Percibir! Eso es todo lo que haces. ¡Percibir!

MRS. SANDS: A ti te vendría bien un poco más de eso en vez de toda esa porquería en que te metes.

MR. SANDS: A ti no te deja de gustar parte de esa porquería.

MRS. SANDS: Te pareces a tu tío, a ése te pareces.

MR. SANDS: ¿Y a quién te pareces tú?

Hay dos menciones inverosímiles en el texto. La primera es a la »porquería«. ¿Se referirá a las actividades, acaso ilegales, de Sands? ¿O es una referencia sexual? No sabemos. La referencia al tío, al que no se vuelve a mencionar en toda la obra, nos muestra la peculiar visión estética de Pinter frente a sus personajes. En los dramas tradicionales, el material se selecciona y organiza con un criterio único, »verosímil«, habiéndose eliminado de antemano todo aspecto que pudiera descarriar al espectador. Hay una elaboración anterior, que crea un personaje perfecto, que debe funcionar unívocamente sin crear atmósferas inciertas en la mente del público.

Pinter también trabaja su material. Pero su elaboración tiene otro sentido: se trata de no simplificar o esquematizar al individuo. Nunca podemos conocer totalmente al otro, ni su pasado: la bruma envuelve siempre al otro. Si encontramos desconcertante un personaje, eso no importa, porque la vida es misteriosa, nuestra relación con los seres que encontramos

a cada momento y hasta con aquellos que conviven con nosotros es exactamente la misma que tenemos con los personajes de Pinter. No podemos agotar a ningún ser humano, ni unificar sus complejidades innumerables. Pinter rechaza todo intento de asimilar sus personajes a normas de conducta que les son ajenas. Justamente, en su entrevista con Kenneth Tynan: »Sólo nos concierne lo que está ocurriendo en ese momento, en este específico momento de la vida de esta gente. No hay razones para suponer que en un momento u otro, ellos no fueran a un mitin político o no hayan tenido amiguitas por ahí...«.

El personaje no es redondo. Nuestra visión de su vida será siempre parcial. El personaje, aunque mediocre, resulta ser así complejo y profundo, con un pasado incognoscible e inconmensurable. Para Pinter cada ser humano es infinito. Lo que vemos en escena es la superficie.

El espectador está entonces en la situación de aquel que llega por casualidad a entrever a otros seres, casi accidentalmente. Hay aspectos de la conversación, como las referencias a la »porquería« y al »tío« que necesariamente nunca se comprenderán, pero que revelan puertas cuyas llaves se han perdido, sumergidas en el pasado del personaje, al que no tenemos acceso.

A veces este pasado se menciona, lo que aumenta la angustia del espectador, que ve abrirse un poquito una dimensión que podría explicar y motivar al personaje, pero que apenas se puede intuir.

En *The Birthday Party*, frente al mundo de la violencia desatada por los amenazadores, está el mundo infantil de cada personaje:

GOLDBERG: Le estaba contando al Sr. Boles acerca de mi vieja. ¡Qué días aquellos! (*Se sienta en la mesa*). Sí, cuando era un jovencuelo, algunos viernes, acos-

tumbraba caminar a orillas del canal con una muchacha que vivía cerca de mi casa. Una hermosa muchacha.

Pero no sólo Goldberg tiene recuerdos. McCann, el otro, intercala los suyos entre las palabras de Meg, que rememora su propio pasado:

MCCANN: Conozco un lugar. Rosecrea. Donde la Madre Nolan.

MEG: Había una luz de velador en mi habitación cuando era pequeña.

MCCANN: Una vez me quedé ahí toda la noche con los muchachos. Cantando y bebiendo toda la noche.

MEG: Y mi nana se sentaba a mi lado y me cantaba canciones.

MCCANN: Y un plato de pescado frito por la mañana. ¿Y ahora dónde estoy?

MEG: Mi pequeña pieza era rosada. Tenía una alfombra rosada y cortinas rosadas y cajitas de música por toda la pieza. Y me acunaban hasta que me dormía.

Estos hechos del pasado, lejano y desconocido, muchas veces constituyen la clave para entender la acción que está realizándose ahora. ¿Qué hizo Stanley en el pasado para que se lo persiga? Y Davies, ¿por qué tiene miedo de un «ellos», una organización que parece buscarlo? Y en *The Lover*, ¿cómo fue el primer encuentro de la pareja? Nunca lo sabremos.

Sólo en *A Slight Ache* logramos entrever el pasado, fundamento de la acción. Hay muchos pecados en la vida de Edward y Flora. Por uno de ellos se va a pagar. Pero, ¿cuál?

Este excursus, que hemos hecho a raíz de las contingentes palabras que la Sra. Sands dirige a su ma-

rido, tiene especial aplicación al caso de Rose. Como veremos, el mensajero que viene a verla desde el sótano es un mensajero de su propio impenetrable pasado. A ella también la conocemos sólo a medias. Los motivos de los hombres, según Pinter, permanecerán siempre ocultos.

4) SEGUNDA CONVERSACION CON MR. KIDD

Lentamente, el vago temor de Rose se ha ido traduciendo en imágenes. Primero, un «afuera», luego, un sótano, y en la última escena, un hombre que habita ese subterráneo y que ha avisado que la habitación de Rose está vacante.

La segunda conversación con Mr. Kidd acercará aún más aquella presencia indeseada. El sótano ya está vinculado directamente con Rose; hay alguien allá que se interesa por ella y por su pieza. Pero aún no se le ha hecho necesario enfrentar a ese individuo. La amenaza todavía es impersonal, su miedo no tiene rostro.

La conversación con Mr. Kidd está estructurada por el deseo de Rose de escapar de ese posible encuentro. Mr. Kidd viene, precisamente, para decirle que hay un hombre (suponemos que es el mismo que estuvo en el sótano) que desea hablar con ella. Rose no lo escucha: está demasiado preocupada con su problema, la posible vacancia de la pieza, Mr. Kidd tampoco la escucha, ya que el hombre que viene a ver a Rose lo tiene frenético. Es el viejo, sin embargo, quien logra detener su propio flujo de palabras para escuchar lo que dice Rose:

ROSE (*Levantándose*): ¡Sr. Kidd! Justamente iba a buscarlo. Tengo que hablarle.

MR. KIDD: Mire, Sra. Hudd, tengo que hablar con Ud. Subí a propósito.

ROSE: Estuvieron dos personas aquí hace poquito. Dijeron que esta pieza iba a desocuparse. ¿Qué querían decir con eso?

MR. KIDD: Apenas oí partir el camión me apresté para venir a verla. Estoy deshecho.

ROSE: ¿De qué se trataba? ¿Vio Ud. a esa gente? ¿Cómo puede quedar libre esta pieza? Está ocupada. ¿Lo encontraron ellos, por fin, Sr. Kidd?

MR. KIDD: ¿Me encontraron? ¿Quiénes?

La esencia de la escena, el diálogo entrecruzado, signo de la absorción que sufre cada uno por sus propios problemas, termina un rato después, cuando se realiza el contacto entre ellos al recordar Rose que había un hombre en el sótano.

ROSE: Oiga, Sr. Kidd, ¿Ud. es el dueño, no es verdad? ¿No hay otro dueño?

MR. KIDD: ¿Qué? ¿Y eso qué tiene que ver? No sé de qué está hablando. Se lo tengo que decir, eso es todo. Tengo que decirselo. He tenido un terrible fin de semana. Tendrá que verlo. No aguanto más. Tiene que verlo.

ROSE: ¿Quién?

MR. KIDD: El hombre...

Rose repite varias veces la pregunta quién, pero no recibe respuesta. En esta escena tampoco se sabe más acerca de las características de ese individuo. Mr. Kidd ignora la pregunta de Rose acerca de la procedencia del hombre. Sí, se sabe que se relaciona con lo oscuro. Mr. Kidd menciona varias veces que lo único que hace es esperar en la oscuridad. Una vez hasta la llama «la negra oscuridad». El hombre tiene un deseo

único: ver a Rose. Pero tiene que ser con su libre consentimiento, ella *debe decidir* reunirse y hablar con él.

Mr. Kidd, obsesionado por el individuo, que tanto lo molesta intenta convencer a Rose que lo reciba. Va a utilizar una serie de métodos: la ciega creencia, el razonamiento, la compasión y, finalmente, la amenaza. Es la desesperación de Rose contra la de Mr. Kidd. Ella debe enfrentar ahora lo que ha temido durante toda la obra; pero antes opone todo tipo de argumentos a esas persuasiones.

La creencia:

ROSE: ¿Ud. espera que vea a alguien que no conozco?
¿Y ni siquiera estando mi marido aquí?

MR. KIDD. Pero él la conoce, Sra. Hudd. El la conoce.
(*El único argumento: la fe.*)

ROSE: ¿Cómo puede conocerme, Sr. Kidd, si yo no lo conozco a él?

MR. KIDD: Usted tiene que conocerlo. (*De nuevo, la simple creencia que suple al razonamiento.*)

Al fallar la creencia, apela al raciocinio:

ROSE: Pero no conozco a nadie. Estamos tranquilos aquí. Acabamos de mudarnos a este distrito.

MR. KIDD: Pero él no viene de este distrito. Tal vez lo conoció Ud. en otro distrito.

Rose no se deja convencer y entonces Mr. Kidd recurre a la compasión: »¿Por qué no me dejan en paz, los dos? Sra. Hudd, tenga un poco de compasión. Por favor, véalo. ¿Por qué no lo recibe?«

A sus quejas, Rose responde bruscamente. »No lo conozco«, aunque ella sí conoce la identidad de ese individuo, como veremos en la próxima escena.

Lucha contra Mr. Kidd y contra su propia interioridad, tratando de convencerse de que ella nada tiene que ver con aquella sombra. Pero lo único que surte efecto es la amenaza, la maximización del miedo: «Si no lo recibe ahora, no habrá otro remedio. Vendrá por su cuenta, cuando su marido esté aquí, eso es lo que va a hacer. Vendrá cuando el Sr. Hudd esté aquí, cuando su marido esté aquí».

Notemos que esta conversación, como las otras, ha estado construida en torno a preguntas, algunas retóricas, algunas dirigidas a otras personas. Pinter es el dramaturgo contemporáneo que más preguntas utiliza en el diálogo. En *The Dumbwaiter*, por ejemplo, la mayoría de las oraciones son interrogativas, lo que es sólo comparable, entre los grandes dramaturgos del teatro universal, con *La Celestina*. (Pueden verse las obras de Gilman, *The Art of La Celestina*, y de María Rosa Lida, *La Originalidad Artística de La Celestina*.)

Esto nos indica que la realidad que pinta el dramaturgo es objetiva, pero muy oscura, llena de escondrijos y rincones. Los hombres nada saben acerca de sí mismos. La pregunta es, por lo tanto, el modo de afirmar algo, de equilibrar el lenguaje entre la duda y la seguridad, buscando una respuesta confirmatoria, aclaradora. Pero el personaje de Pinter casi nunca halla una respuesta. Se encuentra con otra pregunta o con el silencio. El otro ser humano también está buscando. Es el drama de un eco que busca su voz originaria y se encuentra con otro eco o con una pared blanca, impersonal.

Al no contestar las preguntas, el hombre actúa como si el otro no existiese. Al preguntar, y no esperar la respuesta, actúa como si el otro estuviera a su entera disposición. El hombre de Pinter está atrapado entre el silencio y la pregunta, entre ser dominado o dominar, aun en el lenguaje mismo.

En *The Collection*, el hecho de que no se responda a una pregunta es esencial a la estructura de la obra, configura el drama de James: no es simplemente la forma de un diálogo o de lo incomunicado o de la soledad. Muestra cómo James es incapaz de encontrar confirmación o negación a sus ideas, para construir un universo seguro, donde todo está respondido, tal como el que tenía antes del encuentro de Stella con Bill. Pinter implica, en *The Collection*, que no es sólo el hecho de que el otro ser no responda: es la realidad misma la que calla, la que rehúsa contestar sí o no. El hombre es un signo de interrogación que se desangra tratando de oír una respuesta que jamás llegará.

~~La estructura dramática de Pinter termina por convertir al espectador en una pregunta, en el buscador de una clave que podría explicar la realidad.~~ Esto llega a su culminación en *The Homecoming*, donde los conflictos aparecen como disfrazados, incomprensibles, pero los reconocemos como propios, como nuestros. Lo significativo, dice Ruth, no son las palabras, sino el hecho de que los labios se muevan. Sí, el verdadero problema es descubrir el sentido de ese mundo, que se nos presenta como un enigma. Como si todo lo que estuviéramos viendo no fuera la verdadera realidad, sino un espejo que deforma y borra los contornos de las cosas al reflejarlas; como si examináramos sólo el negativo de una foto, y no la foto misma, porque lo único de que disponemos es ese negativo, ese otro lado de lo real, esta oscuridad llena de luces que podrían ser significativas si supiéramos cómo interpretarlas. Un mundo que no se entiende de inmediato y mientras más se lo racionaliza menos se lo comprende. Lo importante es lo que no se dice, el personaje clave es el que no aparece, lo que clarifica todo es algo que jamás podría

explicarse, y la misma idea de clarificar es falsa, ya que las cosas son así y si fueran claras serían de otra manera. El hecho de que el hombre pregunte aleja la realidad de inmediato; pero es también la precondición para que lo real exista, para que esté ahí, y se lo pueda mirar, aun oblicuamente.

Si el hombre está absolutamente solo, es imposible que vea la realidad. Necesita estar acompañado: únicamente a través de otros ojos, podremos construir un mundo humano. Aun cuando hay una respuesta parcial, ésta sigue sin decirle nada, como dos manos que apenas se rozan en la oscuridad de una enorme, casi infinita, *vacación*. Para saber lo que *significa* esa respuesta, que viene de la lejanía de otra conciencia (*The Caretaker, The Lover, The Homecoming*), hay que entender *quién* es el otro. Pinter se va interesando cada vez más por el problema de la personalidad y su continuidad en el tiempo, el centro unitario esencial que permitiría un contacto con otros seres humanos.

Es por esto que el problema mundo-interior-refugio contra mundo-exterior-amenazante va cambiando sutilmente de orientación. Todas las obras de Pinter después de *The Caretaker* tratan de estudiar la relación humana entre gente que podría construir algo junta, que se necesita y se complementa, que sería capaz de imponerle coherencia a ese universo, que está a un paso del amor y de la apertura hacia el otro, pero que de todos modos no logra comunicarse.

El mundo interior (el *inside*), en estas obras últimas, ha pasado a constituirse en el yo de cada individuo en escena. El mundo exterior (el *outside*) es el otro ser humano, que está fuera de la conciencia, fuera de la pieza mental y espiritual en que el personaje se ha encerrado. Desde *The Caretaker* en

adelante, cada ser humano asume una doble función, ambigua y misteriosa: para sí mismo es un yo, para el otro es un otro. De ahí la combinación en cada personaje de la familiaridad y la extrañeza. Nos parece que hemos conocido gente como ésta toda la vida. Y, no obstante, cuán alejada, diferente, rara, se revela. Está ahí, semejante, pero separada por abismos. Expectadores y personajes, estamos encerrados entre las cuatro paredes de la mente, para usar la metáfora de Virginia Woolf.

Sin duda, en *The Homecoming*, adquiere mayor complejidad la interiorización de la pieza. Allá, por primera vez, se rechaza el esquema de una víctima o un verdugo; por decirlo de otra manera, se niega que uno de los sectores del alma, corporificado en un personaje, sea el «protagonista» o el centro de la atención (como lo eran Rose o Stanley), sino que todos son dominados y dominadores *a la vez*, un yo y un otro simultáneamente. La complicación desesperante de la obra resulta de la confrontación de una maraña de actitudes interconectadas, de seres que son una máscara exterior y un rostro interior al mismo tiempo.

Esta visión de *The Homecoming* es posible porque en *The Caretaker* y especialmente en *The Collection*, Pinter ha mostrado la habitación como un refugio mental, psíquico, que cada hombre construye para seguir viviendo. La habitación física es una mera prolongación, como la casucha de Aston, del deseo de un mundo habitual, tanto en lo lingüístico como en lo afectivo, que permita al personaje erigir categorías que tienen apariencia de eternidad. Frente al dionisíaco bramido de la muerte, ante la anarquía del sexo y la intemperie del compromiso con el otro ser, está la conciencia de cada cual, arrodillándose como un feto en el centro de un cuerpo que tampoco es suyo. Porque

después de *The Lover*, el cuerpo mismo pasa a convertirse en una sección de la realidad exterior, aquella parte que está tan cerca del alma, pero que, sin embargo, no puede realmente controlarse, que tiene deseos e instintos propios. Lo que amenaza a ese mundo interior, última reducción a que se puede llegar, el centro que sabe decir yo y que se condenará o se salvará, se aislará o se comunicará, lo que amenaza es la realidad misma, el hecho de que la realidad exista como contradicción, como movimiento y flujo, la inseguridad de la experiencia, eso que es peligroso porque se otorga sus propias categorías, porque en la experiencia el ser humano puede perder la radical inocencia —tomando prestada la frase del ensayista norteamericano Ihab Hassan («Radical Innocence») — que significa la identificación con un centro caliente que reconozco como mío.

Vemos entonces que la habitación física de las primeras obras de Pinter era simplemente la primera imagen que el dramaturgo utilizó para poder exteriorizar su cosmovisión, fue su primer asedio, a través de una metáfora simple e inmediata. La evolución posterior fue afinando este acercamiento preliminar, fue explorándolo, hasta convertir la primitiva dicotomía habitación frente a realidad-que-amenaza, en una dualidad mucho más profunda: el problema de la conciencia individual enfrentando un mundo que no se deja atrapar en las categorías de lo convencional. En Pinter encontramos, por lo tanto, la misma ley que se advierte en casi todos los grandes escritores: su problemática es una sola y la única verdadera historia de su literatura es la investigación de las diferentes plasmaciones de una constante fundamental, el desarrollo de un autor hacia sí mismo, tratando de comprender lo que significa su existencia y su mundo, el arte como

un pacto desgarrador entre la realidad y quien la vive.

Se entiende así el sentido esencial de la dicotomía refugio contra amenaza, que encontramos en todas las obras de Pinter. Su postulación más clara se encuentra en *The Lover*, donde el mundo privado de cada uno está amenazado *desde adentro*, desde la otra personalidad, que ha sido exiliada a un mundo imaginario paralelo, para poder seguir viviendo una tranquila existencia al margen de la muerte, del sexo, de la aventura. Sarah y Richard han tratado de abolir la contradicción entre matrimonio y sexo, estabilidad y variación, lo inmutable y el movimiento, al expulsar a otra realidad uno de los dos términos de la ecuación.

Esta división, por lo demás, permite a Pinter proseguir la tarea de los iracundos dramaturgos de la generación anterior (Osborne y Cía.), que atacaron frontalmente el sistema social imperante en Inglaterra, rebelándose contra los clisés, y rompiendo con su arte los mitos que los ingleses se habían creado para no tener que ver la realidad. Más representativa de esta tendencia es *The Entertainer* que *Look Back in Anger*.

El matrimonio, pilar del sistema de la familia, se va derrumbando en las últimas obras de Pinter, porque esa relación no incorpora los verdaderos problemas del hombre. Es interesante notar que la pareja de *The Lover* satisface este otro mundo, trata de apaciguarlo, por medio de la *imaginación*: juegan a tener otras personalidades, reconciliándose en el enfrentamiento fantástico con esos lados oscuros de su ser, ese sector que no quieren reconocer como suyo. Ese juego separa momentáneamente dos mundos que, por ser contradictorios, deberían antagonizarse (como ocurre al final de la obra, cuando vence uno de ellos). Sarah y Richard casi logran comunicarse (tal como veremos

ocurre con Rose y Riley en *The Room*: ese mundo imaginario que está edificado por la confluencia de dos mentes, es de hecho un escenario interior, convencional, donde se podrá efectuar la cita amorosa paralela, donde ellos han de explorarse con nostálgica ternura.

Pero en el mundo de Pinter, entregarse a la imaginación es peligroso y hasta mortal, ya que equivale a poner en duda la situación presente, suponer alternativas posibles, atreverse a desembocar en otro mundo, lejos de lo inmediato y limitado. La consecuencia es el castigo (o la libertad). En el caso de Aston, esto se ve claramente. La sociedad no ha querido aceptar su derecho a la fantasía, lo han torturado en lo que parece ser una clínica psiquiátrica. En *The Dumbwaiter*, es la imaginación de Gus, lo que lo lleva a la rebelión y a la muerte. Por otra parte, los que rechazan la imaginación y tratan de quedarse en la falsa coherencia de un universo racional también están destinados al fracaso, como en *A Slight Ache*, y especialmente en *The Collection*, donde James quiere seguridad, que la llave que me sirve hoy para abrir esta puerta me siga sirviendo mañana, que al abrir los ojos esté en el mismo sitio en que uno lo dejó cuando se durmió la noche anterior.

Porque al haberse interiorizado el conflicto, la imaginación es esencial para contestar la pregunta, ¿quién soy yo? Sólo el diálogo con lo posible, con mi futuro, puede mostrarme mi propio rostro. Así, en *The Lover*, auxiliado por la fantasía, el ser humano se pregunta quién es, es decir, ¿cuál de estas movedizas sombras controlará mis acciones, cuál de de estos sectores de mi personalidad es el más fuerte? Y la imaginación casi logra lo que la violencia no ha conseguido en el mundo de Pinter: tomar en cuenta al otro, recrearlo desde el lenguaje interior.

En *The Dwarfs* encontramos resumida esta problemática:

»Lo que importa es quién es uno. No por qué, ni cómo, ni siquiera qué es uno«. »Puedo ver tal vez qué es uno, bastante claro. Pero, ¿quién es uno? De nada sirve decir que uno sabe quién es, sólo porque tú me dices que puedes calzar tu llave personal en una ranura personal que puede sólo recibir tu llave personal, porque ésa no es prueba de nada y con toda seguridad no es concluyente«.

»...De vez en cuando creo que percibo una parte de lo que eres, pero por pura casualidad por ambas partes, la del percibido y la del percibidor. Nada tiene que ver con la casualidad, es deliberado, es una simulación mutua. Dependemos de esas casualidades, de esas casualidades arregladas, para persistir. Entonces, no importa que sea una conspiración o una alucinación. Lo que eres, o pareces ser para mí, o pareces ser a tus ojos, cambia tan rápidamente, tan espantosamente, que yo con toda seguridad, no puedo mantener ese ritmo. Y tú no puedes hacerlo tampoco. Pero, ¿quién eres? No puedo ni siquiera comenzar a reconocerlo, y a veces lo reconozco tan enteramente, tan poderosamente, que no puedo mirar, y ¿cómo puedo estar seguro de lo que veo?«.

Esta relación inmediata, un contacto entre dos seres, esta comunicación fugaz, ocurre pocas veces en la vida, y menos aun en la obra de Pinter. La mayor parte de ellas están basadas en la imposibilidad de que cada hombre conozca su personalidad, esa esperanza vana que engaña en vez de guiar. Aston tiene su casucha que nunca edificará, Davies un viaje para buscar sus papeles. Es la realización que los espera, la decisión que nunca tomarán.

El odio contra el otro, el miedo que provoca, depende en parte de esta falta de comunicación. Los

personajes se intuyen a sí mismos, pero no se autoconocen bien. Frente al otro ser humano deben asumir un papel teatral, que los aleja aun más de su verdadero ser. Cada personaje finge una personalidad para dominar al otro. En *The Lover* los disfraces son también una forma —tal vez la única posible— de comunión.

En la primera obra *The Room*, se da justamente una comunicación, afectiva y efectiva, que resulta aun más poderosa después de las cuatro conversaciones balbuceantes de las escenas anteriores, cuyas características quedan definidas en otro trozo de *The Dwarfs*:

»¿Dónde he de mirar, qué hay para localizar, para tener alguna seguridad, para tener algún descanso de toda esta maldita y estrepitosa confusión? Uno es la suma de tantos reflejos. ¿Cuántos reflejos? ¿De quién? ¿Estamos constituidos así?«.

Rose ha sido hasta ahora el reflejo de otros hombres. En este momento, se enfrentará con su destino y aflorará su propia personalidad. No será el espejo deforme de los demás: será ella misma, aunque sólo sea por un momento, previo a la muerte.

5) CONVERSACION CON RILEY

Por fin, se ha llegado al clímax. En general, Pinter tiene una técnica especial para desarrollar la tensión de una obra: cuando ~~todo parece llevar a una solución~~, cuando ~~las fuerzas en conflicto están al borde de una explosión~~, comienza un anticlímax, irritante, pero verosímil. En *The Caretaker*, por ejemplo, Davies se enfrenta con un hermano, después con el otro, y así sucesivamente, nunca reuniendo a los tres en escena. Llega un momento cuando los dos hermanos y Davies se encuentran. El público espera que en ese

instante toda la nebulosa que envuelve a cada personaje quede resuelta. Pero no es así. En vez de comentar la presencia de Davies, Aston y Mick conversan trivialidades.

Esta primera obra, sin embargo, tiene una construcción dramática tradicional en cuanto a su desarrollo: hay un conflicto, vago e inestable, que mueve la acción, la que tiene principio, medio y fin. Ahora, en esta escena quinta, Rose se tiene que enfrentar a aquello que se ha hecho concreto, acercándosele en el transcurso de la obra. Rose se negará a reconocer al hombre. Al final, inevitablemente, se produce el contacto que lleva al desenlace.

Riley es un negro ciego. Rose está aterrada por las enfermedades; su preocupación por la salud de Bert es síntoma de su propio temor a enfermar y envejecer. Es el miedo a la muerte. Riley representará para Rose todo lo que ha tenido: la edad, la ceguera, la pobreza. Ella lo define varias veces de un modo despectivo: »Son todos Uds. sordos y mudos y ciegos... Un grupo de lisiados«. Y después recalca: »Ud. es un ciego. Un pobre viejo ciego«. Frente a esta situación de los inválidos, de los desposeídos, de los que habitan la fría soledad del sótano oscuro y sienten hambre, está el mundo de Rose: »Aquí estamos instalados, confortablemente tranquilos... ¿Qué quiere Ud.? Entra a la fuerza aquí arriba, me arruina la noche, entra y se sienta aquí. ¿Qué quiere?«. Riley no representa la ceguera en la obra. Representa la ceguera para Rose, porque esto es lo que ella teme ser.

Rose pide a Riley que se siente. Igual cosa le ha dicho a Mr. Kidd, a los Sands. En cada caso significó un largo intercambio de palabras antes de que éstos se sentaran o quedaran parados. Transformaban la silla o el hecho de sentarse en un acontecimiento de

trivial magnitud. Los Sands usaban la silla para dominarse mutuamente. Mr. Kidd miraba la silla y recordaba su pasado, lo que provocaba interminables parlamentos. A Bert, en cambio, se le ofrecían cosas, té, tocino, mantequilla, abrigo, hasta cariño, y él las aceptaba o rechazaba sin decir una palabra. Por un lado, la retórica que construye catedrales de arenosas palabras partiendo desde un objeto simple. Por otro lado, el silencio grosero, insultante. Riley representa la verdadera dimensión digna que se les debe dar a los objetos y al lenguaje en la realidad.

ROSE: Acaba de tocar una silla. ¿Por qué no se sienta en ella? (*Riley se sienta*).

RILEY: Gracias.

Rose le advierte, insultándolo, que no está tratando con una niña chica («¿Quién cree Ud. que soy, una niñita?» y «Ud. está con una mujer adulta en esta pieza, ¿me entiende?»). Para Riley ella es precisamente una persona estancada en un mundo infantil e inmaduro.

Se produce el primer contacto de la obra: Riley dice su nombre. Rose lo reconoce, aunque niega esto de inmediato. Desea separar al negro viejo y ciego de ese nombre que le es familiar.

ROSE: Dígame lo que quiere y lárguese.

RILEY: Me llamo Riley.

ROSE: No me importa si se —... ¿qué? Ese no es su nombre, ése no es su nombre.

El personaje de Pinter repite una frase cuando no está seguro, como si con la reiteración estuviera franqueando la barrera que existe entre las palabras y la realidad, como si mediante la exteriorización lin-

güística estuviese recreando una verdad imaginaria que supla la falta de un orden objetivo que garantice la correspondencia de la mención con la realidad.

Riley menciona la pieza. Rose se siente amenazada cada vez más. Su pequeña luz que baña una noche eterna parece estarse extinguiendo, su refugio se desmorona. Rose trata de alejar a Riley de toda relación con la habitación. Así, extrañamente, Rose ha sentido durante la obra una insaciable curiosidad por el sótano, por el hombre que lo habita, por lo que parece amenazarla desde afuera. Pero una vez enfrentada a la situación misma, ella huye. Es la ambigüedad que todo ser humano lleva adentro, la fascinación que ejerce el abismo de la autodestrucción. Riley la atrae y la repele a la vez.

ROSE: No se preocupe por la pieza. ¿Qué sabe Ud. de esta pieza? Ud. no sabe nada acerca de esto, y no va a quedarse largo tiempo aquí tampoco. ¡Mi suertel A mí me tocan todos estos degenerados que llegan apestándome la pieza. ¿Qué quiere?

RILEY: Quiero verla.

Esta declaración, simple y escueta, enfurece a Rose. ¡Qué un ciego la quiera ver! Sin embargo, a eso mismo ha venido Riley. Posteriormente cuando Rose haya pronunciado la palabra »sí« por primera vez en la obra, Riley responderá: »Ahora te veo«.

Rose se vuelve histérica. Va afirmándose en su pequeña realidad habitacional, para cobrar mayor seguridad en su ataque. Comienza insultándolo por ser ciego, después le advierte que le escupirá. Prosigue:

»Oh, ¡estos tipos! Llegan acá y apestan todos los rincones. Después de la limosna. Sé muy bien de qué se trata. Y en cuanto a decir que Ud. me conoce, ¿qué se ha imaginado Ud? ¿Contándoselo al dueño de

la casa, también? Molestándolo. ¿Y qué piensa Ud. conseguir? Aquí estamos instalados confortablemente, tranquilos, y el dueño de esta casa nos estima mucho. Somos sus inquilinos favoritos, y llega Ud. y lo vuelve medio loco y arrastra mi nombre y también enloda el de mi marido. ¿Y cómo supo Ud. nuestro nombre?«.

Habiendo restablecido su derecho a la pieza, puede pedirle una explicación *racional*, puede mostrar una máscara de logicidad con que piensa aterrar al visitante. Menciona también una categoría importantísima para el mundo pequeño burgués en que ella se maneja: el »qué dirán«, la opinión que tendrán de ella por semejante visita: »¿Lindo baile le ha dado, eh, este fin de semana? Lo tiene vuelto loco. Lo ha conseguido, eh, un pobre viejo débil, que arrienda en una casa respetable. Acabado. Agotado. Ud. entra aquí a la fuerza y lo empuja. Y mete mi nombre en todo esto«. Fortalecida por su largo ataque, restituida su calma, su dignidad, su decencia, termina preguntando de nuevo: »¿Qué quiere Ud.?«. Se ha convenido de que la respaldan en su superioridad en la pieza, el Sr. Kidd, su »respectability«.

Riley le contesta que tiene un mensaje para ella. Para Rose esto es imposible, señal de su solitario aislamiento:

»¿Cómo podría tener un mensaje para mí, Sr. Riley, no lo conozco y nadie sabe que yo estoy aquí y de todos modos no conozco a nadie?«. Es la negación total de su propia personalidad, del posible contacto con otros.

A Riley lo ha tratado de vagabundo, de lisiado, de ciego. Ahora le dice »señor«. Porque con esto elimina el poder del nombre »Riley«, mención que ha reconocido. Poniendo »señor antes de »Riley« ella incorpora a Riley a su mundo trivial y vacío. Ella es respetable, vive en una casa respetable: él es un

vagabundo, un marginado de la sociedad, el representante de un mundo despreciable.

El vagabundo aparece en casi todas las obras de Pinter: un ser que ha tocado fondo, de alguna manera rebelándose contra una existencia fácil, desecho de una sociedad y por ende su reflejo, la venganza de un submundo que irrumpe violentamente en la plácida habitación de una sociedad injusta que simula desconocerlos. En *A Slight Ache*, el vendedor de fósforos es el representante de la pobreza en un mundo de clase alta. Pinter implica que hay vendedores de fósforos en el mundo, porque hay Floras y Edwards con sus casas de campo. Es una llaga que vuelve a herirlos desde su pasado. Stanley, en *The Birthday Party*, es un bohemio que no acepta las convenciones sociales, que no ha querido jugar el juego burgués, como los beatniks o los hippies actuales. Davies, en *The Caretaker*, es un resentido social, como el jardinero imaginario de *The Lover*. La función de este tipo de personaje es la de un ser que destruye la seguridad falsa, un hombre que señala las cavernas sobre las cuales se vive tan cómodamente. Como Bill, en *The Collection*, se burla de los convencionalismos y del cosmos refugiado que los otros se han erigido. Se tiende a identificar a estos personajes con el sensualismo desatado, con una anarquía sexual que rompe con las reglas del matrimonio. La corriente de la sexualidad subterránea se desarrolla especialmente en *The Lover*, donde la división de la personalidad entre Max y Richard (o entre Sarah y Mary) es la división de la vida entre sexo y matrimonio. Pero sólo en *The Collection* encontramos un ser que a propósito sabotea los esfuerzos de la burguesía por crear un orden eterno y sin riesgos. Bill, como una venganza por pertenecer a las clases bajas, hace entrar la duda, el sexo, la burla imaginativa en un mundo que parecía

inquebrantablemente equilibrado. En general, sin embargo, Pinter no muestra los conflictos sociales en forma directa o clara.

Rose ha manifestado no tener conocidos: se siente segura al preguntar »¿Qué mensaje? ¿De quién tiene un mensaje? ¿Quién?«, ya que si nadie la conoce, ¿quién podría mandarle un mensaje?

La respuesta de Riley encierra en una sola frase todo el mundo de la antihabitación: »Tu *padre* quiere que vuelvas al *hogar*«. Es decir, hay alguien en su pasado a quien tuvo que haber conocido: su progenitor. Son las raíces que llaman, ya sean raíces metafísicas, divinas, o simplemente el hogar humano que Rose abandonó para vivir esta mediocre existencia con Bert. Para los efectos inmediatos de nuestro análisis da lo mismo, si se trata de su padre verdadero o si es Dios como Padre. Lo que importa es que, de pronto, la habitación que ella ocupa queda relegada a la categoría de antihogar, un lugar frío, sin ternura o comunicación.

Rose repite la palabra »hogar«, acercándose así, por primera vez, a alguna persona en el transcurso de la obra. Está comenzando a ver a Riley, dando el primer golpe que trizará su refugiada campana de cristal. Pero siente al mismo tiempo que es demasiado tarde. Al decir »es tarde« lo manifiesta en un doble sentido: que ya viene su marido y que no hay tiempo para salvarse, está empantanada:

ROSE: ¿Al hogar?

RILEY: Sí.

ROSE: ¿Al hogar? Váyase. De una vez. Es tarde. Es tarde.

RILEY: Para que vengas al hogar.

ROSE: Basta. No puedo soportarlo.

No puede soportar el enfrentamiento con otra realidad. La amenaza es mucho más terrible cuanto más implica realidades como hogar, padre, mensaje. Y vuelve a la pregunta original: »¿Qué quiere Ud., qué quiere Ud.?«.

RILEY: Vuelve a casa, Sal.

Por primera vez la ha llamado por su *nombre*. La ha descubierto, la ha recreado, reubicándola en un pasado que ambos conocen. Ella puede ahora recuperarse, ver su propia personalidad. Puede aceptar que el *hogar* existe, que ella existe, porque tiene un nombre.

El nombre de una persona en las obras de Pinter es sumamente importante. En general, este dramaturgo demuestra una conciencia muy clara de los problemas del lenguaje en el mundo contemporáneo. Sin dejar de problematizar su caída y crisis, su falta de sentido, recupera para el lenguaje la posición de fundamentador del mundo humano. Para Ionesco, Beckett, Genet, y tantos otros, el lenguaje es de por sí falso, porque, siguiendo las ideas de Bergson, paraliza y esquematiza, racionaliza y encajona, la fluidez emocional del tiempo y de la realidad. Pinter aún cree que el lenguaje logra comunicar, bajo ciertas circunstancias. Es decir, aunque está de acuerdo con el criterio de que las palabras son signos del absurdo, también cree en su legalidad y necesidad en el mundo. Como ha visto Heidegger, en *El Ser y El Tiempo*, es esencial al lenguaje, la verdad y la mentira. Los hombres actuales han gastado los significados, se han disfrazado; pero eso no descalifica todo lenguaje en toda situación humana.

Durante la obra se ha mostrado la inoperancia del lenguaje para intercomunicar a los seres humanos. Y,

sin embargo, Rose se está enfrentando con Riley. Es decir, algo ha pasado efectivamente, las cosas suceden a pesar de que el mundo está dislocado. De pronto, el lenguaje es el portador de la esperanza, es el vinculador del pasado con el presente, del hombre con el hombre. Se realiza su función comunicativa por contraposición con los momentos anteriores.

Del pasado de Rose, nada sabemos. Su nombre es el único lazo con ese pretérito.

En *The Birthday Party*, el nombre o apellido también importa muchísimo. De aquí la reacción de Stanley frente a la llegada de dos visitantes:

STANLEY: ¿Cómo se llaman? ¿Cuáles son sus nombres?

MEG: Oh Stanley, no puedo acordarme.

STANLEY: Te dijeron, ¿no es cierto? ¿O no te dijeron?

MEG: Sí, me...

STANLEY: Entonces, ¿cuáles son? Vamos. Trata de recordar.

MEG: ¿Por qué, Stanley? ¿Acaso los conoces?

STANLEY: ¿Cómo puedo saber si los conozco hasta no saber sus nombres?

En *The Lover*, el cambio de nombres y de identidad que sufre cada miembro de la pareja, subraya su incapacidad de ser ellos mismos, su necesidad de enmascararse para poder amar, de imaginarse su otro yo bajo el amparo de otro nombre.

Davies, en *The Caretaker*, espera poder cambiar de personalidad cuando recupere sus papeles y vuelva a tener su verdadero nombre. Usa esta esperanza para convencerse de que su mediocridad transcurre en el desamparo por causas ajenas a su voluntad: «No. Vea Ud., el nombre que uso ahora, ése no es mi verdadero nombre. Mi nombre verdadero no es el que

estoy usando, vea Ud. Es otro. Vea Ud., el nombre al que respondo no es el mío. Es encubierto».

Anteriormente, ha hablado de buscar sus papeles en Sidcup:

ASTON: ¿Por qué están en Sidcup?

DAVIES: Un hombre que conozco los tiene. Los dejé con él. ¿Ve Ud.? Ellos prueban quién soy. No puedo trasladarme sin los papeles esos. Dicen quién soy».

Este es el sueño de Davies: encontrar un lugar en el universo, ser el cuidador de algún rincón del mundo. Pero para el futuro, para batirse con la realidad, sólo tiene su nombre. Su pasado no existe o siempre está en contradicción con otros datos que ha suministrado:

ASTON: Entonces, ¿dónde nació?

DAVIES (Sordamente): ¿Qué quiere decir?

ASTON: ¿Dónde nació?

DAVIES: Yo... uh... eh, es un poco como difícil acordarse para atrás... me comprende... volviendo... un buen tranco... se pierde la huella, como que... Ud. sabe.

Pero *The Caretaker* no es *The Room*, Davies no tiene contacto con ser humano alguno. No hay una voz anidada en el pasado, como la de Riley, que pueda rescatarlo. Pinter subraya esto, consciente o inconscientemente, mostrando que Davies odia por sobre todas las cosas a los *negros*. Los papeles de Davies, su viaje resurreccionador a Sidcup, es mero anhelo que jamás cumplirá. La raíz se ha perdido. El no tiene nombre, no tiene un lugar donde buscar amparo. Mick le pregunta cuatro veces en una escena cuál es su nombre. Davies contesta invariablemente

Jenkins. Da lo mismo cómo alguien se llame: el hombre está sólo con sus rótulos que no lo pueden salvar.

Al final de la obra, Davies se da cuenta de esto. Durante *The Caretaker*, él trata de engañar a los demás y se autosugestiona, llega a creer sus propias mentiras. Despedido definitivamente de la casa por los dos hermanos, comienza a balbucear esperanzas acerca de sus papeles. Finalmente se queda callado, intuyendo su propia caída final:

DAVIES: Oiga... si yo... fuera para allá... si pudiera... conseguirme mis papeles... Ud. me... Ud. me dejaría... Ud. me... si yo fuera para allá... y tuviera mis... (*Largo silencio. Caen el telón*).

The Caretaker marca el último escalón en la trayectoria que comenzó con *The Room* y es el primero en el camino que conduce a las últimas obras, las que exploran la personalidad del hombre, su fragmentación psíquica. Davies es el hombre sin pasado ni futuro. Está en un eterno y desesperado presente. En *The Dwarfs*, Mark, Len, Pete se entrelazan en un mundo que ya no puede apelar a Riley para que les recuerde el hogar que nunca existió.

Pero, ¿cómo es posible que no exista un hogar, por qué ha desaparecido la salvación que Pinter entrevió en su primera obra? ¿Dónde está la familia, el padre, la madre, los hermanos? En las próximas obras, Pinter explica por qué Davies carece de un hogar al cual retornar: el dramaturgo examina cuáles son las fuerzas que destruyen a la familia, cuáles son las contradicciones que rompen ese mundo fraternal y hacen imposible su supervivencia. La soledad de Davies conduce a Pinter a investigar los fundamentos de esa situación: ¿por qué el hombre no cuenta con aliados en su lucha, aliados

naturales en la biología de la familia? Comienza por escudriñar de cerca el *matrimonio*, que se derrumba en *The Collection* y *The Lover*. En Pinter nos encontramos (salvo una excepción, *A Night Out*) con parejas *sin hijos* (Rose y Bert, Mr. y Mrs. Sands, Meg y Pete, Flora y Edwards, Sarah y Richard, James y Stella), además de las solitarias parejas masculinas (Ben y Gus, Herry y Bill, Aston y Mick, Pete, Mark y Len). En *The Homecoming* presenta por primera vez una familia con hijos, exclusivamente varones, repitiendo las tríadas de figuras masculinas solitarias que veíamos en *The Caretaker* y *The Dwarfs*. Aunque *The Homecoming* es una obra de difícil interpretación, frente a la cual falta una perspectiva que da la distancia temporal, podemos decir que Pinter rompe su última ilusión en esta obra, destruye el nexo que habían establecido Rose y Riley: la familia es el infierno, el centro místico, arquetípicamente repetible, donde los hombres se encuentran para poder destruirse en la lucha por la mujer. Claro que se puede advertir en algunas obras anteriores que la mujer trata de dominar al hombre tomando el papel de madre, pero sólo en *The Homecoming* encontramos una postura clara frente a la relación de los padres con sus hijos.

Al darle un nombre, Riley ha establecido un contacto con Rose. Tal como el nombre era antes fuente de equívocos en boca de los Sands, aquí constituye el puente entre dos seres humanos. La reacción de Rose nos muestra hasta qué punto al nombrarla la han creado de nuevo, la han sacado de la materia informe para darle un sentido, una *forma*:

ROSE: ¿Cómo me llamó Ud.?

RILEY: Vuelve al hogar, Sal.

ROSE: No me llames así.

RILEY: Ven ahora.

ROSE: No me llames así.

RILEY: Así que ahora estás aquí.

ROSE: Sal, no.

Aún prosigue la lucha entre la confortable vida de la pieza y la presencia del viejo mensajero, del ciego que quiere ver, el profético Tiresias moderno.

Riley se acerca a ella y la *toca*:

RILEY: Ahora te toco.

ROSE: No me toques.

Este contacto físico, esta comunicación calurosa, por medio de los sentidos, tiene fundamental importancia en la cosmovisión de Pinter. Hasta ahora, nadie se ha tocado en esta obra. Ni siquiera cuando los Sands se introdujeron en la habitación le dieron la mano a Rose. La mujer ha vivido, sin rozar a nadie. Esto simbolizaba el aislamiento físico y espiritual de cada uno. Que alguien la toque, que ella sienta en su piel y en sus dedos el cuerpo de otro ser es la prueba más inmediata y válida de su propio existir. Es otro que está ahí mismo, resolviendo todas las dudas mediante el contacto.

Estos momentos son igualmente interesantes en otras obras del mismo autor. Entre los gangsters de *The Dumbwaiter* y *The Birthday Party* siempre se rebúye la relación física con otra persona. Cada uno vive en la inmensa reducción de su propio cuerpo. Un contacto entre dos cuerpos podría imposibilitar la acción de asesinar, ya que significaría tomar conocimiento de otro, es decir, tendrían que darse cuenta de que hay que eliminar a un ser que vive, a una mano que ha vibrado, que bulle con sangre y huesos y músculo. Por eso Ben nunca quiere tocar a Gus: (»Gus pone su mano en el

hombro de Ben. Ben se sacude). Es para no conocer a su compañero, para no verlo, para reaccionar ante fantasmas cuya realidad se podrá negar. No es difícil matar a un fantasma: ya está muerto.

Por esta misma razón McCann rechaza a Stanley. Sabe que el hombre que lo toca, es un cadáver, ya condenado:

(STANLEY cruza hasta él y lo agarra del brazo).

STANLEY (Con urgencia): Mire.

MCCANN: No me toques.

STANLEY: Mire, escúcheme un momento.

MCCANN: Suéltame el brazo.

STANLEY: Mire. Siéntese un segundo.

MCCANN (Salvajemente, golpeándole el brazo): No hagas eso.

Pero aquí es la mano de Riley, es el hogar, que hace cariños. Rose sigue luchando infructuosamente contra ese llamado:

RILEY: Sal.

ROSE: No puedo.

RILEY: Quiero que vuelvas al hogar.

ROSE: No.

RILEY: Conmigo.

ROSE: No puedo.

Riley, como se ve, ya no habla en tercera persona. Habla desde un yo. Hasta es posible que Riley sea el padre, que ahora habla de sí mismo en primera persona. Lo importante es que hay una traslación a un plano cada vez más expresivo e individual.

Ahora, Riley retorna a la idea de *verla*, con la cual comenzó:

RILEY: Esperé para verte.

ROSE: Sí.

Con esta palabra afirmativa, el primer sí de la obra, la resistencia que opone a Riley se debilita. Dice sí a mucho más que a las palabras del negro; acepta su situación, es una apertura hacia otros. Decir sí es una de las cosas más difíciles para alguien que ha estado negándose y rechazando al mundo tanto tiempo. Riley reacciona también:

RILEY: Ahora te puedo ver.

ROSE: Sí.

RILEY: Sal.

ROSE: Eso no.

RILEY: Así que ahora. (*Pausa*). Así que ahora.

ROSE: He estado aquí.

Esta última declaración de Rose es una respuesta a otra pregunta de Riley, hecha unos minutos antes: »¿Así que ahora estás aquí?«. Se ha estado usando una serie de adverbios mostrativos de tiempo y de lugar en la obra. Estos mostrativos sirven para señalar y ubicar en las coordenadas de espacio y tiempo, la lejanía o cercanía de alguien. Frente al *afuera*, al *allá abajo*, al *entonces*, está el *aquí y ahora*. Rose ha ha cambiado desde un *ello* a un *yo*.

Rose contesta, aunque retardadamente, una de las preguntas de Riley. Con esto han conseguido un contacto definitivo. Ella está libre para enfrentar su propia condición, para conocer el nudo en que se ha estado asfixiando. Puede ahora admitir la mediocridad vacía de su anterior existencia:

ROSE: He estado aquí.

RILEY: Sí.

ROSE: Mucho tiempo.

RILEY: Sí.

ROSE: El día es un túnel. Nunca salgo.

RILEY: No.

ROSE: He estado aquí.

RILEY: Ahora ven a casa, Sal.

Ya lo reconoce, ya puede decidir. Su respuesta a este contacto es definitoria: por primera y única vez, ella se acerca a otro ser humano. »Ella toca sus ojos, su cabeza, y su frente con las manos«. La comunicación se ha llevado a cabo. Rose habla, por fin, pero no con palabras sino con el cuerpo. Como dice Richard Coe en su obra sobre Ionesco, el Teatro del Absurdo considera al lenguaje como una forma encubridora y falsa de la realidad y el dramaturgo usa medios extralingüísticos para expresar lo inexpresable. En Beckett hay una obra que es pura mímica. Y Tardieu, un autor francés de vanguardia, ha escrito obras teatrales donde no hay lenguaje, sino un extraño entrecruzamiento del ballet y la cacofonía. La misma tendencia existe en los poemas de Raymond Queneau, una aplicación de la escritura automática a los sonidos de la ciudad.

Aquí, en *La Pieza*, el rechazo del lenguaje está suplementado por la plasticidad móvil de los dos cuerpos: Rose ha evolucionado desde el monólogo lleno de trivialidades hasta la seguridad madura de su propio cuerpo que toca los objetos y los reconoce.

Toda la obra se reduce a la trayectoria que Rose ha recorrido desde la inautenticidad hasta una actitud auténtica, desde la incomunicación hasta la comunicación. El rostro reemplaza la máscara. La fuerza exterior que tanto temía resultó ser beneficiosa para ella, ya que la hacía volver a sus orígenes, la reintegraba a la vida, destruyendo la futilidad para llevarla a

otro mundo. El refugio de la pieza, en esta obra, no sería sino el resguardo de la inautenticidad que huye de todo contacto que pudiera sacudir su inercia dolorosa y cómoda.

Sin embargo, esta división mundo-exterior-auténtico frente a mundo-interior-inauténtico es sólo parcialmente verdadera. Quedan por explicar muchos aspectos de la obra. ¿Por qué se ha sentido tanto terror frente a esa amenaza? El pánico que el negro suscita en Rose está fuera de toda proporción. Además, ¿por qué es negro el mensajero? ¿Por qué viene de una pieza oscura y húmeda?

Se ha tratado de interpretar este problema como metafísico y alegórico. Pero esta idea, aunque interesante, es fundamentalmente incorrecta. Según esta visión, el sótano vendría a ser la nada de los que aún no han nacido, el mundo antes de la creación de la individualidad. El retorno a esa nada, a ese aposento, sería la muerte. La pieza simbolizaría la existencia humana. El temor es el guardián de la luz; Riley portavoz de la muerte, negro, viene a recobrar esa vida, para arrojarla a la eternidad. Pinter estaría, entonces, modelando un mito religioso, con claras tendencias pitagóricas u órficas. La pieza sería el *soma* que es *sema* (cuerpo que es prisión). El hombre cree que fuera de la pieza está la nada y sólo la nada. Pero se equivoca. Viene el momento de la liberación y el alma vuelve a Dios, vuelve al Hogar Celestial.

Esta teoría sostendría que toda vida humana es inauténtica por naturaleza, que es inescapablemente mediocre y vana, que la única salida de este mundo de apariencias es la muerte. *The Room* sería una alegoría acerca del sentido de la vida y de la muerte. Rose tiene miedo de perder esa pequeña luz que ha conseguido.

Esta posible interpretación, a la que tienden mu-

chos críticos contemporáneos es errónea: no explica por qué hay aquí una evolución desde la incomunicación a la comunicación, ni permitiría comprender la relación de la pieza con las otras obras de Pinter, donde la amenaza que se cierne desde afuera o desde adentro es definitivamente peligrosa. Y lo que es peor: no permite comprender la relación personal, humana, que existe entre Riley y Rose ni el desenlace de la obra en que Bert mata al negro.

Comparemos la evolución de *The Room* con la que experimenta *The Dumbwaiter*, donde hay también un desenvolvimiento desde lo inauténtico hasta lo auténtico.

Como ya se dijo, Gus está preocupado por su profesión de asesino. Se pregunta constantemente quién será la víctima esa noche («Me pregunto a quién le tocará esta noche»). Más tarde:

Gus: Creí que tú podrías saber algo. (*Ben lo mira*). Creí que tal vez tú — quiero decir — tú tienes alguna alguna idea — ¿a quién le va a tocar esta noche?

BEN: ¿A quién le va a tocar qué?

Gus: ¿A quién le va a tocar?

Se acuerda constantemente de la muchacha que asesinaron en otra ocasión:

Gus: He estado pensando acerca de la última.

BEN: ¿Cuál última?

Gus: Esa muchacha.

Y pregunta a Ben si éste nunca se cansa: «¿Nunca se cansas?». Ben responde escuetamente: «¿Cansarme? ¿Por qué?».

Para Ben matar es lo mismo que comer o dormir; es una profesión como cualquiera otra:

BEN: Tengo mi carpintería. Tengo mis botecitos. ¿Me

has visto alguna vez sin hacer nada? Siempre tengo algo que hacer. Sé ocupar mi tiempo, para sacarle el jugo, entonces cuando viene un llamado estoy listo.

Ben nota que Gus ha cambiado:

BEN: Tú nunca me hacías tantas preguntas pelotudas.
¿Qué te pasa de repente?

GUS: No, sólo estaba imaginando.

BEN: Déjate de imaginar. Tienes un trabajo que hacer. Por qué no lo haces y te callas.

Justamente la palabra que más usa Gus para referirse a sí mismo es »thinking« o »wondering«. Es decir, su mente está cada vez más despierta, obsesionada con el recuerdo de la muchacha que mataron. Al haberle visto la cara, al recordarla, humanizándola, se le ha paralizado la facultad de matar. Hay una larga escena, de unos 60 breves parlamentos, durante la cual Ben da instrucciones precisas a Gus acerca de cómo han de matar esta vez. Gus las repite como un loro humano que no piensa en lo que hace, embotada su facultad moral. Es el peso del pasado, las innumerables experiencias anteriores que han tenido al asesinar, reite-rándose a través de una ceremonia casi adorativa. Se esconden detrás de las palabras. Pero de repente, dentro de la monotonía y la rutina, Gus hace una pregunta, proyectando con su imaginación una situación ficticia que quiebra el ritual:

GUS: ¿Qué hacemos si es una muchacha?

BEN: Lo mismo.

GUS: ¿Exactamente lo mismo?

BEN: Exactamente. (Pausa).

GUS: ¿No hacemos nada diferente?

BEN: Hacemos exactamente lo mismo.

GUS: Oh.

La obra muestra el lento autoconocimiento que va adquiriendo Gus de su condición humana y su rebelión contra los poderes ocultos que lo han manipulado desde siempre. Pero hay otra persona en el drama: ésta no evoluciona, pero, paradójicamente, será la única que tendrá la oportunidad de ser auténtica o inauténtica, humana o inhumana.

La obra termina cuando se abre la puerta por la cual tiene que entrar la víctima que Ben debe matar y es justamente Gus, que suponíamos preparándose, en otra habitación. »Gus levanta la cabeza y mira a Ben. Un largo silencio. Se miran«.

Gus ha sido el rebelde durante toda la obra. Sin embargo, no pudo impedir que las fuerzas de arriba lo llevaran hasta la puerta por la que debe entrar la víctima. Como tantos otros personajes de Pinter, su rebelión ha sido auténtica, pero parcial. El destino maneja a estos hombres, los controla a pesar de sus débiles esfuerzos por liberarse.

Resulta ser Ben el que tendrá que decidir. Tendrá que matar a Gus y enfrentarse así por primera vez a una víctima que conoce. Están cara a cara con sus decisiones de seguir matando, frente a frente con todo su pasado de asesinatos. Están solos. Gus espera la decisión de Ben. Ben no puede decidir.

La cortina cae justamente sin que ésta haya sido tomada. Esslin se equivoca cuando advierte que Gus es la próxima víctima (*The Theatre of the Absurd*, p. 202). La decisión de Ben no se conoce. Si mata a Gus asesinará a una parte de sí mismo, casi a su alter ego. Gus será un fantasma que nunca lo abandonará. Si no lo mata, ambos serán liquidados por las fuerzas diabólicas que controlan su mundo.

En el cosmos de Pinter, no hay salida posible. Pero por lo menos dos hombres han podido enfrentarse con la verdad, con aquello que es el hombre

en esencia, con la realidad moral que sustenta a cada acto humano. El destino domina a los seres tal como ellos trataban de dominarse entre sí. El destino podrá liquidar a estos seres. Pero ese mismo destino permite a Ben escoger. La situación es parecida a la de Rose. Son seres que han evolucionado desde la ignorancia de su situación humana hasta la aceptación de ciertas categorías definitivas: vida, muerte, amor y, en el caso de Rose, hogar. Otras obras se estructuran al revés: muestran la incapacidad del hombre de dar ese paso hacia sí mismo. Lo exterior (en *A Slight Ache*, *The Lover*, *The Collection*) es un reto para que el hombre se entregue a la experiencia, al movimiento.

A veces la fuerza externa es la liberación; en otros casos es el aniquilamiento. Pero para la persona que está adentro esa amenaza es siempre el desorden, la muerte, lo gangsteril metafísico. Logra contagiarnos este pánico, vivimos plenamente su temor al peligro a un cambio, a cualquier cambio. La realidad se pinta desde los aterrados ojos del perseguido, la atmósfera se hace pesada y electrizante.

La ambigüedad compleja de esa fuerza exterior reside en la peculiar constitución del mundo de Pinter. Sea una fuerza resurreccionadora o destructiva, su irrupción en la habitación siempre trae la muerte. De ahí el pánico de Rose: ella sabe que detrás de Riley viene la muerte. No hay escapatoria posible.

A veces el ser amenazado es inauténtico, es decir, alguien que debería salir cuanto antes de esa pieza, del refugio, para enfrentarse a su propio yo, a su pasado olvidado, a su realización como persona. Lo terrible es que el conocimiento de esta verdad trae consigo inevitablemente la extinción. Por un lado, porque hay generalmente en el pasado algún acto re-

belde contra la autoridad, contra la estructura del universo. Reconocer ese pasado es reconocerse culpable. De ahí que muchas veces el ser humano está acechado por algo que hizo, pero no algo malo que hizo, sino algo bueno y digno, que en ese universo absurdo lleva a ser perseguido. Posteriormente rehu- yeron su autenticidad, su rebelión. Morirán por haber sido auténticos en el pasado, morirán por haberse refugiado, por no haber encontrado la energía sufi- ciente para seguir siendo ellos mismos. Es el caso de Stanley.

Pero frente a él, están los que morirán por haber sido inauténticos en el pasado. Se nos muestra el momento, el día, la ocasión, cuando ellos deciden, como Rose o Gus, rebelarse contra el dominio bajo el cual transcurren sus vidas. La fuerza exterior es así aquello que, como liberación o como aniquilamiento, los va a enfrentar a la dura necesidad de volver a decidir.

En las primeras obras, todo hombre tiene o ha te- nido momentos auténticos e inauténticos. La ironía trágica es que el hombre cree que si elige la forma refugiada, inauténtica, podrá escapar de la muerte. Pero no sabe que de todos modos morirá. Y si elige ser auténtico, también ha de morir, ya que, para Pin- ter, la verdad quema, asfixia, marca, aunque también dignifica y da sentido. Rebelarse es morir. No rebelarse es también morir. Para el Pinter de la primera etapa, anterior a *The Caretaker*, es preferible morir en re- belión.

Pero las últimas obras presentan un mundo más trágico y sofocante, al desaparecer la fuerza exterior, la organización maligna contra la cual podemos re- belarnos aunque después nos mate, que aparecía en *The Room*, *The Dumbwaiter*, *The Birthday Party*. Ya en *The Caretaker* ni siquiera existe la ausencia o

crueledad de Dios: no hay contra quién o qué rebelarse. Sólo existe uno mismo, responsable e inocente. Y el otro ser humano, esa terrible amenaza que es el otro, alejado, indiferente, angustiado, peligroso.

Frente a la muerte en las primeras obras, había dos actitudes posibles: huir o rebelarse. En ambos casos, se terminaba por destruir al personaje. Pero en las últimas obras, la muerte, el sexo, la aventura, el mundo exterior abierto, no están fuera del hombre; son partes de su personalidad. ¿Cómo podrá Richard huir de Max? Pero ¿cómo podrá aceptarlo? Lo mismo ocurre entre Aston y Davies. La esencia del mundo de Pinter es la división, la proyección de la personalidad en dos sectores antagónicos. Es inevitable un choque entre estos dos mundos (estos dos espacios de las primeras obras). Todo equilibrio es una tregua en una larga guerra. El hombre de Pinter en sus últimas obras sacrifica su personalidad secreta, encerrándose en la soledad mediocre de una conciencia sin horizontes. Ante la posibilidad de perder su personalidad familiar, su convención cotidiana, ante el caos de la muerte, de tener que mirar la cara personal y definitiva de su muerte, el personaje trata de refugiarse en la propia interioridad herida.

Cuando una rebelión es posible, es más fácil desenajenarse, objetivarse, encontrar su personalidad en la lucha contra algo claro y exterior. Pero cuando no se sabe lo que está bien y lo que está mal, cuando todo, desde hace mucho tiempo, está radicalmente mal, cuando han desaparecido las rutas éticas, se hace imposible el camino del autorreconocimiento. La muerte pierde su sentido, su límite: uno se muere no porque se ha rebelado, sino porque se ha resignado. No porque se comprendió, sino porque no se ha comprendido. Era imposible rebelarse y no había nada que comprender. Porque la rebelión presupone un mundo relativamente

claro y un yo que pudiera decidir frente a esas objetividades. Y en las últimas obras de Pinter es precisamente la personalidad del hombre lo que se pone en duda, es el específico lugar donde se desarrollará la lucha. El problema es encontrar el *quién soy* de cada personaje. Y para esto no sirve rebelarse contra la respiración, contra los ojos, contra la vida que fluye dentro, contra lo que el ser humano es, las irreconciliables tendencias de cada hombre. Ensimismados con el horror de su irreversible pasado, huyen de su personalidad para encontrarse anclados a ella, enfrentando un futuro que no existe.

En sus primeras obras, Pinter entreveía su visión esencial sobre la vida, pero no la había clarificado del todo. De esta manera creó, para expresar su primitiva intuición en términos e imágenes concretas, una organización perversa que forzaría a los hombres, desde afuera, a tomar una posición que les ocasionaría la muerte. Esa fuerza exterior, ajena al hombre, manipulaba al ser humano hasta llevarlo a ser destruido.

Con el tiempo, el autor evolucionó hasta profundizar su primera aproximación. No necesitó una fuerza exterior, una mafia amenazante, para expresar el conflicto del hombre con su universo. Se dio cuenta de que esos seres amenazantes (Riley, el vendedor de fósforos, Goldberg, McCann) eran la corporización de los temores del protagonista, eran otro hombre que uno lleva adentro. La ambigüedad de ese ser exterior se alimentaba de la conciencia de cada personaje: era una apertura hacia la muerte y por lo tanto peligrosa y dañina; pero al mismo tiempo esos seres que amenazan exigían un compromiso con la oscuridad que cada hombre lleva adentro y que es parte esencial de su corazón. Pinter incorpora lo anticonvencional, lo diabólico, el sexo, a la psiquis de cada indivi-

duo, comprende que adentro y afuera son los diferentes nombres que se le da a una misma básica realidad, son actitudes psíquicas del hombre ante su propio yo, su necesidad de exteriorizar, hacer ajenas ciertas fuerzas que amenazan con destruir su tranquila seguridad, su hogar, su casa.

Las primeras obras de Pinter son, por lo tanto, más éticas. También son más fáciles de asir, ya que aunque no sabemos con certeza qué es esa fuerza exterior, todos nosotros hemos tenido la experiencia de una fuerza que nos controla y usa, aunque no sea en los terrenos políticos, económicos, burocráticos. Es una imagen esencial, kafkiana, del mundo contemporáneo. Es uno de los mitos que vamos a legar a la humanidad futura.

Las últimas obras presentan hombres para quienes es imposible una acción moral, que desean refugiarse porque la rebelión no tiene sentido.

Por eso, las primeras obras tienen una serie de situaciones fantásticas, extrarrealistas. Esa fuerza exterior interviene en la vida de los hombres, pero como no sabemos ubicarla toma características imaginarias, portentosas; los mares de lo desconocido están poblados de monstruos.

Para Pinter, el estado natural del hombre es la ceguera. El hombre es esencial, ontológicamente, un enajenado. La rebelión momentánea y la muerte, también momentánea, absurda, son las únicas soluciones, si así se las puede llamar, al dilema del hombre.

Pero esta muerte debe venir de alguna parte.

El desequilibrio que trae consigo la irrupción de la fuerza exterior quiebra la seguridad simbolizada en la pieza. El hombre de Pinter está destinado al fracaso; no puede volver a la antigua seguridad, no puede avanzar hacia algo nuevo. Porque en aquel mundo estará siempre escondido algún ser que reciba órdenes de ma-

tar, el James Bond, siniestro, estúpido, mediocre, de la obra. Es el embajador de la muerte. En las primeras obras, un ser concreto, un personaje; en las segundas, una fuerza interior aniquiladora.

Sólo en *The Dumbwaiter* se imagina Pinter, por una fracción de segundo, la posibilidad de un mundo en que los asesinos se negaran a matar. En *The Birthday Party* uno de los que amenazan, McCann, tiene dudas, pero las ahoga rápidamente.

Así, el hombre fracasa en su intento por salir fuera de su mundo mediocre. Pero aun en el caso de que el ser humano, como Rose, tenga la fugaz oportunidad de superar las aporías fundamentales de su existencia, aun entonces, habrá siempre alguien que intervendrá trayendo la muerte.

Llega Bert. Estamos listos para la última escena de la obra: es la catarsis, violenta, inevitable, terminante.

6) ENCUENTRO CON BERT

Ya es de noche.

Hemos estado esperando el atardecer durante toda la obra. Los personajes, en cada escena, se han referido a la próxima llegada de la noche. En el monólogo de Rose («Pronto oscurecerá»); en la primera conversación con Mr. Kidd («Luego tendremos oscuridad. Pero aún falta»); en el diálogo con los Sands (Rose: «Y afuera, ¿cómo está el tiempo? Mrs. SANDS: Está muy oscuro afuera»). No es sólo el ciclo natural que llega a su fin, no es sólo el día que muere en el crepúsculo; es también Rose la que va a morir ahora que ha anochecido. La premonición de la oscuridad, reiterada imperceptiblemente, nos ha preparado para el desenlace. El terror primitivo e irracional que inspira la noche, fundamenta el pánico que le producía

a Rose la negra faz del sótano, de los pasillos, de la casa en general. Esa realidad semiluminosa está rodeada de sombras. Es el último refugio frente a la muerte.

Durante la obra, Rose ha temido a Riley, el hombre del sótano. Al haber establecido contacto con él, al haber vencido su miedo, se podría creer que no se repetiría el conflicto entre un mundo interior y un mundo exterior que amenaza. Sin embargo, Pinter nos hace ver que estas categorías son eternas. Rose ha incorporado a su mundo interior, mediante el amor, y la comprensión, esa fuerza que creía nociva. Pero al hacerlo no ha abolido el mundo exterior. Siempre habrá alguien afuera. El hombre es lucha, dice Pinter, es agonía. Se engaña aquel que cree posible un equilibrio, un respiro, en esta lucha. El hombre se opone a su mundo, a los otros hombres. Estar amenazado, estar frente a la muerte, es nuestra condición natural. Rose aprenderá esto. Ella ha vivido engañada. Creía que Bert sería su protector frente a Riley. Ahora cree que Riley la podrá proteger frente a Bert. Este engaño, que llega a su máxima expresión en los cambios de parejas en *THE COLLECTION*, es lo que hace irónica la ceguera de cada personaje.

Por primera vez, Bert hablará. Lo hace para narrar cómo fue y volvió. Sus palabras son violentas, groseras, ásperas. Repite tres veces: «Volví muy bien». El uso del *muy bien* (all right) recuerda las palabras de Rose en su monólogo. La obra ha mostrado la dolorosa evolución de Rose desde esa mediocridad primera hasta su actual madurez. Pero Bert no ha cambiado con ella. Rose no ha podido eliminar el mundo del pasado inmediato, ese cosmos refugio al que contribuyó, en que creía; para liberarse de verdad tiene que enfrentar ese mundo, tiene que mirar ese pretérito corporizado en Bert. Ese lastre que ella

misma ha creado y ha vivido, tendrá demasiado peso. Es el tema del destino, es cierto, pero un destino que Rose ha hecho. Es su pasado, su propia imagen encarnada en Bert, su propia vida inauténtica, lo que no la dejará en libertad. Los que creen ver en Pinter un destino implacable y ciego están equivocados. El hombre hace su destino. Su vida pasada pisa los talones de su vida presente. Como en el caso de Edipo, Rose tendrá que tomar en cuenta el pasado que ella misma ha construido.

Bert reitera el tema del dominio, en una forma muy sutil. Se refiere a la máquina que manejó, como si ésta fuera una mujer. De inmediato queda establecido el paralelo con Rose:

BERT: La manejé con fuerza para allá. Se pone oscuro afuera.

ROSE: Sí.

BERT: Luego la manejé de vuelta, con fuerza. Se pone muy helado afuera.

Hay aquí un doble sentido que no se advierte en la traducción al castellano. Se usan los modismos ingleses *to drive down* y *to drive back*, que significan ir y volver en un vehículo motorizado. Pero al mismo tiempo tienen el sentido de «sojuzgar» y «rechazar un ataque».

El salvajismo de Bert va aumentando:

BERT: Pero la manejé. (*Pausa*). Le di duro. Le metí fierro. Ella se portó bien. Entonces volví. Podía ver el camino perfectamente. No había autos. Uno había. No quería moverse. Lo choqué. *Me abrí camino*. Tuve cancha libre. De ida y vuelta. No se la pudieron. Seguí adelante. No se la pueden conmigo. Ni con ella. Se portó bien. Se vino conmigo. Ella se la puede, pero no conmigo.

Mano dura. Así. La domino. Voy donde voy. Me llevó allá. Me trajo de vuelta. (Pausa). Llegué bien.

Es evidente que se está refiriendo a su mujer, a su deseo de usarla, forzándola a seguir el camino trazado por él. Nada ni nadie detendrá a Bert. Para demostrarlo, golpea salvajemente al negro. Este cae y queda quieto, tal vez muerto, en el piso.

La reacción de Rose es inmediata. Dice las últimas palabras de la obra: »No puedo ver. Yo no puedo ver. Yo no puedo ver.

Estas palabras son la esencia del mundo de Pinter.

Rose ha vivido todo el tiempo en la oscuridad, en la ceguera. Durante unos minutos estableció un verdadero contacto con Riley; ambos lograron *ver*, tocarse. Al morir Riley, ella hereda su enfermedad, su ceguera física. Mantiene así contacto con el negro: entra en la oscuridad que tanto ha temido. Acepta la noche, la muerte, el sótano. En este sentido, hay una redención, una resurrección. Comprende ahora la necesidad de la oscuridad, la necesidad de una vida frente a la muerte. Rechaza a Bert y a la habitación.

Pero la superación del temor a la muerte mediante su comprensión, mediante su ubicación en un orden significativo, también implica la ceguera misma, a la que no se puede escapar. Su vida futura es esa oscuridad que ha elegido. Ha elegido vivir la muerte. Ha elegido ver a través de la ceguera. En definitiva, ha escogido el camino de lo humano.

Su soledad es total y desnuda. Ya no pertenece al mundo de Bert. Pero ha muerto Riley, portavoz de su hogar, representante del amor.

La muerte de Riley es esencial.

Al morir, se lleva consigo el secreto de su identidad. ¿Quién es? ¿El padre de Rose? ¿Un amigo? ¿Otro marido? ¿Un hermano? No sabemos.

¿O es la representación de la conciencia de Rose? ¿O es un ser irreal, un mensajero de la muerte, de la vida, de la sombra? No sabemos. Y no importa.

Hay cosas que no tienen respuesta posible. No tiene sentido preguntarse cuál es el verdadero nombre de Davies, quién es el vendedor de fósforos, qué crimen cometió Stanley, hubo o no una relación sexual entre Stella y Bill (en *The Collection*), cómo se conocieron Max y Sarah (*The Lover*).

Pinter logra presentarnos el misterio del otro ser humano. Riley trae la vida, pero también trae la muerte. Es la ternura, pero es lo desconocido. Ciego, viene de un sótano oscuro, pero hace *ver* a alguien por primera vez. Es un hombre como los que conocemos, tememos, amamos; es cada persona que vive. Es el extranjero querido y misterioso, ese que está ahí, igual y distinto todas las mañanas, el que viene sin anunciar su nombre, el que desaparece sin huella. Es el otro, con quien nos relacionamos en una forma parcial, temblorosa, oscura. Es la vida y la muerte, es la realidad.

Su muerte en esta primera obra permite explicar la estructura de otras obras de Pinter, donde cada vez se apaga más y más la llama que el negro mensajero encendió en *The Room*.

En *The Dumbwaiter* todavía persiste su mensaje en la vacilación de Ben ante el compañero que debe matar.

En *The Birthday Party* palpita levemente en la rebelión de Pete para salvar a Stanley, y en el mismo pasado de Stanley. Pero todo es inútil, mere gesto. Stanley, a diferencia de Rose, no comprende lo que le está pasando. Ya no hay una fuerza positiva en ese mundo. La fuerza exterior es decididamente peligrosa y destructiva. La fuerza interior se refugia en el escapismo. La voz de Riley se ahoga lentamente.

A Slight Ache enfatiza la imposibilidad de comprender la muerte o la vida, contrariando la esperanza de Riley. Aquí la fuerza exterior y la interior no se diferencian, son intercambiables. Edward y el vendedor de fósforos son dos aspectos de una misma personalidad. El hombre nunca es sí mismo. Siempre es el otro. La vida nunca es vida opuesta a muerte. Siempre es muerte. Símbolo de esto el proceso del eterno ciclo, tan grato a los dramaturgos del absurdo (Ionesco, Beckett, Adamov). El hombre está condenado a perder su casa, su individualidad, su vida, al ser reemplazado por otro hombre, el vendedor de fósforos. Pero ese vendedor a su vez será reemplazado por otro vendedor. Lo que lleva adentro cada hombre no es la voz de Riley, sino la voz de la propia culpa, la anticipación del futuro reemplazante. Esta eternidad de sustituciones le quita todo posible sentido a la vida.

The Caretaker también elimina toda diferencia entre fuerza externa e interna, entre vida auténtica e inauténtica. No hay, por lo tanto, posibilidad de evolución. Cada ser está anclado en su propio presente sin poder comprenderlo. Aquí Riley muere definitivamente: al ser derrotados los tres personajes de *The Caretaker* y los de las obras que siguen.

Las obras de Pinter muestran, entonces, la situación del hombre en el mundo actual. Cada personaje se ha creado un mundo aparte, aislado, negándose a mirar a esas fuerzas que están adentro y afuera, sin poder enfrentar ese pozo de tinieblas que amenaza dominarnos. Los hombres tratan de crear un equilibrio momentáneo, un mundo que no toma en cuenta a esas energías (James, Rose, Stanley, la pareja de *A Slight Ache*) o las aíslan dándoles un papel subordinado, rehusándole la entrada a la luz del hogar (*The Lover*): el

resultado es que esas fuerzas reaccionan y finalmente se apoderan de ese mundo, aniquilándolo.

La situación es insostenible, el hombre está atrapado: no puede vivir fuera de ese mundo subterráneo, esa pesadilla sexual de vagabundos y muertes, porque finalmente el vendedor de fósforos entrará a la casa o Bill romperá las convenciones; pero tampoco se pueden admitir esas fuerzas, no se las puede incorporar a la habitación privada (como ocurre en *The Caretaker*, *The Lover*, *The Homecoming*), porque se pierde la propia personalidad.

Así, las obras de Pinter parecen ser una alegoría acerca del hombre contemporáneo que vive aparte de las circunstancias y condiciones que ha creado, que son su ser. Refusa encarar la fragmentación hasta que acaba por ser destruido. Ese otro mundo ha sido ignorado (sea en lo económico, como en el caso de los vagabundos, sea en lo sexual), existe adentro de cada ser: el hombre no podrá escapar a su esencia. Es responsable de su propia enajenación, es responsable frente a los vagabundos y frente a su sensualidad frustrada.

Todos los personajes de Pinter deben morir. Es lo que más temen. Pero no saben que hay algo peor: perecer sin comprender su desaparecimiento, su propia, particular, enorme, minúscula muerte. Quien no puede comprender su muerte es incapaz de comprender su vida. El único personaje que logra esto cabalmente es Rose, que supera la muerte al entenderla, al aceptarla.

Pero el triunfo de Rose es fugaz. Solamente es un triunfo para ella, para su conciencia que se extingue. En el mismo instante en que comprende la estructura del hombre, se entrega —tal vez necesariamente— al proceso corruptor de la desintegración. ¿Hay otro modo? Rose es un relámpago victorioso tragado por la

muerte, esa muerte que no es sólo la nada, sino también el tiempo, la oscuridad, la contradicción, el dolor.

Frente a Rose, sin embargo, hay otro ser que al supera la muerte en forma definitiva. Es el artista, Harold Pinter.

No es momentánea o solitaria su comprensión de las fracasadas vidas de sus personajes. Ni lo es tampoco su superación de la muerte y de la frustración. Su mirada se ha objetivado en la obra de arte, se ha expresado y comunicado en el lenguaje.

Rose triunfa en la soledad. Por eso mismo, no triunfa, no trasciende. Los hombres no existen solos. Se es en la sociedad, en la historia, frente a otros. Pinter *comunica* su visión de la vida y la muerte, la hace significativa más allá de su propia conciencia limitada y mortal, concilia lo imaginario con lo cotidiano como no lo pudieron hacer sus personajes, estabiliza el movimiento, dinamiza la forma.

Detrás de los problemas de sus personajes están, por lo tanto, los problemas estéticos del creador.

Pinter enfrenta las fuerzas desordenadoras (e inevitables) de la materia, de la muerte, del tiempo, mediante un acto estético que controla y da expresión a esas fuerzas. Toma en cuenta el caos y lo derrota. En su acto estético está su acto moral.

Es la superación de la muerte, de la pequeña muerte. Es su perduración en la eternidad.

NOTA SOBRE LA BIBLIOGRAFIA

Es poco lo que se ha escrito sobre Pinter. Muchos artículos de revistas y de periódicos, los más, inútiles, y los excelentes capítulos respectivos de las obras de Esslin, *The Theatre of the Absurd*, y de Russell Taylor, *Anger and After*. He coincidido con estos dos autores en ciertos juicios suyos, pero en general mi criterio sobre Pinter ha sido diverso.

**PUBLICACIONES DEL
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LITERATURA
COMPARADA**

UNIVERSIDAD DE CHILE

Director:
Roque Esteban Scarpa

OBRAS PUBLICADAS

**THOMAS MANN. UNA PERSONALIDAD EN UNA OBRA,
Vol. I. La época de formación y la obra primera,
por Roque Esteban Scarpa (1961)**
(Premio Atenea de la Universidad de Concepción,
Premio Municipal de Ensayo, 1961)

EL ESPEJO DE PAPEL

**LA COMEDIA DEL ARTE,
por María de la Luz Uribe (1961)**

**EL DRAMATISMO EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA,
por Roque Esteban Scarpa (1961)**

**LA IDEA DE LIBERTAD EN LA OBRA DRAMÁTICA DE SCHILLER,
por Paulius Stelingis (1962)**

**ELIOT EL HOMBRE, NO EL VIEJO CATO,
por Esperanza Aguilar (1962)**
(Premio Municipal de Ensayo, 1962)

**UNA EXPERIENCIA DE LA POESÍA: EUGENIO MONTALE,
por Armando Uribe Arce (1962)**

**ROBERT MUSIL EN TRES OBRAS SIN CUALIDADES,
por José Emilio Osses (1963)**

**TRUMAN CAPOTE: DE LA CAPTURA A LA LIBERTAD,
por Ramón García Castro (1963)**

LOS ADOLESCENTES EN LA OBRA NARRATIVA DE ALDOUS HUXLEY,
por Carlos Morand (1963)

POUND,
por Armando Uribe Arce (1963)

YOKNAPATAWPHA, PROPIEDAD DE WILLIAM FAULKNER,
por Esperanza Aguilar (1964)

EUGÈNE IONESCO Y SU TEATRO,
por Marta Glukman (1965)

EL MUNDO IMPRESIONISTA DE WALLACE STEVENS,
por Hernán Galilea (1965)

CESARE PAVESE
por María de la Luz Uribe (1966)

LÉAUTAUD Y EL OTRO,
por Armando Uribe Arce (1966)

ALGO SOBRE VIRGINIA WOOLF
por María Elena Claro (1967)

UN MITO PROUSTIANO
por Marta Rivas (1968)

DE THÉOPHILE A MOLIÈRE
por Daniela Dalla Valle

EL ABSURDO ENTRE CUATRO PAREDES
por Ariel Dorfman

preguntas: la obra misma, «único testigo y juez para una determinada interpretación».

A fin de aclarar algunos conceptos del Teatro del Absurdo, al cual pertenece Harold Pinter, Ariel Dorfman establece un paralelo entre el dramaturgo inglés y Samuel Beckett. La esencia del absurdo en el teatro de Pinter, nos dice, es darnos el sinsentido de un mundo que trata, en lo posible, de ser totalmente normal. Es una realidad tan normal que termina por ser una caricatura de sí misma. En cambio Beckett es la angustia de la normalidad agobiante: los hombres ya son fantasmas de sí mismos, sólo les falta dar el minúsculo y aterrador paso hacia la muerte definitiva. Sus obras son, en su mayoría, lo que no pasó, la poetización de un cosmos siempre idéntico, donde lo tenso procede de la certeza de que nada sucederá. Para Beckett la bomba atómica ya cayó, el mundo es un desierto, los hombres son cadáveres, mi yo es un sobreviviente ilusorio. Para Pinter, la bomba está siempre por caer.

El talentoso ensayista nos ofrece una visión clara y original de la obra de uno de los autores más significativos del momento actual, lo que al mismo tiempo aclara el discutido Teatro de Vanguardia.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.