

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

HAROLD PINTER: ENTRE LA CONVENCIÓN Y EL  
ABSURDO COTIDIANO

MARÍA JIMÉNEZ FORTEA

UNIVERSITAT DE VALENCIA  
Servei de Publicacions  
2004

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 21 de Setembre de 2004 davant un tribunal format per:

- Dr. D. Miguel Teruel Pozas
- Dra. D<sup>a</sup>. Carmen Morenilla Talens
- Dra. D<sup>a</sup>. Ana Gimeno Sanz
- Dr. D. José Ramón Prado Pérez
- Dra. D<sup>a</sup>. Pilar Ezpeleta Piorno

Va ser dirigida per:

Dr. D. Juan Vicente Martínez Luciano

©Copyright: Servei de Publicacions  
María Jiménez Fortea

---

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-6064-8

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Artes Gráficas, 13 bajo  
46010 València  
Spain  
Telèfon: 963864115

VNIVERSITAT  VALÈNCIA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA

*HAROLD PINTER: ENTRE LA CONVENCION Y EL  
ABSURDO COTIDIANO*

**TESIS DOCTORAL**

presentada por

*María Jiménez Fortea*

dirigida por el Dr. D.

*Juan Vicente Martínez Luciano*

Valencia, octubre de 2003

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Harold Pinter, la crítica y los autores del Teatro del Absurdo o Antidrama: influencia de las convenciones anteriores .....	14
2. El personaje teatral: evolución y crisis del personaje en el teatro moderno. Los antecesores del personaje del Teatro del Absurdo .....	26
2.1 Los personajes de Pinter: descendientes de los personajes de Ionesco y de Beckett.	
2.1.1. Esperando a Godot, esperando a los Martin o a un vendedor .....	38
2.2. Identificación del personaje en el teatro moderno: compara- ción de Pinter con Shakespeare y la Comedia de la Restau- ración. La importancia de los nombres .....	49
2.3. Características comunes entre los personajes de Wilde, Shaw y Pinter .....	59
2.4. Pinter y sus contemporáneos: Arden, Wesker y Osborne. La manipulación del personaje y la entrada del intruso .....	67
2.5. Relaciones entre los personajes de Pinter: la sombra de sus predecesores.....	77
2.5.1. Relaciones hombre-mujer. La madre y esposa.....	77
2.5.1.1. Las relaciones personales en <i>The Lover</i> y <i>Betrayal</i> .....	80
2.5.1.2. Las relaciones personales en <i>The Basement</i> .....	93
2.5.1.3. Las relaciones personales en <i>Old Times</i> .....	100
3. El lenguaje y la acción: la violencia sobre el escenario de Pinter .....	111
3.1. El lenguaje del mundo de Pinter .....	119
3.2. Diferencias y similitudes entre Pinter y sus antecesores: Shakespeare y Wilde .....	119
3.3 El lenguaje de Pinter y el lenguaje de Ionesco: <i>The Birthday</i> <i>Party</i> y <i>La Cantatrice Chauve</i> .....	127

3.4. El lenguaje de Beckett y el lenguaje de Pinter: soporte de la existencia y campo de batalla .....	133
3.5. El lenguaje como elemento dominante de la acción: la traición de la memoria y las palabras.....	141
3.6. La crisis del lenguaje: los escombros del verbo.....	150
3.7. La condena del lenguaje: las pausas y silencios .....	159
3.8. La ambigüedad del lenguaje: deseo e imposibilidad de verificación .....	173
3.9. Diferencias y similitudes entre Pinter y el lenguaje naturalista de Osborne y Wesker.....	185
4. Revolución del concepto de las unidades en el Teatro del Absurdo: Ionesco y Beckett como antecesores de Pinter.....	195
4.1. La unidad de tiempo y espacio en Ionesco y Beckett: el reloj en <i>La Cantatrice Chauve</i> , el reloj de Pozzo en <i>Waiting for Godot</i> y la cinta de Krapp.....	196
4.2. Pinter y la línea del tiempo: la circularidad en sus obras. Influencia de la memoria y el sueño.....	205
5. El público como receptor-emisor en el proceso de transducción: significado de la obra.	
5.1. Los mundos del drama y la imaginación del público.....	215
5.2. La comunicación entre personajes y público: Ionesco, Beckett y Pinter en la lucha contra lo indecible .....	225
CONCLUSIONES.....	239
BIBLIOGRAFÍA.....	252

## **INTRODUCCIÓN**

El trabajo que presentamos a continuación tiene como objetivo principal demostrar que la obra del dramaturgo británico Harold Pinter podría ser encuadrada dentro del movimiento teatral denominado realista, pues cumple todos los requisitos que han llegado a ser convención a través de otros autores, con los que nunca se ha planteado la duda de si pertenecían a la corriente realista o a la del absurdo.

Así que, para poder llegar a demostrar la tesis expuesta líneas más arriba, hemos dividido nuestro trabajo en cinco capítulos principales, dentro de los cuales trataremos algunos subapartados. De este modo, pretendemos detallar mejor aquellos aspectos concernientes a Pinter y su obra, en la que hallamos las claves de un realismo tan cotidiano como las acciones que vivimos cada día.

En primer lugar, hemos incluido un estudio sobre la crítica que rodea a Pinter y a sus más inmediatos antecesores del absurdo como Eugène Ionesco y Samuel Beckett. De esta manera, hacemos un recorrido por las obras de éstos que causaron controversia entre los años 1950 y 1960, y con las cuales se relaciona siempre a nuestro autor. También analizamos la crítica que surge a partir del nuevo teatro de Ionesco y Beckett, ya que en todos esos estudios queda patente cierta incompreensión por parte del público.

Sin embargo, a pesar de todas las dudas que puedan surgir entre críticos y público, veremos como Ionesco, Beckett y Pinter se defienden ante la imposición de ciertas convenciones. De este modo, para exponer dicho objetivo, utilizamos tanto algunas citas de Martin Esslin, como de Ionesco, al cual se le atribuyeron algunos calificativos que más tarde compartirá con Pinter.

Por otra parte, también intentamos profundizar en la idea de que el término *absurdo* y la definición que de esta palabra da el diccionario, llevaron a la creación de prejuicios entre el público, el cual pensó que aquello representado sobre el escenario iba a carecer de sentido. Luego ha sido necesario buscar otras fuentes que ofrecieran una definición menos simplista, y más acorde con nuestra hipótesis, esto es, demostrar el grado de realidad y cotidianeidad que nos ofrece el teatro del absurdo.

En la segunda parte de nuestra investigación, pretendemos acercarnos a los personajes de Pinter, comparándolos con los de Ionesco y Beckett, ya que pensamos que los caracteres aparecidos en escena, hasta el momento de los estrenos de estos autores, sólo han sido capaces de representar una faceta externa del individuo. Para ilustrar y demostrar nuestra teoría, hemos intentado guardar un orden cronológico a la hora de incluir las citas de la crítica y de las obras. Por tanto, se conjugan en este trabajo opiniones de finales del siglo XIX con un punto de vista contemporáneo. Así, junto con Robert Abirached y Elizabeth Sakellaridou, defendemos la idea de la crisis en la que ha caído el personaje moderno por resultar antinatural; porque se le ha querido caracterizar de un modo exageradamente realista.

Entre las obras que ilustran las teorías que iremos exponiendo, se encuentran analizadas algunas como las de Alfred Jarry, y también incluimos a Luigi Pirandello, al igual que hemos considerado necesario estudiar algunos escritos de Antonin Artaud. De este modo, una vez más queremos reafirmarnos en la convicción de que tanto Pinter, como los demás autores nombrados, pretendían simplemente mostrar la realidad de los personajes desde otro punto de vista diferente al tradicional.

Después nos atrevemos a poner en entredicho la clasificación de personajes propuesta por Kurt Spang, y para ello escogemos personajes de Pinter, quienes quizás podrían darle la vuelta a esos convencionalismos que delimitan tanto las tipologías y coartan la libertad de interpretación del público. Así, como contrapunto a las clasificaciones tradicionales, hemos incluido citas del mismo Pinter donde expone su gran apertura a la hora de crear personajes y de dar licencia a los espectadores para que los interprete.

Entonces, a partir de esa libertad para que el público saque conclusiones, surge un apartado donde tratamos con más detalle las similitudes entre Ionesco y Pinter, e intentamos justificar porqué consideramos a los personajes de este último descendientes de los del primero. Ahora bien, nunca dejamos de tener en cuenta la peculiaridad y originalidad de Pinter, aun cuando no sólo encontramos rasgos comunes con los personajes de Ionesco, sino también con los de Beckett. Esta similitud ha dado lugar en nuestro trabajo a un análisis de los personajes desde un punto de vista imaginario en el éstos pueden intercambiar papeles, siempre y cuando compartan la acción principal de esperar dentro de su argumento.

Además de comparar a Pinter con los dramaturgos hasta ahora nombrados, hemos intentado encontrar puntos comunes con autores como Shakespeare y/o los pertenecientes al periodo de la comedia de la Restauración inglesa, pues los textos de investigación siempre han tratado a fondo el tema de la caracterización de los personajes en estas épocas. Por lo tanto, aunque resulte extraño que, hablemos antes de autores modernos que de los más lejanos en el tiempo, es porque pretendemos mostrar el camino de nuestra investigación reflejando el orden en el que fueron surgiendo nuestras ideas. Además, puesto que en las épocas de Shakespeare y de la comedia de la Restauración inglesa, ni siquiera se consideraba la posibilidad de que un personaje resultase abstracto, pensamos que



es una buena razón para incluir ahora a los clásicos y que se vea todavía mejor su contraste con los autores modernos.

De manera que cuando hablemos sobre la identificación del personaje en el teatro moderno, tendremos por objetivo descubrir cuáles son los pasos necesarios para formarnos una imagen física y/o psicológica del personaje. Para ello hemos utilizado teorías como las de Hubert C. Heffner, pues este semiótico nos propone una serie de pautas a seguir para poder llegar a las conclusiones definitivas sobre el personaje. Pero nosotros proponemos, y exponemos como contrapunto, seguir los pasos que Pinter nos da tanto en algunos de sus discursos, como dentro de sus obras, a través del diálogo.

Cuando surge el tema de los nombres de los personajes y la importancia que tiene este rasgo en la caracterización del personaje, relacionamos inevitablemente a Pinter con Shakespeare, la comedia de la Restauración y con Wilde. Así, todas nuestras hipótesis las vamos corroborando con citas críticas pertenecientes a textos de John Russell Brown, o Spang, entre otros.

Para seguir desarrollando el tema del personaje, y después de pasar por épocas tan anteriores, y en apariencia tan dispares a Pinter, consideramos necesario compararlo también con sus contemporáneos, de quienes no se dudó nunca que pertenecieran al movimiento realista. Entre estos contemporáneos, nos encontramos con los llamados "Angry Young Men", y hemos elegido a John Arden, Arnold Wesker y John Osborne, por tratarse de los más representativos según la crítica de la época. De este forma, tenemos la intención de demostrar que en el proceso de creación del personaje, Pinter les permite una mayor libertad que los autores que acabamos de nombrar.

En un apartado posterior, y al mismo tiempo que estudiamos cómo aparecen los personajes sobre el escenario, surge también el tema del pronunciamiento ideológico, que se encontraba en pleno auge al comienzo de las carreras de Pinter y de los demás contemporáneos. En nuestra opinión, éstos plantean la política a través de los personajes de manera diferente a cómo lo hará Pinter. Luego para ilustrar dicha diferencia expondremos algunos fragmentos pertenecientes a obras tanto de Wesker como de Pinter.

A continuación, también desarrollaremos la ausencia de didactismo e intento de moralizar en las obras de nuestro autor, y para justificararlo utilizamos la base crítica de Penelope Prentice y de Keith D. Peacock.

Todavía centrados en el estudio de los personajes y de la falta de intención a la hora de moralizar en las obras de Pinter, llegará un momento en que nos ceñiremos al análisis de las relaciones personales, tanto desde el punto de vista de la amistad, como de las relaciones de pareja. Así, iremos observando el comportamiento de los personajes, al tiempo que intentaremos adentrarnos en las diferencias entre las figuras masculinas y femeninas. También trataremos de contrastar nuestras ideas con las de críticos como Lois G. Gordon, Clurman, Sakellaridou, Pilar Hidalgo y Mireia Aragai, entre otros, y cuyos artículos nombraremos con detalle dentro del trabajo.

En la tercera parte, abrimos un apartado que tratará sobre el lenguaje en el mundo de las obras de Pinter. Nuestro objetivo principal es demostrar una vez más que existe un paralelismo entre el lenguaje cotidiano utilizado por nuestro autor y las conversaciones que rodean nuestra vida diaria.

Para intentar alcanzar el objetivo arriba expuesto nos ha sido necesario subdividir el tema del lenguaje en varios apartados. De manera que, hemos

comenzado haciendo un recorrido desde Wilde, hasta llegar a los antecesores más inmediatos de Pinter y a sus contemporáneos.

En cuanto a las características que vamos a analizar respecto al lenguaje de Pinter, destacaremos el tono violento que presentan sus diálogos en algunas ocasiones. Veremos cómo dicha característica también es compartida por Ionesco, y presentaremos citas críticas como las de Jeanette R. Malkin. En segundo lugar, tendremos en cuenta el aspecto engañoso del lenguaje, y como consecuencia, la actitud de desconfianza que el autor muestra hacia las palabras, rasgos que nos conducirán a comparar a Pinter con ciertas obras de Shakespeare y de Wilde. También incluiremos algunas opiniones del mismo Pinter, y de críticos como Elein Aston y George Savona, Aragai, Mel Gussow y Constantin Stanislavski.

El tercer punto que trataremos dentro, dentro del capítulo del lenguaje, es el silencio, y aunque no dejemos de comparar a Pinter con sus antecesores, ahora nos referiremos a los más cercanos como Ionesco, puesto que pretendemos demostrar la gran similitud que existe entre ambos. Esta idea vendrá apoyada por Hidalgo, así como también por Neal Norrick y William Baker, al mismo tiempo iremos extrayendo ejemplos de las mismas obras de nuestros autores, con las que pensamos quedará apoyada nuestra hipótesis sobre la manera que tienen de hacer teatro y mostrarlo a la sociedad.

Después de haber estudiado a Ionesco, Beckett y Pinter juntos durante todo el trabajo, ahora trataremos por separado a los dos últimos al adentrarnos en el papel del lenguaje como campo de batalla y soporte de la existencia. Para establecer posibles similitudes entre Beckett y Pinter, escogeremos algunas citas de críticos con los que coincidimos en parte de sus afirmaciones; por ejemplo, Clurman. De la misma manera, trataremos el tema del lenguaje como arma en el

campo de batalla dialéctico que se plantea en muchas de las obras de Pinter, tomando como base crítica a José Sanchis Sinisterra, al tiempo que intentaremos unir nuestras ideas con las de Stanislavski y otros teóricos como Maurice Maeterlinck, todavía más temprano que el anterior.

También tenemos por objetivo demostrar que éstos y otros como Jindrich Honzl, ya en la década de los cuarenta, se adelantaban a su tiempo y parecían presagiar las bases en las que se asentaría el teatro de Beckett y Pinter, los cuales fueron calificados de absurdos cuando sólo intentaban dar sentido a la acción por medio del lenguaje. Ahora bien, creemos que ese sentido se conseguiría siempre que la memoria y las palabras no traicionaran al lenguaje, lo cual intentamos apoyar por medio de Aston y Savona, Beckett y el mismo Pinter.

Posteriormente y sin abandonar la idea del efecto corrosivo que causa el paso del tiempo sobre la memoria y sobre el lenguaje de la obra, dedicaremos un apartado a la crisis de éste, pues se trata de un tema que surge necesariamente dentro del contexto de posguerra del teatro del absurdo, donde las palabras dejan de tener sentido políticamente. Para apoyar esta hipótesis, exponemos las citas de Jordi Dauder, así como palabras literales de Pinter. Sin embargo, todas esas citas utilizadas datan de los años noventa, y nosotros pretendemos probar que, ya antes de que surgiera el teatro del absurdo, existían autores que se pronunciaban de un modo similar; por ejemplo, Artaud en los años treinta. A partir de esta idea, pensamos que no quedaría aquí pues la investigación retrospectiva a la que nos conducen estos críticos y autores, sino que llegamos hasta Shakespeare donde creemos encontrar ejemplos de obras en las se expone la dificultad de las palabras y la razón para expresar ciertos sentimientos. Dichos ejemplos los encontramos comparables a Pinter una vez más.

Por otra parte, deberemos prestar atención al lenguaje que utilizan los autores como Wesker a la hora de emplear ciertos términos que, debido a la

situación de la época, han perdido sentido, y esto hace que se asemejen a los de Pinter con sus eternas discusiones sobre el empleo del término adecuado. También ilustraremos nuestra teoría sobre la crisis del lenguaje con unas palabras extraídas de una entrevista entre Pinter y Simon Trussler. De nuevo, volveremos al objeto principal de nuestro estudio que es demostrar la cotidianeidad y el grado de realismo de las obras de nuestro autor, contrastando nuestras opiniones con las de John Russell Taylor y Peter Womack, junto con José Quetglás, Enrique Herreras y Antonio Sánchez. Los tres últimos nos conducirán, al tema de la condena que el lenguaje ha impuesto a los personajes de teatro privándolos incluso de la capacidad de hablar y expresarse, o simplemente callando en algunas ocasiones. Así, intentaremos demostrar lo necesarias y naturales que resultan las pausas y silencios en las obras de Pinter, y que causaron tanto desconcierto en las primeras representaciones. Dicha demostración la justificaremos por medio de declaraciones del mismo Pinter, los autores arriba nombrados y por Stanislavski. Además argumentaremos en contra de semióticos como Spang que afirman encontrar dichas pausas fuera de lo cotidiano.

El siguiente apartado lo dedicamos a las dificultades que se enfrentan los personajes del absurdo o de Pinter cuando pretenden comunicarse. Por ejemplo, opinamos que la ambigüedad en la expresión, el deseo y la imposibilidad de verificar los hechos contribuyen a establecer barreras comunicativas. Según nuestro análisis queremos comprobar que si las afirmaciones de los personajes resultan en algún momento ambiguas, o sentimos la necesidad de verificarlas por ser contradictorias, es porque así ocurre también en la vida real. Algunas teorías del filósofo Alfred North Whitehead nos ayudarán a apoyar nuestra hipótesis.

Intentamos llevar la investigación un poco más allá de los límites estrictamente teatrales, comparando a Pinter con el novelista Tom Sharpe en cuanto a tratamiento de verificación de los hechos se refiere. Además, ambos

autores coinciden en la idea de que los hechos pueden significar algo diferente para cada espectador, tal como Pinter expresa en una entrevista con Patricia Bosworth.

La cotidianeidad de las obras de Pinter es una constante en nuestro trabajo, y volverá a inspirar otro punto referente al lenguaje, el cual tratará de las diferencias y similitudes entre Pinter y sus contemporáneos Osborne y Wesker. De este modo tratamos de demostrar que el lenguaje de Pinter es el verdaderamente realista y verosímil, aunque con sus obras no pretenda hacer propaganda política. Para conseguir este objetivo, volveremos a contradecir a Spang, así como mostraremos nuestras diferencias con algunas de las afirmaciones de Brown, y nos apoyaremos en Herreras, al tiempo que iremos ilustrando la teoría con citas de Wesker, Osborne y Pinter.

Otro de los aspectos importantes que surge como objeto de estudio cuando nace el teatro del absurdo es el de las unidades dramáticas de acción, lugar y tiempo, a las cuales dedicaremos otra parte de nuestro trabajo y algunos subapartados. A través de nuestra investigación, queremos demostrar que las unidades dramáticas en el teatro de Beckett e Ionesco son utilizadas de forma no convencional, junto con Pinter, quien también provocará desconcierto en el espectador cuando se trate de orientar al personaje en el tiempo por medio de las referencias a la hora de los relojes. Así, creemos útil comparar nuestras teorías con las de críticos como Robert Wilson o Staton B. Garner, los cuales contrastamos con Keir Elam.

Pero intentando avanzar en la investigación, hasta ahora presentada por la crítica existente, nos proponemos demostrar que la falta de lógica de la que se acusó a Beckett al tratar de una forma peculiar, la unidad de tiempo, no es más que un exceso de esta lógica, lo cual puede verse claramente reflejado en el eje de

coordinadas cartesianas. Entonces, siguiendo en la línea de los retos que los autores del absurdo pusieron a las unidades convencionales, intentaremos probar que Pinter hace lo mismo que Ionesco y Beckett a pesar de aparentar ser más naturalista que los primeros, idea que veremos apoyada por críticos como Martin S. Regal, y al mismo tiempo iremos combinando la exposición de fragmentos de algunas de sus obras que ilustran nuestra hipótesis de la nueva concepción del tiempo sin poder evitar hacer alguna nueva incursión en el tema de la memoria. En este último aspecto encontraremos ilustración en las declaraciones que el mismo Pinter hace a Gussow. Sin embargo, no sólo hay relación entre el tratamiento del tiempo en Pinter y el tema de la memoria, sino que el mayor reto a las convenciones pensamos que está en el carácter circular que adquieren todos los finales de sus obras, las cuales hemos querido equiparar a algunas de Beckett e Ionesco porque pensamos que comparten este rasgo, y así lo intentamos mostrar a través de los ejemplos concretos que expondremos más hacia adelante.

Además, de todas las características introducidas anteriormente que pensamos adquiere la unidad de tiempo en las obras de Pinter, creemos que existe también la posibilidad de que los personajes se encuentren, a veces, en un estado que no se sabe si es sueño o vigilia, precisamente porque se sienten desorientados. Para demostrarlo, expondremos ejemplos de algunas obras del autor. Dichos ejemplos, por otra parte, continuarán apoyando nuestra idea de que la obra de Pinter no se aleja de lo cotidiano por mucho que parezca haber en ella un aire de ensoñación.

Para finalizar este trabajo, dedicaremos una última parte al público, tratándolo en el primer subapartado como receptor-emisor en el proceso de transducción de la obra, y teniendo en cuenta siempre que la imaginación del espectador es de especial importancia a la hora de conferir significado a la obra. Aquí, tomaremos como base crítica a Jerzy Grotowski, con el que estamos

totalmente de acuerdo, siendo la cita de uno de sus artículos la fuente que nos inspira para comenzar este punto, durante el cual veremos a lo largo de la investigación, al igual que en otras ocasiones, que podemos remontarnos a siglos atrás. Luego podremos, incluso, citar a Voltaire, y estar de acuerdo con él y la importancia que tiene el público en la transmisión de significado de la obra.

Por otra parte, dentro de este primer apartado concerniente al público, también expondremos la teoría de la existencia de los dos mundos dramáticos: el del espectador y el del escenario, la cual vimos por primera vez con el semiótico Elam, y que luego retomará M<sup>a</sup> Carmen Bobes. Pero, no dejamos de intentar apoyar nuestra hipótesis sobre la contribución del espectador a la construcción de la obra, aun cuando diferimos en alguno de los puntos expuestos por los críticos ya consagrados, para lo cual hacemos referencia a Bertolt Brecht y su teoría del distanciamiento. Entonces, a raíz de estos análisis sobre la teoría del distanciamiento y la participación del público, surgirá la posibilidad de exponer las citas de otros críticos como Abirached o incluso de Richard Wagner para comprobar de nuevo si coincide con nuestra concepción del papel del público. Así, también, volveremos a Elam, quien critica la falta de oportunidades para que el público se inmiscuya en la obra convencional. Éste será un intento, por nuestra parte, de hacer avanzar las críticas ya propuestas por tantos estudiosos del teatro y sus técnicas. Al igual que también propondremos un esquema diferente al confeccionado por Bobes respecto a la representación escénica y los elementos que en ella intervienen, tomando como ejemplo práctico un extracto de alguna obra, que a pesar de no haber sido encuadrada dentro del absurdo, también replantea la supervisión de las unidades dramáticas, siendo ésta una de las razones por las que las obras de los tres autores que protagonizan nuestro estudio fueron discriminadas del movimiento realista.



Todavía en la parte dedicada al público, también tendremos que volver al paralelismo que tan modestamente ya nos hemos atrevido a introducir respecto a la similitud que se puede establecer entre las coordenadas cartesianas y el teatro, lo cual justificamos con una obra de Pinter, que ya eligió el crítico Brown cuando expuso teorías que, en nuestra opinión se asemejan a las nuestras.

Más adelante, planteamos el papel del público, aunque de manera concreta, dentro de las obras de Ionesco, Beckett y Pinter, en un intento de demostrar que no son tan difíciles de comprender como en un principio se creía. Para apoyar nuestra hipótesis sobre las convenciones, que fosilizan las mentes de los espectadores, utilizaremos citas de Aston y Savona, así como de Ann Ubersfeld, que aun siendo sus afirmaciones más tempranas que las de los primeros, ya apunta hacia la cotidianeidad en el teatro del absurdo, lo cual nosotros intentaremos justificar durante todo este trabajo, además de hablar sobre la imposibilidad de querer expresar contra la que luchan los personajes del teatro del absurdo que iremos tratando a lo largo de la investigación. Del mismo modo, expondremos citas de Pilar Zozaya, para ver que al teatro no hay que ir en busca de la solución a nuestras preguntas, sino que las obras de Beckett, Ionesco y Pinter, pueden incluso plantearnos más dudas sobre la existencia humana de las que teníamos antes de entrar, pero no por ello carecen de sentido.

Por otra parte, en este mismo apartado iremos haciendo un recorrido por la evolución que sufren los públicos a través de los años, e incluso los mismos críticos como Esslin, cambiarán de actitud hacia las obras de los tres autores nombrados. De manera que, con la intención de ilustrar nuestras conjeturas, continuaremos exponiendo citas de Esslin y Clurman, así como también de otros, más contemporáneos, como Nieves Mateo, quien se dedica a comparar las representaciones de obras de Ionesco, en el primer momento en que fue

representada, y la recepción que el público hace de la misma pieza en 1997, muchos años más tarde.

Siempre siguiendo en la línea de pretender demostrar que las convenciones merman la participación del público y su imaginación, ponemos como ejemplo a Alan Mandell y su testimonio de que los presos de San Quintín fueron los primeros en recibir con agrado la obra de Beckett, pues en realidad, al igual que las obras de Pinter son piezas argumentales simples que no deberían causar desconcierto. Así que, hemos considerado importante incluir las opiniones de Clurman tanto si ayuda a ver las obras de Pinter como algo cercano, como si hace que quizás se cree algún prejuicio entre el público. Sin embargo, nosotros, para seguir en nuestro propósito de demostrar que no existe tal dificultad en la comprensión de las obras del teatro objeto de nuestro estudio, hemos incluido algún comentario del mismo Pinter, donde desmiente todo aquello que algunos críticos, como Alejandro Montiel, en un artículo que detallamos y estudiamos con detenimiento dentro del trabajo, puedan decir sobre el halo de misterio que se han empeñado en atribuir a su obra. Aunque también incluiremos las aportaciones de James Campbell, por ejemplo, quien opina lo contrario que el anterior, y por lo tanto, se acerca más a nuestra tesis sobre la sencillez que domina la trama de las obras del autor.

## 1. Harold Pinter, la crítica y los autores del teatro del absurdo o Antidrama: influencia de las convenciones anteriores.

Harold Pinter nacido en 1930, en Londres, es uno de los autores todavía vivos que más controversia ha creado entre la crítica y el público teatral. Dicha controversia se debe a que desde el principio ha sido un autor innovador, sus obras se han salido de los cánones establecidos por el teatro clásico y naturalista. En este sentido, se le puede equiparar a sus antecesores Eugène Ionesco y Samuel Beckett, pues ellos también revolucionaron la escena teatral, que hasta 1950 resultaba rígido por tener que seguir las unidades de acción, lugar y tiempo, entre otras reglas, tal como se había estado haciendo durante años. Aunque ya a finales del siglo XIX, en 1894, el crítico Ferdinand Brunetière pronosticó la necesidad de desaparición de las reglas y convenciones estrictas en las que se estaba basando el género dramático<sup>1</sup>, esta idea no se llevó a cabo en el teatro en lengua inglesa hasta la aparición de Beckett y su obra *Waiting for Godot* en 1953, aunque en el teatro francés ya se había representado *La Cantatrice Chauve* de Ionesco en 1950, casi al mismo tiempo que *En Attendant Godot*, la versión francesa de la obra de Beckett.

Así, unos sesenta años después, haciendo realidad el cambio que Brunetière consideraba necesario, Ionesco, Beckett y Pinter empezarán la difícil tarea de innovar no sólo en el uso de las unidades, sino también en la manera de afrontar los temas cotidianos y de dibujar una realidad que complica la vida del ser humano por estar basada en clichés absurdos, y en contradicciones que plantea la sociedad al individuo, el cual debe afrontarlas cada día. Así opina

---

<sup>1</sup>Véanse las palabras exactas de este crítico en su artículo "The law of drama": "[...]I leave the dramatist complete freedom in development. That is where I depart from the old school of criticism that believed in the myterious power of the 'Rules' in their inspiring virtues; and consequently we see the critics of the old school struggling and striving, exercising all their ingenuity to invent additional rules [...]. But the truth is that there are no rules in that sense; there will never be. There are only conventions which are necessarily variable, since their only object is to fulfil the essential aim of the dramatic work, and the means of accomplishing this vary with the piece, the time and the man."En Brandt, G.W., (ed.), *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p.20.

también Peter Hall en “Directing the plays of Harold Pinter”, cuando habla de la dificultad de dirigir las obras del autor:

“His director must celebrate the ambiguity by charting and then hiding the strong emotions. He must trust the audience to understand, even when they are dealing with contradictions. And above all, he must take his actors as precise as the singers of Mozart.. Yet the precision must paradoxically also be a means of expressing their own particularity. ‘The opposite is also true’, said Marx (Groucho not Karl). And this true of directing Pinter. It is not easy; but it is not easy to direct any great dramatist who deals with the contradictions of living”<sup>2</sup>.

De este modo, se buscan semejanzas y diferencias entre sus antecesores, Ionesco y Beckett, con los que Pinter se llevaba 20 años de edad, dato significativo como más adelante veremos, pues los tres autores nombrados vivirán unos acontecimientos bélicos de características semejantes que obviamente influirán en su manera de ver la realidad, aunque se hallen alejados en el tiempo.

Y a pesar de esta distancia temporal, gran parte de los críticos optó por encuadrar las obras de Pinter dentro de la corriente del teatro del absurdo, equiparándolo así a Ionesco y Beckett. Con lo cual se crearon unos prejuicios entre el público, que las veía como algo oscuro y difícil de entender, cuando en realidad se encontraban ante sus propias vidas cotidianas. En esto también se parece a sus antecesores, pues las obras de Beckett fueron calificadas de sórdidas y carentes de acción, y las de Ionesco, consideradas antidramáticas e incomprensibles. Quizás toda esta controversia se deba a que el término Absurdo, utilizado por los críticos y aplicado al teatro, ha llevado a la confusión desde el principio, pues en lugar de aclarar que se trata de una corriente que describe todo aquello que es absurdo en nuestra vida diaria, se ha tendido a pensar que se trata de unas obras absurdas, sin sentido, que nadie va a entender.

---

<sup>2</sup> Hall, P., “Directing the plays of Harold Pinter”. Raby, P., *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 154.

Más tarde, en 1968, críticos tan conocidos como John Russell Brown comenzaron a decir que a Pinter y a los nuevos dramaturgos se les habían atribuido demasiados adjetivos, los cuales sólo servían para mantener a los críticos de moda, además de para crear prejuicios entre el público tal como ya decíamos unas líneas más arriba:

"The new plays have been given all sorts of labels 'kitchen -sink drama' was one of the first; neo-realist; drama of non-communication; absurd drama; comedy of menace; dark comedy, drama of cruelty. But no cap has fitted more than a year or two, none has been big enough for more than two heads; and often the caps seem more suitable for the journalists who invent them than for the dramatist on whom they are thrust. Perhaps the first thing to say about the new dramatists is that they keep the critics on the run".<sup>3</sup>

Sin embargo, otros críticos importantes como Lois Gordon, en 1970, sí que intentaron continuar con la tradición de las etiquetas, y así dijo que Pinter era un naturalista desarraigado. En la cita que incluye este calificativo se puede notar un cierto tono temeroso, por el cual deducimos que Gordon considera que no es necesario encuadrar ni buscar calificativos determinados, aunque le resulta inevitable:

"What is of crucial importance is that Pinter is neither an existentialist nor an absurdist, for he never portrays the existential dilemma wherein the man seeks an order in an orderless universe. Pinter is simply, if a label is necessary, a ruthless realist. His characters face so much disorder in the universe as disorder in themselves. They try constantly to structure their lives, but unaware that their actions and behavior revolve around deeper sources than conscious ones, they are constantly confronted by chaos. But again, this is a disorder of the self, not the universe."<sup>4</sup>

Quizás Gordon tenga razón en calificar de naturalista desarraigado a Pinter, pues ya en 1962, cuando se publica por primera vez el libro *Anger and After*,<sup>5</sup> de John Russell Brown, se incluye a nuestro autor junto a sus contemporáneos John Osborne, Arnold Wesker o John Arden entre otros, pero se le dedica un capítulo

---

<sup>3</sup>Brown, J. R., *Modern British Dramatists*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1968, p. 2.

<sup>4</sup>Gordon, L., *Stratagems to Uncover Nakedness (The Dramas of H. Pinter)*, University of Missouri Press, Columbia, 1970, p. 10-11.

<sup>5</sup>Subtitulado *A Guide to New British Drama*, es, en nuestra opinión, un manual tan importante como *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin cuando se trata con el teatro británico a partir de 1950.

aparte titulado: "A room and some views: Harold Pinter". Al igual que, a lo largo de todo el texto, se le va utilizando de referencia comparativa para los otros autores que hemos nombrado; por ejemplo, en el capítulo dedicado a Osborne hay un momento en que Brown no puede evitar compararlo con Pinter al hablar de cómo el primero expone las relaciones matrimoniales:

"[...] shows an old subject -the relations between husband and wife- in a new light. [...] Osborne the innovator is present -though the subject is less daring than it would have been some years before, and one cannot help thinking that Pinter would do it better - [...]."<sup>6</sup>

De manera que, una vez más reafirmamos la hipótesis que estamos exponiendo desde el principio, así es que Pinter puede encuadrarse dentro del realismo tradicional al tiempo que se le puede considerar un autor de la tradición del absurdo. Ahora bien, tanto si lo incluimos en una corriente como en otra, siempre será distinto a los demás autores pertenecientes a ella, precisamente por entremezclar rasgos de unos y otros en sus obras.

De todos modos, en uno de los primeros textos críticos que apareció Pinter fue en el famoso *The Theatre of the Absurd*,<sup>7</sup> de Martin Esslin ya en 1961, y quizás este hecho predispusiera entonces a la crítica a encontrar una lectura de sus obras diferente a las de los otros autores de su época. Pues el término *absurdo* es el que más controversia ha creado a lo largo de la crítica del drama tal como hemos expuesto al principio de este punto; y el hecho de incluir a Pinter en el mismo manual que a los autores de esta tradición induce a buscar el absurdo en su obra, tal como se hace con Ionesco y Beckett. Por ejemplo, coincidimos con Esslin en la siguiente cita que se refiere a Pinter tal como nosotros hemos estado

---

<sup>6</sup>Taylor, J.R., *Anger and After*, Hardmondsworth, Pelican Books, 1963 [1962], p. 57.

<sup>7</sup>Este texto crítico se publicó justo con la intención, por parte de Esslin, de aclarar lo que significaba la corriente del teatro del absurdo tal como expone claramente en su prólogo en la página 16 de la edición citada en la bibliografía de este trabajo: "This book is an attempt to define the convention that has come to be called the Theatre of the Absurd [...]."

hablando en párrafos anteriores sobre la posibilidad de incluirlo en la tradición del absurdo o del realismo:

"For Pinter there is no contradiction between the desire for realism and the basic absurdity of the situations that inspire him. Like Ionesco he regards life in its absurdity as basically funny- up to a point".<sup>8</sup>

También nos encontramos con un capítulo dedicado a Pinter en *The Theatre of Protest and Paradox*, el cual es un texto crítico que trata sobre la vanguardia teatral, no sólo del teatro escrito en lengua inglesa, sino también del escrito en francés. El autor de este manual crítico, George E. Wellwarth nos señala en su prólogo a la primera edición, en 1964, que su intención es hacer un estudio sobre el teatro francés, inglés, alemán, americano y español desde el final de la segunda guerra mundial<sup>9</sup>. Luego, su atrevimiento como crítico no van tan lejos como el de Esslin en *The Theatre of the Absurd*, pues éste -tal como señalábamos a pie de página- pretende definir en su libro cuáles son las convenciones de esta corriente, algo que en nuestra opinión es prácticamente imposible, ya que todas las convenciones cambian<sup>10</sup> y hay autores como Pinter que no pueden encuadrarse ni en unas ni en otras. De todos modos, Wellwarth tampoco puede evitar ponerle un adjetivo al teatro de Pinter, así que ya en el prólogo lo llama "neo-absurdist", a la vez que no puede evitar compararlo y separarlo de sus contemporáneos Osborne y demás "jóvenes airados"<sup>11</sup>:

"[...] England has produced the 'neo-absurdist' theater of Harold Pinter and N.F. Simpson, that, although rather enigmatic and esoteric for the literalness of the Anglo-Saxon taste, will yet prove to be more lasting and significant than the angry-young-man drama".<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup>Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, London, Pelican Books, 3ªed.: 1980, p. 242.

<sup>9</sup>Ver original en inglés: Wellwarth, G., *The Theatre of Protest and Paradox*, Universidad de Nueva York, 1964, p. ix.

<sup>10</sup>Véase de nuevo la cita de Brunetière incluida en la nota a pie de página número 1.

<sup>11</sup>El entrecomillado es nuestro.

<sup>12</sup>Wellwarth, G., *The Theatre of Protest and Paradox*, Universidad de Nueva York, 1964, p. ix.

Tanto esta cita, como la posición de Wellwarth prueban una vez más que Pinter no puede ser encuadrado de modo definitivo en ninguna de las dos tradiciones hasta ahora nombradas. Al igual que también nos hace reafirmarnos en nuestra opinión de que es la misma crítica quien crea prejuicios en el público, ya que el propio Wellwarth utiliza los términos enigmático y esotérico para calificar el teatro de Pinter.

Al ver que la crítica no se decide a emplazarlo solamente en un tipo de teatro y que el mismo Pinter tampoco da pistas de dónde se encuadraría su obra<sup>13</sup>, no nos queda más opción que dejar de lado la batalla de las etiquetas y simplemente mirar sus obras como piezas únicas que adquieren un significado en el momento de la representación, y que ese significado puede ser diferente para cada uno de los espectadores, e incluso puede ser diferente para un mismo espectador dependiendo de cuando la vea; en esto coincidimos con el crítico John Russell Brown cuando afirma en su libro *Theatre Language*, en 1972, que todas las acciones y palabras pueden tener diferente significado dependiendo tanto de quien las dice o las hace como de quien las observa u oye: "There are substrata in actions as well as in words, and what is heard and seen depends on the hearer and onlooker as much as on the doer"<sup>14</sup>. Ahora bien, después de haber estudiado y analizado las obras y los discursos de Pinter dedicados a la escritura teatral, llegamos a la conclusión de que todas sus piezas tratan de nuestra vida cotidiana, siempre desde el punto de vista del individuo<sup>15</sup>. Debido a esto puede que se le

---

<sup>13</sup>Véase, por ejemplo, el comienzo del discurso de Pinter titulado "Writing for the theatre", pronunciado en 1962 en Bristol en el National Festival Student Drama e incluido en Pinter, H., *Plays One*, London, Faber & Faber, 1991, p. vii y ix, donde nos advierte desde el principio que él no es ningún teórico del drama; y por lo tanto, no va a pronunciar nada definitivo acerca de lo que se produce en escena, al igual que tampoco va a distinguir entre lo que es real y lo que no lo es ni va a dejar que nadie le ponga una etiqueta, tal como constata más hacia delante en este mismo discurso: "I'm not a theorist. I'm not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene. I write plays when I can manage it, and that's all. [...] We don't carry labels on our chests, and even though they are continually fixed to us by others, they convince nobody. [...] there can be no hard distinctions between what is real and what is unreal. [...]".

<sup>14</sup>Brown, J.R., *Theatre Language*, London, The Penguin Press, 1972, p.243.

<sup>15</sup>Véase cuando dice "I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The Context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete



haya empezado a estudiar aparte cuando sus contemporáneos Osborne y Wesker, entre otros, producían al mismo tiempo que él, pues ellos se preocupaban más por representar la situación política de la posguerra desde un punto de vista social. Mientras tanto, Pinter, tan preocupado como ellos y habiendo vivido momentos duros desde su niñez, intenta llevar a escena situaciones más personales como por ejemplo en *The Room* o *The Birthday Party*, en las cuales existen unos personajes amenazantes que intentan arrebatar el hogar y la tranquilidad a los protagonistas, quienes sienten miedo a perder su identidad, su entorno social y sus propiedades. Éste era un sentimiento muy común entre la sociedad británica durante la Segunda Guerra Mundial.

Precisamente son las consecuencias de la guerra las que llevan a la crítica a relacionar a Pinter tanto con sus antecesores Ionesco y Beckett, como con sus contemporáneos Osborne, Wesker y Arden. Pues, aunque Ionesco y Beckett vivieron las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, en última instancia, ésta resultó ser tan absurda como la Segunda e hizo que la gente sufriera igualmente un quebrantamiento de las ideologías, lo cual provoca un desorden en el interior de la persona<sup>16</sup>. Pero esa realidad interior individual fue reflejada con mayor profundidad por Ionesco, Beckett y Pinter que por Osborne, Wesker y Arden. De hecho, los tres primeros se centran más en el discurso del personaje como ser humano y en sus relaciones con los demás, que en el discurso político tal como nos muestran, a lo largo de sus obras, los tres últimos autores que nombrábamos. Esta hipótesis la vemos corroborada por Austin Quigley tanto cuando habla de Ionesco y su réplica a Tynan<sup>17</sup>, como cuando habla de la forma

---

also."Con estas palabras nos permite reafirmarnos en nuestra hipótesis de que el individuo o personaje es el componente principal de sus obras, pues nos dice que los personajes son concretos. Podemos encontrar esta cita en el discurso "Writing for the theatre", en Pinter, H., *op. cit.*, p. ix.

<sup>16</sup>Véase la cita de Gordon ya utilizada en este punto donde explica la lucha que tienen los personajes de Pinter para estructurar sus vidas: Gordon, L., *op. cit.*, p.10-11.

<sup>17</sup> Véase Raby, P., *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 22-23.

de exponer la sociedad que tiene Pinter en sus obras; por ejemplo en la siguiente cita:

"[...]Pinter helps us reconsider what we mean when we use the terms love, loyalty and commitment in the context of the conflicting allegiances that provide inescapable elements of community formation and self-construction. [...]To know something of what holds a society together, what makes a small community out of disparate individuals and a larger society out of small communities, we need to look not just at society's institutions, public forums and public debates, but at the modes of social interaction that give these institutions, forums and debates their social legitimacy and social function."<sup>18</sup>.

Sin embargo, cuando se estrenan *La Cantatrice Chauve*, de Ionesco y *Waiting for Godot*, de Beckett, la crítica opina que los personajes y acciones aquí presentados son incomprensibles e irreales<sup>19</sup>, al igual que años más tarde serán considerados como tal los personajes y acciones en *The Room* (1960), de Pinter<sup>20</sup>. Por el contrario, nosotros pensamos que se trata de unos personajes sensibles a una realidad cruda, abatidos y desorientados tanto en el tiempo como en el espacio. Lo que ocurre es que los críticos y el público no han abierto aun sus mentes para poder apreciar el realismo de una obra sin necesidad de que ésta transmita una enseñanza en concreto o manifieste la opinión política del autor. Como consecuencia, todo lo que se salga de las convenciones a las que estamos acostumbrados resultará irreal en opinión de la crítica, sin darse cuenta de que esos cánones establecidos arbitrariamente variarán con el tiempo, y lo que hoy es aceptado y resulta común, puede resultar extraño en otro momento, en otra obra o

---

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 23.

<sup>19</sup>Véase como ejemplo la siguiente cita, donde el mismo Ionesco se defiende ante su crítico más acuciante en aquel momento, Kenneth Tynan, comparándose con el modo convencional de hacer teatro que tenían algunos de sus contemporáneos: "[...]Or, une pièce est réaliste se définit, en gros, par le fait, que personnages et incidents sont visiblement enracinés dans la vie... Gorki, Tchekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, O'Casey, Osborne et Sartre ont écrit des pièces réalistes [...] on y exprime une vue humaine du monde avec les mots de tout le monde que nous pouvons tous reconnaître. Comme toutes les disciplines exigeantes, le réalisme peut se corrompre en sentimentalité nauséuseuse(...), en semi-verité (...), en simple copie photographique des trivialités humaines. [...] Ce qui, aux yeux des autruches, suffisait à l'éliminer: il était trop réel. De même, elles préfèrent *Fin de Partie*, où l'élément humaine était minime, à *En Attendant Godo*, où l'on voyait deux clochards d'un réalisme métaphique, qui, en outre, inspiraient à leur createur une visible affection. Voilant leur désapprobation, les autruches bondirent sur une oeuvre de Beckett [...]Mais ce ne fut qu'avec l'arrivée de M. Ionesco que les autruches crièrent au messie. [...]". En Ionesco, E., *Notes et Contrenotes*, Paris, Gallimard, 1966, p.138.

<sup>20</sup>Véase por ejemplo la cita de Wellwarth que exponíamos en párrafos anteriores y que se refería a las obras de Pinter como "enigmáticas" y "esotéricas".

en otra representación incluso de la misma pieza. Esto último es una idea en la que Beckett insistió constantemente, a través de los personajes de *Waiting for Godot*, pues nunca recuerdan lo que hicieron el día anterior. Sin embargo, los protagonistas de esa obra, Vladimir y Estragon, mencionan repetidamente el hecho de encontrarse en el mismo lugar, o sea en el mismo escenario. Luego el autor quiso hacer saber al público la inevitabilidad de un cambio en el concepto de teatro a todos los niveles, sólo que algunos críticos y públicos no lo supieron comprender. Entre los críticos que percibieron la nueva línea teatral como algo innovador, sin tacharlo de antidramático, se encuentra Esslin quien en su *The Theatre of the Absurd* afirma que "las mentes de los espectadores se han estrechado debido a las convenciones fosilizadas por el naturalismo"<sup>21</sup>. Sin embargo, ya hemos mostrado una cita de Ionesco, en la que se tiene que defender contra teóricos como Tynan que sólo conocen un modo de realidad, el llamado "social" y puramente "exterior".<sup>22</sup> Afortunadamente, las ideas de Tynan no fueron más que meras críticas que no impidieron la evolución hacia nuevas formas de teatro abriendo las mentes del público, e incluso autores como Pinter siguieron esta nueva línea corriendo el riesgo de fracasar, ya que quizás no nos guste demasiado vernos tan bien reflejados en el escenario<sup>23</sup>, puede que incluso llegue a molestarnos si se trata de observarnos a nosotros mismos llevando a cabo acciones sin sentido. De todos modos, se hubiera tratado de un fracaso totalmente injusto, pues si la misma crítica acusa de antidrama o irreal lo que Ionesco, Beckett y Pinter muestran en el escenario es porque se tiene un concepto muy encorsetado de lo que es la realidad cuando hablamos de una obra de teatro, y

---

<sup>21</sup>El entrecomillado es nuestro. Véase: Esslin, M., *op. cit.*, p. 327-8.

<sup>22</sup>El entrecomillado es nuestro. Véase: Ionesco, E., *Notes et Contrenotes, cit.*, p. 142: "Quant à la notion de réalité, M. Tynan me paraît ne reconnaître qu'un seul mode de la réalité: le mode dit 'social', à mes yeux les plus extérieur, et pour tout dire, le moins objectif, car sujet en fait aux interprétations passionnelles. [...]". Éste es otro de los ejemplos en los que Ionesco se defiende y responde ante las críticas de Tynan.

<sup>23</sup>Véase la siguiente cita de Tom Milne, en su artículo "The hidden face of violence", con la que coincidimos plenamente: "Times change [...] We grow open-minded. [...]But one factor remains constant: people do not like to be disturbed, to be forced to revalue their lives and way of thinking." En Brown, J., (ed.), *op. cit.*, p. 39.

para poder salir de esa fosilización no hay más que leer el libro *Notes et Contrenotes* de Ionesco, donde el autor intenta convencer a la crítica en todas sus páginas de que el teatro y el autor necesitan libertad y renovación, al igual que explica lo que es la realidad cuando se habla de teatro, esa realidad que no se acaba de mostrar en el teatro convencional y que, sin embargo, sí que sale a la luz en el teatro del absurdo, y paradójicamente es confundida con acciones y personajes carentes de significado. Por ejemplo, uno de los párrafos más significativos que hemos encontrado refiriéndose a este respecto, se encuentra en uno de los discursos de Ionesco sobre la vanguardia teatral dentro del libro ya nombrado *Notes et Contrenotes*:

"Ailleurs, le théâtre est prisonnier non pas des systèmes, mais des conventions, de tabous, d'habitudes mentales sclérosées, de fixations. Alors que le théâtre peut être le lieu de la plus grande liberté, de l'imagination la plus folle, il est devenue celui de la contrainte la plus grande, d'un système de conventions appelé réaliste ou pas, figé. On a peur de trop d'humour (l'humour c'est la liberté). On a peur de la liberté de pensée, peur aussi d'une oeuvre trop tragique ou désespérée. L'optimisme, l'espoir, sont obligatoires sous peine de mort. Et on appelle quelque fois l'absurde ce qui ne pas la dénonciation du caractère dérisoire d'une langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans; d'une action théâtrale connue d'avance. Mais je veux, moi, faire paraître sur scène une tortue, al transformer un chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre, c'est le lieu où on ose le moins."<sup>24</sup>

Todas las discusiones entre los críticos y algunos autores para distinguir lo que es real y lo que no, así como para encuadrar a los autores dentro del Absurdo o el Realismo, hacen, por una parte, que la crítica se mantenga viva y trabajando. Por otra parte, nos inducen a pensar que el teatro convencional o drama ortodoxo, como lo llamó el crítico Raymond Williams<sup>25</sup>, no muestra toda la realidad de los personajes y su entorno, sino que sólo enseña una parte de todo esto, pues no es posible que resulten naturales si los autores tienen que estar pendientes de cumplir todas las reglas y convenciones impuestas a la hora de la

---

<sup>24</sup>Ionesco, E., "Discours sur l'avant-garde". En *Notes et Contre-notes*, op. cit., p.83.

<sup>25</sup>Véase una artículo de este autor titulado "New English Drama" que está incluido dentro del siguiente texto crítico: Brown, J.R. (ed.), op. cit., p.28. Las palabras exactas de Williams son las siguientes: "The orthodox drama [...] starts and ends in appearances. [...] the more real it looks, the less real it may actually be."

creación. De esta manera, si de lo que se trata es de mostrar la realidad en el escenario y al ser humano en todas sus facetas, desde aquellas más triviales hasta los mayores acontecimientos políticos, en nuestra opinión, hay que acudir a las obras de Ionesco, Beckett y Pinter para poder ser testigos de toda esta cotidianeidad que parece estar representada en las obras de estos autores de una manera totalmente anti-dramática según las convenciones. Esta idea la hemos visto apoyada por varios críticos consagrados en algunos de los artículos con los que hemos trabajado a lo largo de este punto, al igual que también aparece en *The Theatre of the Absurd*. Veamos en primer lugar una cita de Esslin reflejada en este libro, y que engloba cómo fue la recepción de la obra *Waiting for Godot* en Francia, el 5 de enero de 1953, en un teatro pequeño llamado Théâtre de Babylone (ahora desaparecido), la cual a pesar de resultar compleja y enigmática en otros lugares como el Miami Playhouse en enero de 1956, tuvo allí una gran acogida:

"[...]And against all expectations, the strange tragic farce, in which nothing happens and which had been scorned as undramatic by a number of managements, became one of the greatest successes of the post-war theatre [...] a truly astonishing reception for a play so enigmatic, so exasperating, so complex, and so uncompromising in its refusal to conform to any of the accepted ideas of dramatic construction".<sup>26</sup>

Como decíamos en líneas anteriores, hemos visto apoyada por varios críticos nuestra hipótesis de que el teatro del absurdo está lleno de significado, y éste es más cercano a nosotros, nuestras vidas y nuestras acciones de lo que pueda ser el teatro llamado realista convencionalmente. Entre los críticos con los que coincidimos cabe destacar a Tom Milne, y su artículo "The hidden face of violence"<sup>27</sup>, puesto que con la cita que expondremos a continuación queda resumida la actitud que debemos evitar al ver una de las obras de Ionesco, Beckett o Pinter; y de este modo encontrarnos y reconocer la realidad de estas

---

<sup>26</sup>Esslin, M., *op. cit.*, p. 39-40.

<sup>27</sup>Este artículo ya ha sido utilizado en este punto para ilustrar una de nuestras hipótesis.

obras dejándonos llevar por la nueva forma de presentarse las acciones en escena, las cuales ni son oscuras ni están carentes de significado:

"Each of these plays creates a world, the audience, which you must enter, and whose rules you must inevitably follow. With each of them, if you do enter, you are swept along, their truths are hammered home, and you must accept, recognise, revalue. If you withhold your participation, you sit back in disbelief; these worlds become dull, obscure, meaningless."<sup>28</sup>

Sin embargo, si lo que se busca es una primera definición de teatro del absurdo, para no llegar a confusiones pensando que no se va a entender porque se trata de unas obras enigmáticas y complejas, lo mejor -según nosotros- es atender a las palabras de Alberto, un personaje de la novela *El Mundo de Sofía*, cuyo autor aprovecha el momento para exponer su opinión por medio de una de sus criaturas:

"El Teatro del Absurdo expone a veces situaciones completamente triviales, y puede por ello considerarse una especie de 'hiperrealismo'. Se muestra al ser humano exactamente como es. Pero si representas en un escenario justamente lo que sucede en un cuarto de baño una mañana cualquiera en un hogar cualquiera, entonces el público empieza a reírse. Esta risa puede interpretarse como una defensa al verse expuesto en el escenario."<sup>29</sup>

El hecho de encontrar esta información en una novela, demuestra que *The Theatre of the Absurd* fue considerado un manual imprescindible para entender el nuevo tipo de teatro en los años sesenta y setenta, aunque Esslin nunca se pronunció tan escueta y claramente como en la cita del novelista Jostein Gaarder que acabamos de exponer. Sin embargo, hubiera sido necesario un primer acercamiento al tema de este modo tan sencillo, tal y como Gaarder introdujo en su novela, porque en realidad los temas tratados en las obras del Absurdo, no son más que los acontecimientos que vivimos cada día y las acciones que realizamos a diario ya sean triviales y mecánicas, o tengan una gran transcendencia.

---

<sup>28</sup>Milne, T., "The hidden face of violence". En Brown, J.R. (ed.), *op. cit.*, p.45.

<sup>29</sup>Gaarder, J., *El Mundo de Sofía*, España, Siruela S.A., 1994, p. 568. Traducción: Kirsti Baggenthun y Asunción Lorenzo.

## 2. El personaje teatral: evolución y crisis del personaje en el teatro moderno. Los antecesores del personaje del teatro del absurdo.

El personaje teatral se ha ido analizando y estudiando como otro de los aspectos que preocupan a la crítica teatral a lo largo de la historia; pues lógicamente, éste ha evolucionado al mismo tiempo que han evolucionado las convenciones teatrales. Por lo tanto, cuando llegamos al teatro del absurdo y al de Pinter nos planteamos si sus personajes representan la realidad cotidiana o no, al igual que nos planteábamos esto mismo sobre el encuadramiento de sus obras en el capítulo anterior. En nuestra opinión, los personajes de Pinter, en concreto, son tan parecidos a las personas con las que convivimos cada día, que a veces nos atreveríamos a cambiarles el nombre por el de uno de nuestros conocidos o una de esas personas con las que nos encontramos por la calle. Sin embargo, algunos críticos no opinan así, al igual que ocurrió con Ionesco y Beckett, a cuyos personajes los calificaron de irreales por no cumplir con las convenciones. Por ejemplo, el intercambio final de los personajes de *La Cantatrice Chauve* causó una polémica de la que Ionesco tuvo que defenderse en su libro *Notes et Contrenotes* explicando que quería representar el mundo de lo impersonal, era como una manera de hacer ver al público esa faceta del individuo estereotipado y encorsetado. Así lo expone en la siguiente cita:

"[...] la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, [...] n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent 'devenir' n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables: on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'apercevra pas."<sup>30</sup>

También encontramos una crítica del mismo tipo, es decir, acusando de poco convencional a los personajes de Beckett, en el artículo "Beckett Dramaturgo: la

---

<sup>30</sup>Ionesco, E., *op. cit.*, p. 253.

penuria y la plétora" (1990)<sup>31</sup>, donde José Sanchis Sinisterra habla de Vladimir y Estragon (*Waiting for Godot*) como de unos seres reducidos e incapaces de actuar si no es como clowns, lo cual ya predispone al lector de la crítica a mirar a los personajes como algo distante a él, más aun cuando Sinisterra dice que han sido "exiliados de la vida". Veamos las palabras exactas del crítico:

"Son como dice el propio autor, personajes 'faltos de mundo', criaturas de lenguaje venidas a menos, a poco, a casi nada. Y no sólo por su miseria afectiva, su condición marginal, residual, su incapacidad para la acción y hasta para el movimiento, su a menudo fragmentaria presencia escénica, su reducido ámbito espacial, presencias al borde de la ausencia. Además, el implacable humor de su autor les ha condenado a ser cómicos o, al menos, a provocar en el público una ambigua hilaridad. Seres trágicos convertidos en clowns. Exiliados de la vida en el tablado de la farsa."<sup>32</sup>

Sin embargo, nosotros hemos probado a través de las obras y a través de la lectura de otros críticos, como Enrique Herreras, que nuestra hipótesis sobre la pertenencia a la realidad cotidiana de los personajes de estos tres autores es cierta. Por ejemplo, veamos una cita de Herreras donde muestra el nexo de unión entre los tres autores y nuestra vida diaria:

"Ionesco [...] consideró a sus personajes como compendios de las cosas mínimas comunes de todos los hombres. Si esto se consigue, qué duda cabe que tendrán que ser considerados con el mismo respeto que los grandes personajes naturalistas. Porque, como dijo una vez Pinter, 'un dramaturgo no puede vulnerar a sus personajes en oras al desenlace del último acto. 'Mis personajes', subrayó, 'hablan sólo sobre su experiencia, sus aspiraciones, sus motivos y su historia. Desde fuera los conocemos tan poco como podemos conocer a una persona real. Ahí está su gran innovación 'naturalista' del Teatro del Absurdo, su principal objetivo con respecto a los personajes; es decir: 'dejarlos vivir'."<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>A pesar de tratarse de un artículo relativamente actual, el autor subraya la característica de la absurdidad de los personajes, como algo propio únicamente de este tipo de teatro, al mismo tiempo que utiliza términos como "falta de significado" que son precisamente los que crean los prejuicios del público que irá predispuesto a no entender la obra, ni encontrarle un parecido con su realidad. Véase por ejemplo también la siguiente cita que podemos encontrar en la página 13 del mismo artículo: "Vladimir y Estragón, libres de las convenciones teatrales que acosan a Victor Krapp, pueden deambular por un escenario que no les apremia. Pueden, simplemente, esperar a Godot. No necesitan antecedentes biográficos, identidad social, coherencia psicológica, verosimilitud ... ni siquiera significado."

<sup>32</sup>Sanchis S., J., "Beckett Dramaturgo: la penuria y la plétora". En *Pausa (Revista Sala Beckett)*, nº 5, septiembre 1990, p. 18.

<sup>33</sup>Herreras, E., *Una Lectura Naturalista del Teatro del Absurdo*, Valencia, Universitat de València (Dpto. Filología Inglesa y Alemana), 1996, p. 96.



Pero lo cierto es que el personaje teatral fue entrando en una crisis ya antes de que conociéramos las innovaciones de Ionesco, Beckett y Pinter, tal como expone Robert Abirached a lo largo de su libro *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*<sup>34</sup>, texto que consideramos esencial para el desarrollo de este punto en nuestro trabajo; ya que el autor nos da la siguiente definición de personaje en la que expresa y reconoce lo difícil que es representar la realidad sobre el escenario:

"[...]persona, character y typus. Falso rostro, interpuesto entre el hombre y el mundo: constelación de huellas dejadas por lo real y que pueden producir el efecto de realidad: presencia esquematizada de un patrón original y de un modelo fundamentador, que se establecen en la imaginación [...]"<sup>35</sup>

Aunque, paradójicamente, la crisis de la que habla Abirached, se debe precisamente a que los autores quieren representar tan bien la realidad de la vida que acaban simplemente imitando las apariencias y reacciones externas de los personajes tal como la sociedad los quiere ver. Así coincidimos con Peter Brook cuando en su libro *El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro* dice lo siguiente:

"En las nuevas piezas que se proponen imitar la realidad se acentúa más lo imitativo que lo real; en las que exploran caracteres, rara vez se pasa de personajes tópicos, si lo que ofrecen es argumento lo llevan a extremos atractivos, incluso si lo que desean evocar es un ambiente elevado se contentan por lo general con la calidad literaria de la frase bien construida; si persiguen la crítica social, rara vez tocan el meollo del problema; si pretenden hacer reír, emplean medios muy gastados."<sup>36</sup>

De modo que, hasta que no llegue Pinter dibujando a los personajes de ese modo imparcial que él tiene<sup>37</sup>, no podremos encontrarnos en el escenario a esas personas

---

<sup>34</sup>Abirached, R., *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994 [1978].

<sup>35</sup>*Ibidem*, p. 21.

<sup>36</sup>Brook, P., *El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro*, Barcelona, Península, 1986 [1968], p.23-24.

<sup>37</sup>Veáse la siguiente cita del mismo Pinter extraída de uno de sus discursos titulado "Writing for the Theatre", *Plays One*, Londres, Faber & Faber, 1991, p. xii.: "The relationship between author and characters should be a highly respectful one, both ways. And if it's possible to talk of gaining a kind of freedom from writing, it doesn't come by leading one's characters into fixed and calculated postures, but by allowing them a legitimate elbowroom. This can be extremely painful. It's much easier, much less pain, not to leave them live."

que vemos todos los días y que viven unos acontecimientos que no siempre son atractivos ni acaban felizmente, o ni siquiera tienen un final<sup>38</sup>; personas que no siempre pueden construir frases de modo fluido porque pierden la memoria en ocasiones<sup>39</sup>; personas que hacen reír al espectador de la manera más inesperada, por ejemplo destacando ese aspecto absurdo del lenguaje lleno de frases hechas que pierden sentido, o siendo presentados en situaciones que por su status social nunca habían vivido en escena anteriormente <sup>40</sup>.

Pero como todos los avances e innovaciones, el personaje cotidiano del teatro del absurdo y de Pinter no irrumpe inesperadamente en el escenario, sino que va abriéndose camino por medio de otros autores bastante anteriores y que también resultaron innovadores en su momento. Por ejemplo, ya con August Strindberg, en su prefacio a *Miss Julie* en 1888, encontramos un resumen de la evolución del concepto de personaje a lo largo de la historia del teatro. Ahora bien, Strindberg estudia el concepto desde el punto de vista etimológico del vocablo inglés "character", pero a nosotros nos sirve igualmente para ilustrar nuestra hipótesis sobre la variedad de realidades que pueden representarse a través de un personaje teatral, y corroborar una vez más que éste no está obligado a encarnar a un único tipo de habitante de la sociedad:

"The word `character' has changed over the years, frequently changed its meaning. Originally meant the dominant feature in a person's psyche, and was synonymous with temperament. [...]The bourgeois conception of the immutability of the soul became transferred to the stage which had always been bourgeois dominated. A character there became a man fixed in a mould, who always appeared drunk, or comic, or pathetic, and to stablish whom it was only necessary to equip with some physical defect. [...]"

---

<sup>38</sup>Véase por ejemplo el final circular de la obra *The Basement*, acaba igual que empieza, con la excepción de que hay un intercambio de papeles en los personajes masculinos. Este es un caso similar al del final de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco.

<sup>39</sup>Véase la obra *Old Times*, donde la mayor parte del tiempo los personajes intentan reconstruir los recuerdos del pasado.

<sup>40</sup>Véase la obra *The Dumb Waiter*, cuando los dos asesinos a sueldo se plantean si encienden el fuego o la cafetera. Dicha obra serviría en su totalidad como ejemplo original de hacer humor, pues nunca antes habíamos presenciado las acciones y reacciones tan cotidianas de dos individuos de esta clase antes de cometer un asesinato.

So I do not believe in 'theatrical characters'. And this summary judgements that authors pronounce upon people - 'He is stupid, he is brutal, he is jealous, he is mean', etc.' - ought to be challenged by naturalists, who know how richly complex a human soul is, and who are aware that 'vice' has a reverse image not dissimilar to virtue.

[...] if these supporting characters seem somewhat abstract, that is because ordinary people are, to a certain degree, abstract in their performance of their daily work - conventional, and only showing one side of themselves- as long as the spectator feels no need to see their other sides, my abstract portrayal of them will serve well enough."<sup>41</sup>

También Elizabeth Sakellaridou opina, al igual que nosotros, que existe una similitud entre el personaje de Pinter y el de Strindberg, pues ambos resultan abstractos. Por ejemplo, Sakellaridou habla del siguiente modo refiriéndose a la obra *The Room* de Pinter:

"In the room the individual is approached when he is 'pretty much alone', face to face with himself. Seen from this aspect Pinter's plays are very close to the concept of 'intimate theatre', which is connected with the type of psychological drama developed by Maeterlinck and Strindberg."<sup>42</sup>

Otro de los precursores del personaje como representación de todas las facetas del ser humano para que se acerque más a la realidad cotidiana fue Konstantin Stanislavski, fundador del Teatro de Arte de Moscú (1898), quien con su método de formación de actores quiere deshacer todos los límites que se han ido imponiendo con los personajes tipo<sup>43</sup>; por eso afirma lo siguiente en su libro *La Construcción del Personaje*: "Incluso los personajes ilógicos e incoherentes deben representarse dentro del plano y del marco lógicos de una obra completa, de una representación completa."<sup>44</sup>

También a finales del siglo XIX nos encontramos con Alfred Jarry y su obra *Ubu Roi*<sup>45</sup>, la cual es considerada el origen del teatro del absurdo cuando empieza la

---

<sup>41</sup>Brandt, G.W., (ed.), *op. cit.*, pp. 92-95.

<sup>42</sup>Sakellaridou, E., *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*, Basingtoke, Macmillan, 1988, p. 4.

<sup>43</sup>Brunetière, al que ya nombrábamos en el capítulo anterior por tratarse de un crítico adelantado a su tiempo, por su manera de ver la realidad más allá de los límites existentes debido a las convenciones teatrales, habla de personajes tipo que sólo sirven para imponer límites: "[...] a type is almost never anything but an ideal and consequently a limit." Véase su artículo "The law of drama", en Brandt, G.W., (ed.), *op. cit.*, p. 23.

<sup>44</sup>Stanislavski, K., *La Construcción del Personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 [1975], p. 318. Título original: *Building a Character*, traducido por Bernardo Fernández, New York, Theatre Art Books.

<sup>45</sup>Representada por primera vez en 1896.

controversia sobre esta corriente<sup>46</sup>. El protagonista de esta pieza, Ubu, resulta ser un rey atípico y grotesco, precisamente porque muestra su lado humano cuando se atreve a pronunciar palabras malsonantes, o cuando intenta dar una explicación etimológica de la palabra "Alemania" (Germaine en francés) y lo único que consigue es pronunciar afirmaciones sin sentido, tal como le ocurre en el siguiente fragmento:

PÈRE UBU: Mère faruche et inhospitalière qui baigne les pays appelé Germaine, ainsi nommé parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains.  
MÈRE UBU: Voilà ce que j'appelle de l'érudition. On dit ce pays fort beau.  
PÈRE UBU: Ah! messieurs! si beau qu'il soit il ne vaut pas la Pologne. S'il n'y avait pas de Pologne il n'y avait pas de Polonais!  
Et maintenant, comme vous avez bien écouté et vous êtes tenus tranquilles, on va vous chanter [...]."<sup>47</sup>

Jarry sólo quiere demostrar, como los posteriores autores del Absurdo, que existe otra realidad, que no sólo existen unas convenciones a las que se tienen que adaptar todos los personajes, sino que los personajes del teatro burgués pueden salirse de sus moldes y acercarse al individuo del día a día. De modo que el rey Ubu deja su trono para hablar con palabras inaceptables socialmente, algo que no había hecho todavía ningún monarca sobre el escenario; y así, el autor hace ver que no hay razón para que no se muestren todas las facetas del ser humano sobre el escenario. En esencia, intenta como Ionesco -años más tarde- deshacer los clichés encorsetados del teatro<sup>48</sup>, los cuales no son sino comportamientos arbitrarios. En esto coincidimos con Wellwarth en la siguiente cita de *The Theatre of Protest and Paradox*: "He was implying that socially acceptable

---

<sup>46</sup>Véase el artículo "The Sower of the Avant-Garde Drama" sobre Alfred Jarry en el libro *The Theatre of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1972 [1964], p. 2, donde George E. Wellwarth habla sobre la similitud de Jarry y los autores de Vanguardia y del Absurdo: "With the increased popularity of the current avant-garde drama -the drama of Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Auiberti, etc, Adamov, Auiberti, etc, Adamov, Auiberti, etc. -interest in Jarry has revived steadily as it has become evident that there is some similarity between the style of the new plays and that of the *Ubu* plays."

<sup>47</sup>Jarry, A., *Ubu roi*, Gallimard, Paris, 1982, p.130.

<sup>48</sup>Idea que ya exponíamos en el punto anterior cuando hablábamos sobre las convenciones y cuanto tuvo que luchar Ionesco contra la crítica, principalmente contra Tynan.

behavior is as arbitrary as the behavior he improvised, and that his own eccentric deportment destroyed the validity of the conventional behavior."<sup>49</sup>

Más tarde, en 1920 concretamente, ya oímos críticas tan innovadoras como la siguiente de Stanislaw Ignacy Witkiewicz en su artículo "On a new type of play":

"The psychology of the characters and their actions should only be the pretext for a pure progression of events: therefore, what is essential is that the need for a psychology of the characters and their actions to be consistent and lifelike should not become a bugbear imposing its particular construction of the play. [...] We must also take into account the act that such `characters' thoughts and feelings are completely unfettered and that they react with complete freedom to any and all events, even though there is no justification for any of this."<sup>50</sup>

Witkiewicz apuesta por un personaje libre, no por aquel cuya psicología tan pendiente de unas convenciones sea la que domine la obra por completo. Y ya en 1921, aparece Luigi Pirandello con su obra *Seis Personajes en Busca de Autor*, donde -en nuestra opinión- comienza la mayor de las revoluciones en cuanto al concepto de personaje teatral se refiere<sup>51</sup>, pues los de esta pieza actúan tan libremente que realmente representan lo que el título quiere expresar: la búsqueda de autor. Parece que de verdad se trate de unas personas que aparecen de repente en el escenario buscando a su creador y haciendo caso omiso del director, quien quiere esconder partes de la realidad que ellos sí que desean dar a conocer. Veamos el siguiente fragmento donde ponen de manifiesto su deseo de mostrar la verdad, pero sin límites, al contrario de lo que les propone su director:

"EL DIRECTOR.-¡Déjese en paz de verdades! Aquí estamos haciendo teatro. La verdad... ¡hasta cierto punto!

LA HIJASTRA.-¡Pero si es la verdad!

EL DIRECTOR.-Ya lo verá usted. Ahora déjeme...

---

<sup>49</sup>Wellwarth, G. E., *op. cit.*, p. 10.

<sup>50</sup>Veáse Brandt, G. W.(ed.), *op. cit.*, p. 184.

<sup>51</sup>Veáse cita incluida en los párrafos siguientes donde tal como dice Robert Abirached en *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*: "Pirandello lo pone en contacto con la existencia cotidiana para revelar su inconsistencia mentirosa, etc."

LA HIJASTRA.-¡No, señor! Es decir, que de mi repugnancia, y de todas las crueles y viles razones por las cuales he llegado a ser... lo que soy, quiere usted sacar un melodrama romántico, sentimental, con éste (EL PADRE) preguntándome el motivo del luto, y yo respondiendo entre sollozos que 'hace dos meses que enterraron a mi padre'. ¡No, no, no, amigo mío! El tiene que decirme lo que me dijo en realidad: "El mejor remedio es quitarse ese vestido ahora mismo." Y yo, con todo el luto en el corazón, me fui allí, ¿ve usted?, allí, detrás de aquel biombo, y con estas manos que me temblaban de vergüenza, ¡de asco!, desabroché mi vestido...

EL DIRECTOR. (*Con las manos en la cabeza.*)- ¿Pero qué está usted diciendo, señorita?

LA HIJASTRA (*Gritando, frenética*)-¡La verdad! ¡La verdad!

EL DIRECTOR.-¡Pero si no se lo discuto! ¡Será verdad y comprendo todo su horror, señorita. ¡Pero comprenda usted también que eso no puede llevarse a escena!"<sup>52</sup>

Después, ya en la década de los años 30, nos encontramos con Antonin Artaud, de quien también heredarán alguna característica los personajes del Absurdo y de Pinter. Lo más destacable será esa tendencia a omitir la palabra y sustituirla por silencios o gestos que en ciertos momentos comunicarán al espectador más de lo que éste pueda imaginar. Sin embargo, Artaud no triunfó con sus innovaciones, pues padecía trastornos mentales que le llevaron a representar gritos y gestos de modo exagerado sobre el escenario. De hecho, fue ingresado en un hospital psiquiátrico donde acabó sus días. Pero en sus comienzos intentó aplicar teorías como la siguiente, y ese es el tipo de innovación que pensamos cobra vida en los personajes de Pinter, quienes pueden comunicar por medio del silencio:

"Este obstinarse en que los personajes hablen de sentimientos, pasiones, apetitos e impulsos de orden estrictamente psicológico, y donde una sola palabra suple a innumerables ademanes, es causa de que el teatro haya perdido su verdadera razón de ser; y que hayamos llegado a anhelar un silencio en el que podamos escuchar mejor la vida."<sup>53</sup>

Tal como hemos ido viendo en líneas anteriores, podemos distinguir tres tendencias en cuanto a la construcción de personaje y hasta la década de los 30. Así lo expone Abirached en *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno* en la siguiente cita y nosotros coincidimos con él, al tiempo que encontramos una gran

---

<sup>52</sup>Pirandello, L., *Seis Personajes en Busca de Autor*, Escelicer S.A., 5ª edición, 1968. Versión castellana de Idefonso Grande, pp.55-56.

<sup>53</sup>Artaud, A., "Cartas sobre el lenguaje" (4ª carta; París, 28 mayo, 1933). En *El Teatro y su Doble*, Barcelona, Pocket Edhasa, 1978, p. 134. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Título original: *Le Théâtre et son Double*, París, Gallimard, 1938.

relación entre los tipos de personaje que describe este crítico y los personajes de Ionesco, Beckett y Pinter a los que la crítica describe de forma parecida tal como hemos visto y seguiremos comprobando a lo largo de este punto:

"[...] tres tendencias diferentes, que a veces coinciden, pero que se pueden distinguir netamente. La primera inaugurada por Jarry, nos muestra al personaje reducido a sus constitutivos mínimos: dislocado, despojado de todo su maquillaje psicológico y cultural, entregado a pulsiones primitivas, incapaz de comunicarse con el prójimo, condenado a proferir una palabra aberrante o grotesca, se exhibe sobre el escenario en un aparato cruelmente simplificado: Jarry lo entrega a los retorcimientos de una sociedad ridiculizadora, Strindberg hace de él una trágica efigie de sí mismo, y de la condición humana, Pirandello lo pone en contacto con la existencia cotidiana para revelar su inconsistencia mentirosa, etc. Atomizado y reducido al mínimo vital, está condenado a denunciar el mundo y deplorar el yo".<sup>54</sup>

Como ya hemos dicho, apoyamos que a partir de Jarry, Strindberg y Pirandello, se distinguen las tres tendencias de personajes que aparecen en la cita anterior. Luego nos vemos obligados a poner en entredicho, cuando hablamos de teatro del absurdo y de Pinter, ciertas clasificaciones de personaje que han elaborado semióticos de la talla de Kurt Spang; porque en nuestra opinión, estas clasificaciones más bien son aplicables a los personajes del tipo de teatro burgués que entra en crisis y del que habla Abirached, tal como hemos visto en citas incluidas en este punto. Además si fuese posible encuadrar a los personajes del Absurdo tan sólo dentro de uno de los tipos de acuerdo con las propuestas de Spang que exponemos a continuación<sup>55</sup>, estaríamos privando al personaje de esa libertad de actuación que ya empezaba a reclamarse con Jarry:

1- Figura unidimensional: se dan informaciones escasas o mínimas acerca de ella. En el drama, la figura unidimensional es casi sin excepción una figura marginal con un papel auxiliar o de ambientación, necesario en casi todos los dramas.

2- Figura pluridimensional: sobre ella el autor proclama abundante información y en los modos más diversos.

---

<sup>54</sup>Abirached, R., *op. cit.*, p. 232.

<sup>55</sup>La clasificación que aquí ofrecemos es un resumen de la original. Véase Spang, K., *Teoría del Drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, pp. 160-2.

3- Figura estática: aquella que permanece igual durante el transcurso del drama, aquella que mantiene y a veces se aferra a las mismas posturas y actúa siempre igual.

4- Figura dinámica: evoluciona a lo largo del drama. Muestra cambios de parecer y de actuación, bien de repente, bien paulatinamente.

En primer lugar, vamos a intentar encontrar ejemplos de esta clasificación de figuras en las obras de Pinter, para demostrar dos de nuestras hipótesis: por una parte, que sus personajes también pueden ser incluidos dentro de clasificaciones tradicionales, que apuestan por mostrar la sociedad real, y que no son tan extraños como resultan en ocasiones; y por otra parte, que no es tan fácil encuadrarlos porque son libres. En consecuencia, si buscamos una figura unidimensional, puede parecernos que el vendedor de cerillas de *A Slight Ache* lo es, según Spang, pero en realidad es el móvil del drama, sin su aparición todo hubiera seguido igual en la casa de Edward y Flora. Así que, no sirve de ambientación como parece al principio de la obra, donde es sólo parte del paisaje que pueden ver desde su ventana. Sino que Pinter da protagonismo a las figuras marginales, y por lo tanto le da la vuelta a uno de los principios convencionales, luego podría ser considerada unidimensional porque no se da información sobre él.

Siguiendo el orden de la clasificación ofrecida por Spang, si pasamos a buscar una figura pluridimensional en alguna de sus obras, no la encontramos, pues nunca da abundante información sobre ninguna de ellas. Lo que es más, el mismo Pinter tiene que defenderse contra la crítica que le reprocha esta carencia:

"A character on stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one, who alarmingly, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression."<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup>Pinter, H., "Writing for the theatre", *cit.*, p. ix.



Según Pinter, cuanto más se empeñe un personaje en contar su experiencia pasada con exactitud, más difícil le resultará expresarse, tal como le ocurre a Ellen en *Silence* o a Stan en *The Birthday Party*.<sup>57</sup>

Con el siguiente tipo de personaje propuesto por Spang, el denominado figura estática, nos resulta más sencillo encontrar identificaciones con las creaciones de Pinter. Por ejemplo, el vendedor de cerillas de *A Slight Ache*, es un personaje que no evoluciona, se aferra a las mismas posturas durante toda la obra. Incluso físicamente quiere permanecer en la misma postura, pues se resiste a sentarse: "Aaaah you're sat. At last. [...]"<sup>58</sup>

Por último, en lo que Spang se refiere a las figuras dinámicas, sí que existen como tales en los dramas de nuestro autor, pues son quizás las que más se aproximan al personaje libre en su actuación. Por ejemplo, Albert en *A Night Out* es un personaje que muestra un repentino cambio de proceder: pasa de ser el hijo único sometido a su madre -al menos en apariencia- a ser una persona violenta que se deshace de sus complejos con una prostituta, aunque luego vuelva a casa y tenga que volver a oír las charlas de su madre.

No conforme con intentar ponernos límites por medio de la anterior clasificación, Spang crea una tipología de las figuras dramáticas, la cual el teatro de Pinter también pondrá en entredicho. Aquí exponemos el correspondiente resumen<sup>59</sup>:

- 1- La encarnación: representan vicios y virtudes.
- 2- El tipo dramático: medio entre los dos extremos de la encarnación y el individuo. Ofrece más rasgos psicológicos y biográficos, pero se limitan a uno o dos, omitiendo los demás.

---

<sup>57</sup>Nombramos sólo estos ejemplos siendo conscientes de que existen muchos más a lo largo de la trayectoria del autor.

<sup>58</sup>Pinter, *A Slight Ache, Plays One*, F&F, 1991, p. 171.

<sup>59</sup>Spang, K., *op. cit.*, pp. 163-4.

3- El individuo dramático: no llega a ser un individuo en el sentido antropológico, ya que éste puede evolucionar hasta su muerte mientras que el dramático es definitivo; pero alcanza sin embargo el mayor grado de particularización posible en el drama.

Acoplar los personajes de Pinter a esta clasificación tampoco es fácil. Por ejemplo, hablar de encarnaciones de vicios y virtudes sería como contradecir el principio de su teatro que se basa en la ausencia de manipulación en la creación de los personajes, tal como decíamos en párrafos anteriores y exponíamos en una cita a pie de página que hablaba sobre el respeto a la libertad entre autor y personaje<sup>60</sup>.

Si un personaje tiene que representar un vicio o una virtud, deja de ser libre y de ser real, para pasar a convertirse en un arquetipo similar al de tendencias teatrales anteriores como veremos en el siguiente punto.

Al adentrarnos en el tipo dramático, observamos la misma dificultad para representar una realidad cercana al espectador; sólo que esta vez será debido a la carencia de rasgos biográficos y psicológicos explícitos en el texto. En cuanto a los biográficos, con Pinter casi siempre disponemos de la edad y el sexo, pero no podemos contar con una historia -al menos fiable- sobre el origen del personaje: "Mick: You got two names. What about the rest? Eh? Now come on, why did you tell me all this dirt about you being an interior decorator?".<sup>61</sup> Y en lo que respecta a los rasgos psicológicos, debemos ser nosotros mismos quienes los descubramos: "Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore."<sup>62</sup> Sólo en el caso de Aston, en *The Caretaker*, se dan a conocer los antecedentes psicológicos de este personaje que estuvo internado en una especie de hospital psiquiátrico.

---

<sup>60</sup>Este concepto de libertad en cuanto a las características del personaje nos lleva de nuevo a una de las afirmaciones de Strindberg que también hemos expuesto anteriormente: "[...]vice has a reverse image not dissimilar to virtue." Así, volvemos a tener ocasión de comprobar el parecido entre Pinter y Strindberg.

<sup>61</sup>Pinter, *The Caretaker, Plays Two*, F&F, Londres, 1991, p. 71.

<sup>62</sup>Pinter, H., "Writing for the theatre", *cit.*, p.xii.

De manera que, una vez más comprobamos que las tipologías, clasificaciones y demás propuestas convencionales, cuyo objetivo es asignar etiquetas a los dramas en todos sus aspectos, y entre ellos el personaje no queda exento, sufren una crisis cuando aparecen autores como Pinter.

## **2.1. Los personajes de Pinter: descendientes de los personajes de Ionesco y de Beckett.**

### **2.1.1. Esperando a Godot, esperando a los Martin o a un vendedor.**

Una de las conclusiones a las que hemos llegado en el punto anterior es que los personajes del Absurdo y de Pinter resultan abstractos a los ojos del espectador acostumbrado a las convenciones naturalistas, pero como apuntábamos en una de las citas, el mismo Strindberg ya se encargó a finales del siglo XIX de afirmar que lo abstracto de los personajes es real porque las personas en la vida cotidiana también resultan abstractas en ocasiones. Pues bien, siguiendo la línea de cambio en el concepto de personaje de acuerdo con dejar de lado las convenciones del teatro burgués, llegamos a Ionesco en quien hemos encontrado un gran parecido con Pinter a la hora de tratar y dibujar al personaje, por eso decimos en el título de este apartado que los personajes de Pinter son descendientes de los de Ionesco<sup>63</sup>. Tal es el parecido entre ambos autores, que cada uno en su momento, tiene que defenderse de algunas críticas que parecen hechas por la misma persona aun sin serlo; por ejemplo, la siguiente respuesta que da Ionesco en una entrevista, recogida en su libro *Notes et Contrenotes*, es de

---

<sup>63</sup>Con esta afirmación, no pretendemos etiquetar a los personajes de Pinter como meras evoluciones de Ionesco, pues como bien decíamos al comienzo de esta tesis, Pinter es un autor diferente a todos los demás por mucho que se le intente encuadrar en un movimiento o se le busquen parecidos con otros. Por ejemplo veamos lo que dice Sakellaridou en uno de sus estudios, sobre los personajes femeninos del autor, titulado *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*, cit., 1988, pp. 1-2: "During the thirty years of his career as a dramatist he has tried different styles -realist, surrealist, absurdist, lyrical -and produced a variety of plays which have at times brought him close to the work of great masters of the modern theatre, Ibsen, Chekhov, Strindberg, Pirandello and specially Samuel Beckett. Despite resemblances to or direct influences from those writers, Harold Pinter's theatre is a highly individual and original artistic creation."

contenido similar a una respuesta que da Pinter en otra ocasión y que expondremos después:

"-Vous avez dit que seule la réalité était susceptible de devenir cauchemar. Qu'entendez vous par là?"

-Mes personnages plaisantent, de temps à autre, ou bien ils s'expriment d'une façon humoristique; ils disent aussi des sautisises; ou encore ils s'expriment avec gaucherie, ils ne se connaissent pas très bien eux-mêmes, ils se cherchent à travers leur propre maladie; ils sont des hommes comme la plupart des hommes, ils ne pontifient pas chaque fois qu'ils ouvrent la bouche; ils disent aussi le contraire de ce que je pense ou de ce que pense le héros opposé. Je n'ai pas dit, moi, que `la réalité, contrairement au rêve tournait cauchemar': c'est un des mes personnages qui a prononcé cette phrase. Il faut donc voir ce qu'est ce personnage; s'il a parlé sérieusement, s'il s'est moqué; dans quelle situation il a dit ce qu'il a dit? pourquoi? qu'entend il par là?... etc. Et surtout sait-il bien dire ce qu'il veut dire? C'est à mes personnages que l'on doit poser ces questions, pas à moi."<sup>64</sup>

Tal como introducíamos en el párrafo anterior, Pinter respondió de manera similar a la que contestó Ionesco, de modo que ambos insisten en la idea de que los personajes son libres y animan al espectador a sacar sus propias conclusiones sobre ellos. Esta cita que vamos a utilizar de ilustración es la respuesta que dio Pinter a una espectadora ansiosa por tener una idea clara de la obra *The Birthday Party*, así que seguramente escribió al mismo autor pensando que él sería el más indicado para resolverle sus dudas, y seguro que para su sorpresa, Pinter le respondió con más preguntas:

"Dear Sir, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your play *The Birthday Party*. These are the points which I do not understand: 1. Who are the two men? 2. Where did Stanley come from? 3. Were they all supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your play.

Pinter replied in kind:

Dear Madam, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your letter. These are the points which I do not understand: 1. Who are you? 2. Where do you come from? 3. Are you supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your letter."<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup>Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, cit., p.165.

<sup>65</sup>Esslin, M., *Pinter: A Study of his Plays*, Londres, Eyre Methuen, 1973, p. 37-38.

Quizás el tono con el que contesta Pinter a la remitente de la carta resulte un poco árido, pero no cabe duda de que expresa con gran claridad -aunque con ironía-, lo mismo que Ionesco. Es decir, que la respuesta a todas estas preguntas hay que buscarlas en la misma obra, hay que hacérselas a los mismos personajes. Luego es necesario ver y escuchar la obra más de una vez, y quizás, una de las veces nos respondan, pero si no lo hacen, tampoco tiene importancia, pues en ocasiones no entendemos ni conocemos a todas las personas que habitan a nuestro alrededor. Sin embargo, no por esta razón dejamos de considerarlas reales, por lo tanto tampoco debemos dejar de considerar reales a los personajes de Pinter y/o Ionesco.

Entonces, si los personajes resultan abstractos, como los definía Strindberg, y no quieren contarnos de dónde vienen, quiénes son o por qué dicen ciertas cosas, también podría deberse a que desean preservar su intimidad en ese mundo en el que les toca habitar, o porque romperían la tensión del drama. Por ejemplo, supongamos que Goldberg y McCann se hubieran presentado al llegar a la casa, quizás Stanley hubiera huído, avisado por Meg, pues seguro que no quería volver a ser captado. No hubiesen podido llevárselo y el argumento de la obra se habría esfumado. Estas son las respuestas que nos han dado a nosotros los personajes después de analizar la obra varias veces, pero no tienen porqué ser las únicas; ya que quizás nos respondan otra cosa si les volvemos a preguntar en otro momento, tal y como las personas cambian también de actitud en la vida real, o nos parece a nosotros según el momento en que les veamos actuar.

Otra de las similitudes que hemos encontrado entre Ionesco y Pinter se halla en la situación y el tipo de personaje de *The Birthday Party*, en concreto Goldberg y McCann quienes dominan el lenguaje hasta el final y consiguen su objetivo por medio de éste, y los Smith de *La Cantatrice Chauve* los cuales parece que tienen perfectamente claro quiénes son, pues se presentan con todo lujo de detalles al principio, pero acaban siendo dominados por sus visitantes, los

Martin, quienes al final de la obra ocupan los mismos lugares que ellos al comienzo. Llegados a este punto ya no sabemos quién es quién, por mucho que al principio se hayan esforzado en presentarse al público. Así que, tanto los Smith como Stan son víctimas de unos intrusos que no hacen ninguna presentación, ni dan ninguna razón de por qué quieren entrometerse en la vida de los otros personajes.

De modo parecido a como hemos ido elucubrando sobre los personajes de Ionesco y Pinter en dos de sus obras, nos preguntaremos quiénes son, de dónde vienen y qué hacen Vladimir, Estragon y Godot en *Waiting for Godot*, pues también opinamos que se pueden parecer a los personajes de Pinter por esa manera abstracta en la que actúan algunas veces. Por lo tanto, siguiendo la hipótesis de que el resultar abstractos no es incompatible con el de asemejarse a lo real y cotidiano tal como vamos planteando a lo largo de este apartado sobre los personajes, hemos llegado a la conclusión de que pueden ser cualquiera de nosotros. Al igual que los personajes de Ionesco pueden ser fácilmente reconocibles en nuestras situaciones cotidianas. Para demostrar que las situaciones y personajes mostrados en las obras de las que estamos hablando, no distan tanto de la cotidianidad, exponemos el siguiente resumen de los argumentos de las tres obras que estamos tratando:

1) *La Cantatrice Chauve*: un matrimonio espera una visita en una casa donde reinan el orden y las buenas maneras. Llegada del matrimonio visitante, que a pesar de llevar años casados, casi ni se conoce. Los visitantes alteran el orden en el que viven los anfitriones.

2) *Waiting for Godot*: dos personas cualquiera al aire libre esperando a un tercero. Mientras tanto intentan resolver sus dudas existenciales, cuando ven que eso es imposible, se entretienen jugando.

3) *The Birthday Party*: un joven, que ha huído de una organización y ha encontrado refugio en un lugar distinto, pero lo encuentran y es captado de nuevo.

En cuanto a la primera de las situaciones, encarnada por los Smith, no podemos negar que todos alguna vez hemos sido víctimas del derrumbamiento de nuestros ideales y hábitos a través de la conversación con otras personas. Respecto a la segunda, representada por Vladimir y Stragon, también hemos podido experimentar como la espera se puede convertir en algo tedioso, y mientras esperamos nos hacemos mil preguntas de tipo existencial que combinamos con las actividades más simples. Por último, aunque no hayamos sido víctimas de un lavado cerebral por ninguna organización tal como parece que le ha ocurrido a Stan, sí que nos hemos encontrado desvalidos a la hora de decir "no" a algo o a alguien; porque han logrado convencernos por medio de la palabrería. Tal como ya insistíamos antes, cuando hemos intentado dar una explicación de quién son y qué hacen los personajes de los tres autores a raíz de unas preguntas que la misma crítica les planteaba, las tres interpretaciones sobre los argumentos y su afinidad con la realidad que ahora acabamos de exponer son susceptibles de parecerles diferentes a otros espectadores, pues siempre hay que recordar lo que Ionesco y Pinter nos han dicho en sus citas sobre la libertad del personaje para actuar y la del espectador para preguntarle e interpretar las respuestas.

Sin embargo, a pesar de las diferentes lecturas que cada uno podamos hacer, a lo largo de nuestra investigación siempre encontramos a algún crítico con el que coincidimos en opinión sobre la cotidianeidad de estos personajes y la posibilidad de identificación del espectador con ellos, es el caso de Herreras cuando dice en *Una Lectura Naturalista del Teatro del Absurdo* que:

"A diferencia de los personajes de carne y hueso y psicología de los naturalistas; aquí son desechos humanos (Beckett), ¿deseos? (Adamov), ¿robots? (Ionesco) ¿intranscendentes? (Pinter). Pero nos identificaremos mejor con un personaje de Ibsen o con un desecho humano de Beckett? La respuesta dependerá, sin duda, del concepto de hombre que tengamos. [...] la identificación con el Teatro del Absurdo es más difícil porque, como se ha señalado, sus incertidumbres son las mismas que las de los espectadores tomados a un nivel individual y no social" <sup>66</sup>.

En la última línea de esta cita, yace la clave de otro de los problemas con los que se enfrenta el espectador del Absurdo, pues como no siempre está dispuesto a verse representado en todas sus facetas<sup>67</sup>, sobre todo las individuales que pueden llegar a ser meros calcos de nuestra vida diaria. Por ejemplo, nadie sabe si llegaremos a ser desechos humanos como Nagg y Nell (*Endgame*, de Beckett) que ya son ancianos y no sirven para nada según sus hijos, por eso los han metido en unos bidones; o podemos convertirnos en robots llevados por la rutina, haciendo cada día lo mismo a la misma hora como los Smith; o incluso podemos llegar a ser intranscendentes porque nos dejamos dominar por lo que los demás nos dicen, tal como le ocurre a Stan en *The Birthday Party*.

Por otra parte, y siguiendo como base con la anterior cita del crítico Herreras, se nos resuelve la duda de por qué a algunos espectadores les cuesta identificarse con los personajes de nuestros autores del absurdo y de Pinter<sup>68</sup>, y es que cada uno tenemos una manera de vernos, la cual muchas veces no es la verdadera, y al ser testigos de la realidad en el escenario, pretendemos ignorarla y ponemos como excusa que no la entendemos. Además, como los problemas que se tratan por medio de los personajes del absurdo son los de individuos concretos, no siempre coincidirán con los nuestros, pero opinamos que deberíamos pensar que pueden coincidir con las de alguna persona de nuestro alrededor. Cuando hablamos de persona, nos referimos al individuo no representante de ninguna ideología o

---

<sup>66</sup>Herreras, E., *op. cit.*, p. 96

<sup>67</sup>Véase una cita de Milne en su artículo "The hidden face of violence", que ya hemos utilizado en el capítulo 1, pero que conviene recordar pues como dice el crítico *a la gente no le gusta ser molestada y forzada a reevaluar sus vidas y su modo manera de pensar*. Esta frase la hemos puesto en cursiva porque es traducción nuestra del original incluido en Brown, J. (ed.), *op. cit.*, p. 39.

<sup>68</sup>Opinamos como Herreras, que algunos críticos como Tynan no supieron ver al hombre en general alejado de todo rol social, sino que pensaron que se estaba caricaturizando a la burguesía. Véase: Herreras, E., *op. cit.*, p. 99.



grupo social; porque sólo así se puede adentrar el teatro en lo más profundo de nuestra condición, mostrando al individuo en su intimidad, cara a cara consigo mismo. De manera que coincidimos plenamente con la visión que tiene Herreras:

"Un reto en el que sí entró el Teatro del Absurdo. Sus autores incidieron en escarbar en las bases de la propia condición humana, no ya desde un burgués o un proletario o un artista 'snob' sino desde la semilla del hombre de todos los tiempos, con todas las preguntas que nunca se han respondido."<sup>69</sup>

Para seguir demostrando que las obras del Absurdo y de Pinter sí que representan la realidad que nos rodea, comparamos los personajes de las obras *Happy Days* (Beckett) y *The Caretaker* (Pinter)<sup>70</sup>, observamos, que sin duda alguna, todos ellos son personajes que representan a la humanidad tal como deduce Harold Clurman cuando habla de la primera de las piezas:

"Se miran en un terrible silencio: ella, con una mirada burlona de desdén, y divertida compasión; él, con una desgarradora mirada fija de impotencia, pena y desconcierto. Ella se llama Winnie, él Willie, y uno piensa que cualquiera de los dos podría haber sido el otro, con lo que quiero decir que ambos son la suma de la idea de Humanidad."<sup>71</sup>

De la misma manera, Clurman encuentra esa representación de la humanidad al analizar *The Caretaker*:

"Cada uno de los tres personajes parece habitar en un mundo aparte de los otros [...]. Se repiten a sí mismos interminablemente pero nunca se hacen entender. Cada uno a su manera es cruel con los otros dos. ¿Quién es esta gente? ¿Qué significan? No se supone que uno esté completamente seguro. Pero, ¿no es Mick el lacónico travieso con su lenguaje de doble sentido y sus mordaces mistificaciones, una especie de deidad, ángel, demonio en uno? ¿No puede ser Aston, crucificado por su idealista ensoñación, una especie de figura de Cristo? ¿Y no podría el tacaño de Jenkin-Davies, en busca de los papeles que lo identificarán y demostrarán quién es él realmente, representar a la humanidad misma?."<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup>*Ibidem*, p.112.

<sup>70</sup>Consideramos oportuno introducir como ejemplos estas dos obras en el punto que estamos tratando; porque tenemos la posibilidad de comparar y apoyar nuestra opinión con la de un crítico consagrado como es Clurman.

<sup>71</sup>Clurman, H., "Samuel Beckett. *Días Felices*, 1961", en *Teatro Contemporáneo. De Brecht a Pinter. De Nueva York a Tokio*, Troquel, Buenos Aires, 1972, p.60. Título original: *The Naked Image (Observations in the Modern Theatre)*, New York, Macmillan Company, 1958 [1966].

<sup>72</sup>*Ibidem*, p. 145-6.

Como hemos visto, Clurman ha llegado a la conclusión de que las obras de Beckett y Pinter nos representan a todos, estudiando por separado dos de ellas. Nosotros intentamos dar un paso más hacia adelante, ya que para llegar a la misma conclusión que él vamos a entremezclar dos obras con sus argumentos y personajes de estos mismos autores, para demostrar que si éstos representan a la humanidad y son susceptibles de tantas lecturas como decía la última cita de Clurman, también podrían pasar a formar parte de la otra obra. Las obras que vamos a poner como ejemplos son *Waiting for Godot* y *A Slight Ache*, puesto que tienen en común un personaje que no dice nada, en el caso de esta última, o incluso que no aparece, como en la primera; pero sin embargo, ese personaje invisible o mudo es el motivo principal de que haya conflicto en el drama de otros dos personajes. El personaje común está representado por el vendedor de cerillas<sup>73</sup> de Pinter, el cual espera tal como Vladimir y Estragon esperan al aire libre, además su aspecto desastrado nos recuerda al de estos dos. Flora y Edward pueden ser Godot para el vendedor, pues si Vladimir y Estragon están esperando a Godot para que algo cambie en sus vidas, la vida del vendedor cambiará a raíz de entrar en la casa del matrimonio.

Aunque también podríamos intercambiar los papeles de la siguiente manera: el vendedor podría ser ambos, Vladimir y Estragon, que hartos de hablar y no encontrar respuesta, al igual que en un momento de su obra deciden callarse, se han quedado mudos. Todavía queda una posibilidad más de intercambio de papeles, por ejemplo que el vendedor fuese el Godot de Flora y Edward, convirtiéndose en ese personaje que los sacaría de su rutina.

El anterior atrevimiento a intercambiar papeles y personajes nos viene inspirado tanto por la cita de Clurman en la que habla del gran número de papeles que podrían representar los personajes de *The Caretaker*, la cual exponíamos

---

<sup>73</sup>En la obra original se le llama Matchseller, y no tiene un nombre propio sino que se denomina por su oficio.

líneas más arriba, como por el crítico Abirached quien hablando del nuevo personaje, al entrar en crisis el teatro burgués, y se refiere a los personajes de Ionesco y Beckett de la siguiente manera:

"[...] esqueleto social, moral y psicológico de manera tanto más firme cuanto que le privan de todo pasado, todo porvenir, lo arrancan de la historia de la colectividad a la que pertenece, le suprimen toda posibilidad de trato con el prójimo que no sean desatinos, intercambio de clichés o interrogación impotente. [...]

A menudo intercambiables, atrapados en posturas mecánicas, sin casa ni hogar, o condenados a un perpétuo machaconeo, estos fantoches están abocados a primera vista a la mayor insignificancia: si ocurre alguna cosa en la obra es por entre ellos, nunca mediante ellos. [...] resultan incapaces de dirigir su lenguaje: ningún pensamiento claro, ninguna voluntad, ninguna conciencia de sí."<sup>74</sup>

Sin embargo, no estamos de acuerdo cuando Abirached afirma que no ocurre nada en la obra mediante ellos. Conforme a las convenciones naturalistas que prodigan un gran movimiento sobre el escenario: enamoramientos, robos, luchas, etc., sí que es verdad que no ocurre nada mediante sus acciones o palabras, pero mediante ellos ocurre lo que ocurre -valga la redundancia- todos los días en la vida cotidiana, tal como hemos expuesto en las tres situaciones que distinguíamos unos párrafos más hacia arriba según las obras: *La Cantatrice Chauve*, *Waiting for Godot* y *The Birthday Party*. Sin embargo, en esto sí que coincide con nosotros Abirached:

"Si comienzan en efecto por desarraigarlos es para mejor erigirlos en figuras emblemáticas, actrices de un mundo más verdadero que los paisajes de la realidad familiar. [...] Una vez traspasado el umbral que separa lo real de lo imaginario, el personaje encuentra lazos concretos que le ligan a la vida de todos los días [...] y es arrastrado por motivaciones perfectamente reconocibles. Puede vivir una historia con planteamiento, nudo y desenlace.[...]"<sup>75</sup>

Quizás sea más difícil encontrar el planteamiento, nudo y desenlace en las obras de Beckett o de Ionesco, aunque también existan, pero son tres aspectos fácilmente reconocibles en obras de Pinter como *A Slight Ache*, la cual hemos escogido ya anteriormente para este punto. En consecuencia, nos encontramos

---

<sup>74</sup>Abirached, R., *op. cit.*, p. 374-382.

<sup>75</sup>*Ibidem*, p. 383-4.

con una razón más para decir que los personajes de Pinter son descendientes de los de Ionesco y Beckett; es como si él hubiera hecho evolucionar los de estos últimos autores hasta conseguir que los veamos y reconozcamos todos los días en nuestro entorno.

Ahora bien, el individuo que reconocemos en los personajes de Pinter se encuentra en una lucha continua contra los hábitos cotidianos. Entonces, habrá personajes que nos parezcan psicópatas o maníacos<sup>76</sup>; por ejemplo, Bert y su actitud violenta hacia Ridley al final de *The Room*, los miembros de la familia de *The Homecoming* que tampoco muestran una actitud moral y socialmente aceptable, Albert en *A Night Out* quien es violento con la prostituta, Nicolas en *One for the Road* que resulta un perverso opresor en su actitud hacia la familia de Victor. Debido a esa lucha, se muestran aberrantes en ocasiones como las nombradas, cuando lo único que están buscando es poder ser dominantes en algo. Tal como dice Penelope Prentice en su libro *The Pinter Ethic*, donde a lo largo de todo el texto, la autora analiza los casos de los personajes de Pinter que no actúan de modo ético de acuerdo con las convenciones sociales y sin embargo son característicos de la mayoría de gente en nuestra vida diaria:

"[...] 'all that power' of a torturer, and the quest for respect and love which when coupled with insecurity and lack of self-knowledge, leads to a struggle for dominance while robbing the self of the knowledge that such struggle can only self-destruct. Pinter does not dramatize the ravings of the aberrant psychopath, but the actions of fairly ordinary human beings embodying attitudes and actions most human share."<sup>77</sup>

Nosotros, tal como hemos visto anteriormente que hacen los críticos y espectadores, nos hacemos preguntas, por ejemplo, ¿qué quieren dominar los personajes arriba nombrados?. Dado que el mismo Pinter da libertad al

---

<sup>76</sup>Véase como coincidimos de nuevo con Clurman en otro de sus artículos titulado "La habitación y un pequeño dolor, 1964", incluido en *op. cit.*, p.151: "[...] aparecen los monstruos: algunos eventualmente demuestran que son inofensivos; en otros lo grotesco se vuelve asesino. Ellos son emblemas de la estupidez del mundo, de la infelicidad, de su loca violencia." Si Clurman los considera *emblemas de la estupidez del mundo* es porque, una vez más, está diciendo lo cercanos que se encuentran a la cotidianeidad, tal como nosotros también opinamos.

<sup>77</sup>Prentice, P., *The Pinter Ethic*, New York and London, Garland, 1994, p. 368-369.

espectador para sacar sus propias conclusiones, según dice en algunos de sus discursos<sup>78</sup>, proponemos las siguientes respuestas:

1- Bert querrá dominar en su hogar en *The Room*, como el marido que ha sido siempre para Rose, con sus rutinas de todos los días: él salía a trabajar, tenía la comida preparada por ella, quien a su vez se encontraba contenta con su tipo de vida en la habitación. De manera que Bert no podía consentir que viniera un extraño a perturbar su paz.

2- Max, en *The Homecoming*, es el más destacable en cuanto a la sed por dominar: "Don't you talk to me like that. I'm warning you."<sup>79</sup>, le dice a su hijo Lenny al principio del primer acto. Y al final de la obra acaba diciendo: "She won't... be adaptable!"<sup>80</sup>. Quiere tener una mujer en casa que sustituya la figura femenina de su esposa que murió.

3- Albert, en *A Night Out* muestra el lado violento que lleva oculto por culpa de encontrarse sometido a su madre y no ser capaz de dominar en su casa.

4- Nicolas, en *One for the Road* comienza ya mostrando su posición dominante con las siguientes palabras al comienzo de la obra: "Hello! Good morning. How are you? Let's not beat about the bush. Anything but that. *D'accord?* You're a civilised man, So am I. Sit down."<sup>81</sup> Además recalca la idea de ser un hombre civilizado, sin tener por qué, para que luego nos demos cuenta de que no tiene nada de civilizado, pues está ejerciendo la opresión sobre las familias debido a temas políticos: "[...] I believe - the man who runs this country announced to the country: We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently."<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup>Veáse cuando el mismo Pinter dice en su discurso "Writing for the theatre", incluido en *op. cit.*, p.vii.: "A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. It will immediately be subject to modification by the other twenty-three possibilities of it. No statement I make, therefore, should be interpreted as final and definitive. One or two may sound final and definitive, but I won't regard them as such tomorrow, and I wouldn't like you to do so today." Con esta cita ilustramos lo que hemos estado afirmando a lo largo del punto sobre la posibilidad de diferentes lecturas de los personajes o cualquier pregunta que nos hagamos sobre ellos.

<sup>79</sup>Pinter, H., *The Homecoming*, Plays Three, London, F&F, 1991, p.15.

<sup>80</sup>*Ibidem*, p. 89.

<sup>81</sup>Pinter, H., *One for the Road*, Plays Four, London F&F, 1991, p. 365.

<sup>82</sup>*Ibidem*, p. 373.

Así, a través de formularnos preguntas sobre los personajes de Pinter, y aprovechando la libertad que el mismo autor nos da para interpretar el significado de sus obras y sus criaturas, hemos podido confirmar dos de nuestras hipótesis. La primera, acerca de la cotidianeidad de los personajes, la hemos visto apoyada por los críticos Clurman y Herreras, quienes, a su vez, nos han ayudado a confirmar la segunda de nuestras hipótesis sobre la descendencia de los personajes de Pinter de sus anteriores autores, Ionesco y Beckett. Pero, como bien hemos señalado, con el atrevimiento a llamarles descendientes, no pretendemos afirmar a ciencia cierta que Pinter escogiera dibujar a sus personajes tal como lo hace para que parecieran derivados de los de sus predecesores, sino que las similitudes encontradas entre unos y otros nos han llevado a escoger ese título para este punto.

## **2.2. Identificación del personaje en el teatro moderno: comparación de Pinter con Shakespeare y la Comedia de la Restauración. La importancia de los nombres.**

Para poder identificar al personaje del teatro moderno y descubrir que no dista tanto de la realidad que tenemos alrededor, los autores como Pinter no nos dan tantas facilidades como pudieran darnos los autores clásicos; por ejemplo, William Shakespeare o autores de la comedia de la Restauración. Pues, Pinter no seguirá pautas como las que propone Hubert C. Heffner en su *Técnica Teatral Moderna*<sup>83</sup> para caracterizar a los personajes. Heffner piensa que los dramaturgos siguen el siguiente orden jerárquico para ir dando a conocer los rasgos de los personajes a lo largo de la obra:

1. Rasgos biológicos.
2. Rasgos físicos.

---

<sup>83</sup> Las líneas expuestas en el texto son resumen de: Heffner H.C. et al, *Técnica Teatral Moderna (Modern Theatre Practice)*. Trad.: Leal Rey de la edición de inglés de 1963. Buenos Aires, 3ªed.: Eudera, 1993, p. 89.

3. Inclinationes, disposiciones, actitudes.
4. Rasgos sentimentales, de emoción y deseo.
5. Rasgos o características de pensamiento.
6. Decisiones.

Este semiótico, Heffner, insiste en la idea de que para alcanzar una caracterización bien hecha, se debe seguir un orden y dar toda la información expuesta en la anterior lista. Si todos los personajes de Pinter hubieran sido caracterizados siguiendo el orden de la lista anterior, no hubiese existido ningún espectador que se quedase atónito ante ciertas actuaciones que no cumplen la siguiente teoría de Heffner:

"En una caracterización bien dispuesta en la que aparezcan rasgos de todos los niveles, unos conducen a otros y ayudan a determinarse mutuamente. Así, el sentimiento o el deseo puede conducir al pensamiento, y éste a la decisión. La decisión es la caracterización en su más alto nivel formal, es decir, que es el nivel en el cual el carácter, por decirlo así, se convierte en acción."<sup>84</sup>

Por otra parte, esta cita señala lo que se considera bien hecho en la caracterización del personaje y la importancia de que aparezcan rasgos de todos los niveles, de manera que, incita a mirar con extrañeza todo aquello que se salga de los límites aquí expuestos.

Entonces, si nos disponemos a la tarea de analizar un personaje de Shakespeare o uno de la Comedia de la Restauración<sup>85</sup>, podremos ordenar las caracterizaciones del modo en que nos propone Heffner, quien incluso nos indica cuáles son las preguntas que debemos hacernos a la hora de estudiar a un personaje, éstas son las siguientes, que aparecen también en su libro *Técnica Teatral Moderna*:

1. ¿Cuál es la edad, el sexo y aspecto físico del personaje?
2. ¿Cuál es su clase o posición social?

---

<sup>84</sup>*Ibidem*, p. 89.

<sup>85</sup>No nombramos, de momento, a ningún autor en concreto de este periodo; porque, como veremos unos párrafos más hacia delante, todos los personajes y autores de la Restauración trabajan del mismo modo, siguiendo unas pautas mecánicas de creación del personaje.

3. ¿Cuál es su actitud o disposición habitual?
4. ¿Qué emociones manifiesta a través del texto y la acción de la obra?
5. ¿Qué es lo que desea y por qué se esfuerza? ¿Cuáles son sus impulsos internos?
6. ¿Cuáles son sus relaciones con otros personajes? ¿Qué es lo que le atrae y ante qué siente antipatía?
7. ¿Qué piensan de él los otros personajes? ¿Qué actitudes toman hacia él?
8. ¿Cómo piensa? ¿Qué ejemplos de deliberación aparecen en su papel? ¿Conducen su pensamiento y su sentir directamente hacia la acción?
9. ¿Qué decisiones toma? ¿Son estas de carácter moral o meramente expeditivo?
10. ¿Es un personaje simpático o antipático?
11. ¿Es un personaje esencialmente noble y admirable? ¿Ordinario, aunque admirable? ¿O es esencialmente ridículo y cómico? ¿Es una combinación de lo serio y lo cómico?"<sup>86</sup>

Del modo en que Heffner nos plantea el análisis del personaje, parece que sea fácil descubrir quién es cada uno de ellos. Sin embargo, a través de nuestras lecturas de las obras de Pinter no ha resultado tan sencillo contestar a todas estas preguntas; por ejemplo, Pinter siempre nos da en primer lugar la edad y el sexo del personaje, pero no habla de forma consistente sobre su aspecto físico ni en las acotaciones ni en el diálogo<sup>87</sup>, por el contrario, sí que lo harían Shakespeare o los autores de la Restauración, tal como veremos unos párrafos más hacia delante. En nuestra opinión, el hecho de que Pinter nos prive de las explicaciones que todos estamos acostumbrados a recibir según las convenciones de la "obra bien hecha"<sup>88</sup>, hace que ésta se convierta en una constante participación del espectador, además contribuye a que sean más reales, pues los personajes se van conociendo o van cambiando poco a poco, conforme avanza la acción, tal como ocurre en la vida cotidiana. De hecho, el mismo autor describe su manera de crear personajes como

---

<sup>86</sup>Heffner, H.C., et al., *op. cit.*, p.90.

<sup>87</sup>Véase la siguiente cita en Brown, J.R., *Theatre Language, cit.*, pp. 99-100: "Rarely do these stage directions (or dialogue) give details of personal appearance, in the way that B. Shaw, Osborne or Wesker customarily explain height, weight, colour of hair, manner of speaking. [...] For him the salient points are sex and age, and that's the only lead he gives the audience. [...] In the same way, clothes, height and other physical characteristics are mentioned in dialogue when necessary, but such descriptions are not always accurate or consistent and, in any case, reveal at least as much about the speakers as about the persons described. [...] but characters do not become clear until the audience has also begun to create them for themselves, piecing together hints, details, strangely various moments in which they express the cause of why they are thus and not otherwise." Aunque Brown no esté contrastando a Pinter con Shakespeare o la Restauración, sino con Shaw y otros contemporáneos del autor, pensamos que la cita ilustra tanto la comparación con unos como con otros; pues todos, menos Pinter, tendían a dar la mayor parte de información posible, cerrando las puertas de la imaginación del público.

<sup>88</sup>Véase Herreras, E., *op. cit.*, p. 105: "En una obra 'bien hecha' damos excesiva información sobre los móviles y los contenidos psicológicos de los personajes. Es decir, los creamos más que los reproducimos".



si estos fuesen personas reales que actúan por sí mismas; por ejemplo, así lo hace patente en una entrevista con Patricia Bosworth en el periódico *New York Times*, ya en 1968:

"It's very exciting when characters start living and breathing- a curious kind of chemistry starts up between the playwright and his characters, they exist and start doing things on their own, they have a life of their own."<sup>89</sup>

Luego, si tienen una *vida propia*<sup>90</sup> como dice Pinter en esta última línea, hay que dejarlos vivir y no intentar que nos expliquen cada paso que dan; además, debemos tener siempre en cuenta la posibilidad del cambio de punto de vista dependiendo del momento en que presenciemos las actuaciones, tal como nos dice el mismo Len, un personaje de la obra *The Dwarfs*, en quien parece que el autor ha puesto de manifiesto su opinión sobre como analizar las caracterizaciones<sup>91</sup>:

"The point is, who are you? Not why or how, not even what. I can see what, perhaps, clearly enough. But who are you? It's no use saying you know who you are just because you tell me you can fit your particular key into a particular slot, which will only receive your particular key because that's not foolproof and certainly not conclusive. [...]Occasionally I believe I perceive a little of what you are but that's pure accident. Pure accident on both our parts, the perceived and the perceiver. [...]We depend on these on these contrived accidents, to continue. It's not important then that it's conspiracy or hallucination. What you are or appear to be to me, or appear to be to you, changes so quickly, so horrifyingly, I certainly can't keep up with it and I'm damned sure you can't either. But who you are I can't even begin to recognize it so wholly, so forcibly, I can't look, and how can I be certain of what I see? [...]what have I seen? What have I seen, the scum or the essence? What about it? Does all this give you the right to stand there and tell me you know who you are? It's a bloody impertinence. [...]"<sup>92</sup>

Como contraste a todo lo que hemos expuesto en estos párrafos sobre las obras de Pinter y su aparente dificultad para caracterizar a uno de sus personajes, veamos lo diferente que resulta el análisis de un personaje de la Comedia de la

---

<sup>89</sup>Bosworth, P., "Why doesn't he write more?", *New York Times*, 27 octubre 1968.

<sup>90</sup>El subrayado es nuestro.

<sup>91</sup>Para comprobar que es cierto que la opinión del personaje es similar a la del autor, véase Pinter, H., "Writing for the theatre", *cit.*, p. vii. A lo largo de este discurso, el autor hace hincapié en varios aspectos de su escritura, y entre ellos, trata sobre la posibilidad de cambio de significado en cualquier pronunciamiento, así como sobre la creación del personaje y la obra.

<sup>92</sup>Pinter, H., *The Dwarfs*, Plays Two, London, Faber&Faber, 1991, p. 99-100.

Restauración de un simple acercamiento a uno de Pinter. Por ejemplo, tomamos como representante de la Restauración<sup>93</sup> a Dorimant, protagonista de la obra de George Etherege titulada *The Man of Mode*. Desde el principio de la obra, nos damos cuenta de que Dorimant pertenece al personaje tipo del llamado en inglés "true wit"<sup>94</sup>, pues es bien parecido, ocioso y domina el lenguaje de manera que conquista a todas las mujeres, de hecho es famoso en su entorno por la cantidad de amantes que tiene; para que a los espectadores nos quede claro a quien estamos viendo sobre el escenario<sup>95</sup>, los demás personajes también lo definen tal como hace Lady Woodvill en la siguiente ocasión: "Oh, he has a tongue, they say, would attempt the angels to a second fall."<sup>96</sup> Otro ejemplo de descripción a través del diálogo de los personajes es el de cuando hablan Dorimant y Medley sobre Sir Fopling Flutter como en la siguiente ocasión:

"DORIMANT: He's handsome, well-bred, and by much of the most tolerable of all young men that do not abound in wit.

MEDLEY: Ever well-dressed, always complaisant, and seldom impertinent.[...]"<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup>Otros autores representativos del primer período de producción de la Comedia de la Restauración, que comienza en el año 1770, son: William Wycherly (*The Country Wife*), John Dryden (*Marriage à la Mode*) y George Etherege, al cual estamos tratando en el texto. Del segundo período, que comienza en 1790, se pueden destacar otros autores como: William Congreve (*Love for Love*), John Vanbraugh (*The Relapse*) y George Farquhar (*The Recruiting Officer*), en total unos cincuenta años de producción, aunque aquí sólo nombramos algunos ejemplos que pensamos pueden ayudar a ilustrar nuestras teorías.

<sup>94</sup>Las obras de la Restauración se distinguían por un excelente dominio del lenguaje que condicionará la creación de los personajes tipo. Así, de acuerdo con el uso del lenguaje, existirán dos tipos de personaje: 1. "True wits" que son los verdaderamente ingeniosos. Se caracterizan por su naturalidad en el comportamiento, saber estar y controlar sus sentimientos. Usan un lenguaje preciso y conciso. Además se sirven de palabras aparentemente inocentes para transmitir ideas procaces.

2. "False Wits" o "Witwoods" que quieren ser ingeniosos, pero no lo son. Opuestos totalmente a los "true wits", se caracterizan por su exceso verbal. Al tiempo que sienten la necesidad de mostrar sus conocimientos. Pero poseen habilidad y gracia, además de adecuarse a los imperativos de la moda.

<sup>95</sup>Si no se ve con claridad quién está siendo representado, tal como ya apuntábamos en el texto párrafos más arriba, parece que el drama no es "serio", al menos así es como opina Abirached en su libro *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*, cit., p. 146: "[...] el personaje de teatro deberá a partir de ahora pertenecer a la vida cotidiana de la colectividad, que debe reconocerle sin esfuerzo como uno de los suyos." Este es el tipo de convención que trae como consecuencia que a veces resulte difícil identificarse con un personaje del Absurdo o de Pinter; porque aunque estos también pertenezcan a la vida cotidiana de la colectividad, se trata siempre de individuos más concretos en circunstancias muy determinadas, que quizás no coinciden con las nuestras en ese momento.

<sup>96</sup>Etherege, G., *The Man of Mode*, London/New York, The New Mermaids, 1988 [1979], acto iii, esc.iii.

<sup>97</sup>*Ibidem*, acto I.

El hecho de que los personajes se definan a través del diálogo y del lenguaje puede hacerse de manera explícita como acabamos de ver en el ejemplo anterior, o puede hacerse de manera subliminal, por el modo en que se expresan. Esta hipótesis la vemos apoyada por Kurt Spang en su *Teoría del Drama* quien piensa, al igual que nosotros, lo siguiente:

"[...] me parece que el discurso dramático sigue siendo una ayuda poderosa e imprescindible [...] el diálogo es tan `real` o tan ficticio como la totalidad de los recursos que emplea; las réplicas se construyen como expresión, como exteriorización congruente con el carácter."<sup>98</sup>

Pero la caracterización del personaje a través de su lenguaje no sólo es aplicable a los personajes de la Restauración, sino también a los de Pinter; aunque volveremos a encontrarnos con un mayor grado de dificultad para definir a los de este último, pues no hablarán de los demás personajes de ese modo tan claro como hacía Dorimant. Por ejemplo, veamos el lenguaje de tipo fragmentario que utilizan Ellen y Rumsey en *Silence* para contar una experiencia pasada habitada por gente a la que nunca describen claramente. En primer lugar ilustraremos lo dicho con Rumsey:

"Sometimes I see people. They walk towards me, no, not so, walk in my direction, but never reaching, turning left, or disappearing, and then reappearing, to disappear into the wood.

So many ways to lose sight of them, then to recapture sight of them. They are sharp at first sight... then smudged... then lost... then glimpsed again... then gone."<sup>99</sup>

En segundo lugar veamos como Ellen, aunque no utilice tanto los puntos suspensivos y los antónimos también nos viene a decir lo difícil que resulta ver a la gente de su alrededor:

"ELLEN

After my work each day I walk back through people but I don't notice them. I'm not in a dream or anything of that sort. On the contrary. I'm quite awake to the world around me.

---

<sup>98</sup>Spang, K., *op. cit.*, p. 195.

<sup>99</sup>Pinter, H., *Silence, Plays Three*, London, Faber & Faber, 1991, p. 198.

But not to the people. There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them. In fact I know there is. I'm certain of it. But I pass through them noticing nothing. It is only later, in my room, that I remember. Yes, I'm never sure that what I remember is of to-day or of yesterday or of a long time ago."<sup>100</sup>

Como decíamos en líneas anteriores, es más difícil caracterizar a un personaje de Pinter por su discurso, que a uno de la Restauración, puesto que el último utiliza un lenguaje mucho más claro, aunque no por ello será más o menos real que el de Pinter. Para contrastar los discursos anteriores de los personajes de Pinter, hemos elegido un fragmento en el que Sir Fopling Flutter<sup>101</sup> también narra una experiencia pasada, para que el tema del diálogo sea similar y sirva de más ayuda a la hora de ver las diferencias. En estas líneas que exponemos a continuación Sir Fopling presume de poseer experiencias más intrigantes y entretenidas que las de una novela, comentario que denota su presunción:

"SIR FOPLING

Ah, Dorimant-Courtage, I would say- would thou hadst spent the last winter in Paris with me. When thou wert there, La Corneus and Sallyes were the only *habitudes* we had; a comedian would have been a *bonne fortune*. No stranger ever passed his time so well as I did some months before I came over. I was well received in a dozen families, where all the women of quality used to visit. I have intrigues to tell thee more pleasant than ever thou reads't in a novel."<sup>102</sup>

Por otra parte, en cuanto a la caracterización de los personajes se refiere, los autores de la Comedia de la Restauración tenían por costumbre utilizar nombres simbólicos para sus personajes, así que el espectador siempre disponía de este recurso para adivinar cuáles serían algunas de las características del personaje en cuestión. Por ejemplo, el mismo Sir Fopling Flutter es representativo de esta teoría si nos fijamos en el significado de las palabras que componen su nombre y apellido<sup>103</sup>. Sin embargo, cuando exponíamos las preguntas de Heffner para la caracterización del personaje, en ningún momento se habla del nombre como

---

<sup>100</sup>*Ibidem*, p. 204.

<sup>101</sup>"Fop" traducido a castellano significa "lechuguino", y eran precisamente aquéllos que sólo se preocupaban de las apariencias y de destacar en la sociedad del modo asistiendo a todos los eventos sociales, vistiendo a la última moda, etc. Pero les faltaba el dominio del lenguaje de los "true wits". Luego, Fopling deriva de "fop" y "flutter" es un verbo que tiene dos significados, o bien "revolotear" o bien "decir confusamente", y cualquiera de las dos acepciones es aplicable a Sir Fopling Flutter.

<sup>102</sup>Etherege, G., *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>103</sup> Como veíamos en nota a pie de página.

elemento importante, aunque a lo largo de la historia del teatro se haya utilizado como recurso, y no sólo en las Comedias de la Restauración, sino también en Shakespeare y en Pinter. Ahora bien, con estos dos autores los nombres no representan ni simbolizan el carácter del personaje, sino que el llamarse de una determinada forma cobra especial importancia dentro del argumento; por ejemplo, hemos encontrado una coincidencia con el nombre de Rose en la obra *The Room* de Pinter y *Romeo and Juliet* de Shakespeare; dicha coincidencia está inspirada por el artículo "A Rose by any other name: Pinter and Shakespeare" de Hersh Zeifman<sup>104</sup> cuando dice: "To Riley, a rose by any other name still smells of Sal". Por una parte, la protagonista de *The Room* se llama Rose, pero en su pasado debió llamarse Sal según Riley, esa especie de mensajero que irrumpe en la tranquilidad de la habitación en que ella vive. Probablemente Rose cambió de nombre para que nadie la reconociera, pero no nos dice ni que esto sea cierto ni el motivo, tan sólo es una de esas conjeturas que sacamos nosotros dejándonos llevar por la libertad de interpretación que nos da Pinter. Por otra parte, Juliet hace una evocación a la rosa cuando se plantea la arbitrariedad del lenguaje y así encuentra un paralelismo con lo absurdo de la imposibilidad de hacer público su amor con Romeo debido a una simple pugna entre apellidos de diferentes familias. De este modo, volviendo a la teoría que planteábamos sobre la claridad en la caracterización que proporcionan los autores clásicos al contrario que Pinter, vemos que Shakespeare nos cuenta el motivo por el que el amor entre los dos jóvenes no es aceptado y Pinter no nos asegura que el cambio de nombre de Sal sea por querer esconderse de su pasado<sup>105</sup>. En el siguiente fragmento de *Romeo and Juliet* queda representado todo lo que acabamos de exponer sobre la importancia de los nombres en el argumento, así como se hace patente la posible coincidencia entre Shakespeare y Pinter con el nombre de Rose y la rosa como

---

<sup>104</sup>Burkman y Kundert Cibbs, *Pinter at Sixty*, Indiana, Indiana University Press, 1993, p.130.

<sup>105</sup>Coincidimos con la siguiente afirmación que A.R. Braunmuller hace en su artículo "Pinter's Silence: a experience without character", en Gale, Steven H.(ed.), *Harold Pinter (Critical Approaches)*, Londres y Toronto University Press, 1986, p. 122: "From a welter of perceptions, the characters strive to create the selves, but even their interactions (the dialogues) lack conflict and hence fail to provide definition."

flor y/o únicamente vocablo. Así como también, nos permitimos avanzar añadiendo la posibilidad -deducida de nuestro análisis del fragmento que exponemos a continuación- que Romeo, según las últimas líneas, se asemeja a Rose porque renuncia a su apellido, tal como Rose renuncia a llamarse Sal:

"JULIET: 'Tis but thy name that is my enemy;  
Thou art thyself though, not a Montague.  
What's Montague? it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor force, nor any other part  
Belonging to a man. O, be some other name!  
What's in a name! that which we call rose  
By any other name would smell as sweet;  
So Romeo would, were he not Romeo call'd,  
Retain that dear perfection which he owes  
Without that title: -Romeo, doff thy name;  
And for that name, which is not part of thee,  
Take all myself.

ROMEO: I take thee at thy word:  
Call me but love, and I'll be baptized;  
Henceforth I never will be Romeo.  
[...]  
By a name  
I know not how to tell thee who I am:

My name, dear saint, is hateful to myself,  
Because it is an enemy to thee;  
Had I it written, I would tear the word."<sup>106</sup>

Sin embargo, a pesar de haber encontrado en Shakespeare más rasgos pertenecientes a la normas tradicionales de caracterización que a los de la tendencia vanguardista de Pinter, es difícil encuadrar a los autores en una sola tendencia y ponerles etiquetas como la de realistas o pertenecientes al teatro del absurdo tal como ya exponíamos en el primer capítulo de este trabajo, por lo tanto no afirmaremos en ningún momento que Shakespeare fue siempre tradicional<sup>107</sup>,

---

<sup>106</sup>Shakespeare, W., *Romeo and Juliet*, acto II, esc. ii, lin. 38ss.

<sup>107</sup>Véase por ejemplo lo que dijo Voltaire en *Oevres* y aparece en Carlson, M., *Theories of the Theatre*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1984 [1993], p.146: "Shakespeare is both the glory and the curse of the English theatre. 'A genius full of force and fecundity, nature and the sublime, without the slightest trace of good taste or the last knowledge of the rules', he created works so powerful that even his faults have been respected and imitated".

tan sólo que en este caso que hemos expuesto sobre Romeo y Julieta nos resulta más sencillo caracterizarlos que a Rose.

Pero si escogiéramos la pregunta número 11 de Heffner en la que nos pone ante la tesitura de decidir si un personaje es serio o cómico, o una mezcla de ambos, diríamos que la nodriza de *Romeo and Juliet* es esto último. Por una parte, es cómica por su forma incorrecta de hablar o por el mero hecho de que representa un papel de celestina, y sin embargo, al final siente la muerte de Juliet de manera muy seria: "Honest good fellows, ah, put up, put up; / For well you know this is a pitiful case"<sup>108</sup>. El mismo cambio se produce al final de la actuación de Rose en *The Room*, pues acaba siendo víctima de la ceguera de la que se burlaba de Riley. De esta forma vemos como los dos autores tienen la habilidad de combinar las dos facetas del ser humano, la seria y la cómica, pues así es la realidad en la que no siempre nos comportamos de la misma manera, sino que pasamos de lo serio a lo cómico según las circunstancias en que nos encontremos. Al igual que se mezclan las dos facetas de lo serio y lo cómico en los personajes y en la realidad tal como acabamos de ver y no por eso dejan de pertenecer a lo cotidiano, también se pueden mezclar la bondad y la maldad o la alegría y la tristeza, la prueba de esta posibilidad la encontramos tanto en Shakespeare como en Pinter, y ambos se consideran vanguardistas por esta razón. Por ejemplo, veamos lo que dijo sobre Shakespeare ya Samuel Johnson en su libro *Works*:

"In mixing comic and serious elements, Shakespeare exhibits 'the real state of sublunary nature, which partakes good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination'. Admittedly this is contrary to traditional rules, 'but there is always an appeal from criticism to nature'.<sup>109</sup>

Es obvio que en esta cita, Johnson quiere demostrar que el modo de escritura de Shakespeare se acercaba más a la realidad que siguiendo las reglas tradicionales de caracterización; y del mismo modo, Pinter quiere defender que sus personajes

---

<sup>108</sup>Shakespeare, W., *Romeo and Juliet*, acto IV, esc. v.

<sup>109</sup>Véase Carlson, M., *Theories of the Theatre*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1984 [1993], p. 135.

son representantes de personas reales, a pesar de no lanzar lecciones morales al público que sería lo convencional para que reconociésemos de qué tipo de persona se trata. La siguiente cita que encontramos apoyando lo dicho, fue pronunciada por el mismo autor y queda recogida en el libro *Anger and After* de John Russell Taylor:

"As far as I am concerned there is no real difference between my sketches and my plays. In both I am interested primarily in people: I want to present living people to the audience, worthy of their interest primarily because they 'are', they exist, not because of any moral the author may draw from them".<sup>110</sup>

Después de vistas estas citas y críticas sobre la caracterización del personaje en el teatro moderno, nos hemos dado cuenta a lo largo de nuestro trabajo de investigación para este punto, que Pinter posee rasgos comunes a autores tan anteriores a él como Shakespeare, pero en realidad, la base del modo de dibujar a los personajes y cómo el público debemos estar abierto a cualquier actuación o interpretación puede que nazca de lo que ya propuso Aristóteles en su *Poética*:

"Para considerar si un personaje ha dicho o hecho algo bien o mal, no debe atenderse solamente a lo que ha dicho o hecho, y si ello es bueno o malo, sino también quien es el que habla o actúa, a quien se dirige, cuándo o cómo, con qué fin, y si es para lograr un bien mayor o para evitar un mal mayor."<sup>111</sup>

### **2.3. Características comunes entre los personajes de Wilde, Shaw, y Pinter.**

A finales del siglo XIX nos encontramos con Oscar Wilde, uno de los autores que mejor recreó en sus obras los retratos de los personajes que habitaban la sociedad de su época. Wilde escribió muchas de sus obras teatrales en clave de comedia, de manera que supo ganarse la admiración de la burguesía de su época, la cual acudía al teatro para divertirse, a pesar de estar viéndose reflejada en el escenario tanto con sus defectos como con sus virtudes. Ahora bien, el autor siempre ensalzó más las virtudes que los defectos, de manera que

---

<sup>110</sup>Taylor, J.R., *op. cit.*, p. 296.

<sup>111</sup>Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 4ªed.: 1998, p. 73.



los espectadores no se sintieran ofendidos. Pero su originalidad radica en el hecho de reinterpretar el concepto aristotélico del arte como imitación de la realidad<sup>112</sup> dándole la vuelta a esta teoría de forma que según él sean la sociedad y la naturaleza las que imiten al arte, lo cual queda representado en su novela *The Picture of Dorian Gray*, que aun no siendo cómica en absoluto, pues se trata del drama que vive un joven obsesionado por mantener su belleza y juventud, dibuja también los personajes habitantes de la sociedad londinense de finales del siglo XIX.<sup>113</sup> En este respecto se parece a las comedias del periodo de la Restauración inglés, por ejemplo Dorian podría equipararse al personaje de Dorimant en *The Man of Mode* de Etherege<sup>114</sup>, pues ambos llevan una vida ociosa típica de los jóvenes adinerados en las dos épocas de las que estamos hablando. Así que, en ambos casos se trata de personajes fácilmente identificables por los espectadores del momento y los considerarán reales según las convenciones de la cotidianidad de entonces.

Como los personajes de Wilde pertenecen al momento en que viven, el autor nos está recordando el tema de Ben Jonson sobre el reflejo de la sociedad en el escenario para que el espectador aprenda entreteniéndose. Por ejemplo, Mrs. Erlynne dice lo siguiente en un momento de la obra *Lady Windermere's Fan*<sup>115</sup>: "Ideals are dangerous things. Realities are better. They wound, but they're

---

<sup>112</sup>Aristóteles equipara en su *Poética* el poeta al pintor, pues para Aristóteles el arte es siempre imitación de la realidad, tal como expone en la siguiente cita hay tres maneras de imitar: "Dado que el poeta es un imitador, al igual que el pintor o cualquier otro artista plástico, debe imitar siempre de una de las tres formas siguientes: o tal como eran las cosas, o tal como dicen o parecen ser, o tal como deben ser." Véase Aristóteles, *op. cit.*, p. 71.

<sup>113</sup>Tal como dice Carmen Martín Gaité en su prólogo a la versión traducida de *El Retrato de Dorian Gray* por Julio Gomez de la Serna para Salvat editores, S.A., 1982: "Su obra *El Retrato de Dorian Gray*, a pesar de haber sido tachada con frecuencia de superficial e inmoral, creemos que supone una importantísima aportación a la novela psicológica y fantástica de todos los tiempos, y en ella el eterno paso del tema del apso del tiempo está tratado no solamente con originalidad, sino también con estremecedora hondura."

<sup>114</sup>Obra de la que ya hemos hablado en el punto anterior relativo también a los personajes.

<sup>115</sup>Obra estrenada aproximadamente en 1892 y por la cual empezó a ser discutido y famoso en Londres. Tal como dice Carmen Martín Gaité en el prólogo a la obra *El Retrato de Dorian Gray*, *cit.*, p. 9: "[...] *El Abanico de Lady Windermere*, obra que ha hecho considerar a Oscar Wilde como el inventor de las fórmulas del teatro moderno [...]."

better."<sup>116</sup> Ahora bien, lo que no intenta en ningún momento es moralizar, al igual que Pinter tampoco pretende hacer una división entre personajes buenos y malos, ni acusar a unos y defender a otros. Para ilustrar que Wilde no intenta moralizar y que se mantiene imparcial, veamos por ejemplo unas palabras que pone en boca de su personaje Lady Windermere:

"Arthur, Arthur, don't talk so bitterly about any woman. I don't think now that people can be divided into the good and the bad as though they were two separate races or creations. What are called good women may have terrible things in them, mad moods of recklessness, assertion, jealousy, sin. Bad women, as they are termed, may have in them sorrow, repentance, pity, sacrifice. And I don't think Mrs. Erlynne a bad woman -I know she's not".<sup>117</sup>

Como decíamos en líneas anteriores, Pinter tampoco intenta moralizar a través de sus obras, y en este sentido se parece a Wilde; sin embargo, quizás debido a la distancia en el tiempo y al cambio de concepto de teatro en los autores, Pinter va más allá y no intenta ni siquiera transmitir mensajes didácticos a la sociedad. El mismo dramaturgo se pronuncia así en una conversación con Richard Findlater:

"No, I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write. I don't see any placards on myself and I don't carry any banners."<sup>118</sup>

Pero la intención de no juzgar al personaje no es el único punto en común que tienen Pinter y Wilde a pesar de la distancia que les separa en el tiempo, sino que si retomamos el tema de los nombres de los personajes, tal como tratábamos en el punto anterior al hablar de Shakespeare -entre otros autores-, vemos que Wilde también hace de los nombres de los personajes el móvil de la acción de la obra. Por ejemplo, en *The Importance of Being Earnest* nos encontramos con el sumus de la exageración de las cualidades superficiales de una sociedad que valora a sus miembros según se llamen de un modo u otro. En esta hipótesis

---

<sup>116</sup>Wilde, O., *Lady Windermere's Fan*, en *Complete Works*, London, Collins, 1971, acto IV.

<sup>117</sup>*Ibidem*, acto IV.

<sup>118</sup>Pinter, H., "Writing for myself", *Plays Two*, Londres, Faber & Faber, 1991, p.x. Este artículo está basado en una conversación con Richard Findlater y publicada en la revista *The Twentieth Century*, Febrero 1961.

coincidimos con el crítico Christopher Innes cuando expone la siguiente cita recogida en el libro *Modern British Drama: 1890-1990*:

"[...]Name is of course, another word for reputation, and the characters' use of it solely as a pseudonym equates moral seriousness with hypocrisy. Jack, with a reputation for 'gravity ... duty and responsibility' to maintain as the basis of his social position in the country, adopts Ernest as his disguise for escapes."<sup>119</sup>

Para corroborar que Jack será considerado merecedor del amor de Gwendolen únicamente porque el nombre de su padre es Ernest-John y por lo tanto, él también es Ernest, sólo nos queda escuchar sus palabras:

"GWENDOLEN: [...] We live as I hope you know, Mr. Worthing, in an age of ideals. The fact is constantly mentioned in the most expensive monthly magazines, and has reached the provincial pulpits, I am told; and my ideal has always been to love someone of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence. The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you."<sup>120</sup>

Pero no sólo Gwendolen piensa que el nombre de Ernest es portador de confianza, sino también Cecily:

"You must not laugh at me, darling, but it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest. [...] There is something in that name that seems to inspire absolute confidence. I pity any poor woman whose husband is not called Ernest."<sup>121</sup>

Entonces, al igual que Sal en *The Room* (Pinter) se cambió el nombre por el de Rose; porque quería deshacerse de su pasado y comenzar una nueva vida en un lugar diferente, es decir en esa habitación que ella encuentra tan cómoda para sus necesidades, también Jack en *The Importance of Being Earnest* cambia su nombre por el de Ernest deshaciéndose así de su pasado y origen en el campo, de manera que se le acepte como un miembro más de la sociedad urbana y sobre todo que Gwendolen le acepte como marido. Luego, con estos dos ejemplos hemos visto de nuevo la importancia que pueden llegar a tener los nombres en la

---

<sup>119</sup>Innes, Ch., *Modern British Drama: 1890-1990*, Cambridge, C.U.P., 1992, p.221.

<sup>120</sup>Wilde, O., *The Importance of Being Earnest in Complete Works*, London, Collins, 1971, acto I.

<sup>121</sup>*Ibidem*, acto II.

creación de los personajes, aspecto que tal como criticábamos en el punto anterior era omitido por el semiótico Heffner a la hora de proponer un análisis, puesto que aunque en las obras de Wilde el uso de los nombres funciona meramente como móvil de la acción a simple vista, si lo comparamos con Pinter llegamos a la conclusión de que a veces parece imposible encontrar similitudes entre ciertos autores tan distantes en el tiempo y aparentemente en estilo de escritura, y sin embargo, coinciden en la utilización de temas como es el cambio de nombre de los personajes durante el desarrollo de la obra para conseguir objetivos necesarios en la vida diaria de cada época, ya sea a finales del siglo XIX o a finales de los años sesenta en el siglo XX.

Contemporáneo a Wilde tenemos a George Bernard Shaw, quien da un paso más adelante en el movimiento realista. Shaw describía a los personajes incluso físicamente, su escritura era más bien naturalista. Por ejemplo, al comienzo de *Mrs. Warren's Profession* (1893) nos cuenta en una acotación todo sobre ella, la protagonista, ya que Shaw era consciente de que quizás él no estuviera en el momento en que se representara la obra y quería que el director fuera completamente fiel al texto. Estas descripciones tan largas todavía no las ha hecho Pinter en ninguna de sus obras, así como tampoco las hará por medio de las acotaciones, ni el mismo personaje será capaz de describir con certeza a través de su discurso, ni unos personajes podrán describir a otros con tanta exactitud. Por lo tanto, deducimos que a Pinter no le importa tanto que si un día él no está presente en la producción de sus obras, el director proponga una puesta en escena diferente a la que él haría; porque todo depende del momento en que cada autor, director o actor vean lo que hay escrito. De esta forma, diciendo que los gestos y las palabras se encuentran en un momento dado en la página y entonces hay que darles forma e interpretarlos, se pronuncia en uno de sus discursos en 1970 cuando le concedieron un premio denominado *German Shakespeare Prize*:

"I believe myself that when a writer looks at the blank of the word he has not yet written, or when the actors and directors arrive at a given moment on stage, there is only one proper thing, that gesture, that word on the page, must alone be found, and once found, scrupulously protected. I think I am talking about necessary shape, both as regards a play and its production."<sup>122</sup>

Sin embargo, aunque a simple vista y después de lo expuesto en párrafos anteriores pensemos que Pinter y Shaw no tienen nada en común, nos damos cuenta de que no es así, pues tanto los personajes de un autor como los de otro encarnan papeles cercanos a la realidad y cotidianeidad de los espectadores del momento. Además, ambos dramaturgos dejan finales abiertos en el comportamiento de sus personajes, de manera que no intentan moralizar por medio de ellos. Para ejemplificar tanto la cercanía como la ausencia de moralización en Shaw hemos elegido la siguiente intervención de Vivie, hija de Mrs. Warren en *Mrs. Warren's Profession*:

"VIVIE: [...] If I had been you, mother, I might have done as you did: but I should not have lived one life and believed in another. You are a conventional woman at heart. That is why I am bidding you goodbye now. I am right, am I not?"<sup>123</sup>

Con un final así, preguntando *si tiene o no tiene razón*<sup>124</sup> el autor permite al público que forme su propia opinión sobre el modo en que Mrs. Warren ha educado a su hija Vivie y se ha ganado la vida. Así que, tal como decíamos al comienzo de este párrafo los personajes de Shaw y Pinter se parecen por su cercanía al público y la ausencia de moralización en sus discursos, luego en la madre de *A Night Out* de Pinter puede haber en cierto modo un paralelismo con Mrs. Warren, pues también cree estar haciendo su papel lo mejor que puede, al igual que también plantea una pregunta sobre si es una buena o mala madre en las siguientes líneas para que el público tenga la posibilidad de pensar sobre el papel que ha representado a lo largo de la obra: "[...] Aren't I a good mother to you?"

---

<sup>122</sup>Pinter, H., Introduction, *Plays Four*, Londres, Faber & Faber, 1991, p.viii.

<sup>123</sup>Shaw, B., *Mrs. Warren's Profession*, en *Seven Plays*, New York, Dodd and Mead, 1951.

<sup>124</sup>El subrayado es nuestro.

Everything I do is ... is for your own good. You should know that. You're all I've got."<sup>125</sup>

Entonces, si el comportamiento de los personajes no es justificado y definido de modo exacto al final de la obra, nos preguntamos cuándo acabaremos de conocerlos según el análisis que nos proponía Heffner en el punto anterior. Pues, esta pregunta es respondida por Brown en su libro *Theatre Language* con la siguiente cita en la que no duda en afirmar que los personajes están acabados al finalizar la obra, pero realmente el escritor, los actores y la audiencia no podrán dejar de pensar en ellos sino que continuarán viviendo en sus mentes: "At the end of of the play they are 'finished', except as they go on living in the minds of the writer, the actors and the audience"<sup>126</sup>. Aproximadamente veinte años después, de que Brown se pronunciara con la cita anterior en 1971, proporcionando un gran avance a la hora de entender los personajes teatrales de otro modo mucho más abierto, nos encontramos con otra cita, que exponemos a continuación, del crítico Spang en su libro *Teoría del Drama* en la que todavía da un paso más hacia delante y con la que nos identificamos aun mejor sobre la opinión de cotidianidad y cercanía de los personajes de Pinter al mundo en que vivimos:

"[...] mientras que la persona real teóricamente nunca se conoce de un modo definitivo porque mientras vive no dejamos de recibir informaciones adicionales sobre ella, por lo menos en teoría la figura drámatica es, sin embargo, acabada en el sentido de que somos capaces de asumir la totalidad de las informaciones respecto de ella; no disponemos nunca de más datos de los que el autor quiere proporcionarnos."<sup>127</sup>

Tal como expone Spang en la cita, las personas reales nunca se conocen de un modo definitivo porque no dejamos de recibir informaciones sobre ellas, luego si los autores como Shaw y Pinter dejan esos finales abiertos en la actuación de sus personajes para que el público interprete, es que estos dramaturgos pretenden asemejarse a la realidad lo máximo posible.

---

<sup>125</sup>Pinter, H., *A Night Out*, Plays One, Londres, Faber & Faber, 1991, p. 375.

<sup>126</sup>Brown, J.R., *op. cit.*, p. 101.

<sup>127</sup>Spang, K., *op. cit.*, p.57.

Pero no acaban aquí las similitudes entre Pinter y Shaw, sino que encontramos otra más si distinguimos entre personajes serios o cómicos<sup>128</sup>, siendo éste otro de los rasgos a tener en cuenta según Heffner -como veíamos en el punto anterior-. Por ejemplo, en la introducción a *Arms and the Man*, la primera de sus "Pleasant Plays", se nos advierte sobre la risa que provoca la obra al tiempo que nos hace reflexionar con seriedad:

"*Arms and the Man*, the earliest of his pleasant plays, is both amusing and thought-provoking: it makes us laugh and it makes us think, for it has a serious message or messages.

What he saw either to frown at or to smile at weren't simply the contemporary injustices or passing follies of his own generation, but certain human characteristics which last from generation to generation, however much they may appear to change as time goes on."<sup>129</sup>

Así, en esta mezcla de tragedia y comedia los personajes no serán exagerados ni en sus buenas ni en sus malas cualidades, tal como ocurre en el caso de Rose en *The Room*, la cual resulta trágica por tener que esconderse de su pasado en una habitación de la que nunca sale, pero al mismo tiempo puede resultar cómica cuando se pone a bailar delante Ridley, el ciego. Además debemos tener en cuenta que en una de sus conversaciones con Findlater, Pinter afirmó que las distinciones entre tragedia y comedia son irrelevantes: "The old categories of comedy and tragedy and farce are irrelevant, and the fact that managers seem to have realized that is one favourable thing."<sup>130</sup> Luego si los personajes no exageran en ninguna de sus cualidades, ni en las obras de Shaw ni en las de Pinter, ambos autores están presentándonos unos personajes cercanos a la cotidianeidad y la realidad, aunque Pinter tiene que recordárselo al público y a la crítica de vez en cuando, como en la siguiente cita perteneciente a su artículo "Writing for myself", basado en una conversación con Findlater:

---

<sup>128</sup>Shaw, sabiendo que lo que triunfaba en el momento eran las comedias de Wilde, les dio un tinte humorístico a sus obras, y las agrupó en las llamadas "Pleasant Plays".

<sup>129</sup>Shaw, B., *Arms and the Man*, en *Seven Plays*, New York, Dodd and Mead, 1951.

<sup>130</sup>Pinter, H., "Writing for myself", *cit.*, p. xi.

"I'm convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events seem unfamiliar at first glance. If you press me for a definition, I'd say that what happens in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism."<sup>131</sup>

Por lo tanto, después de estos ejemplos analizados sobre las obras de Wilde, Shaw y Pinter, llegamos a la conclusión de que cada uno tiene su propio estilo de escritura, pero siempre intentando encontrar la mejor manera de reflejar a la sociedad del momento sobre el escenario. Ahora bien, los tres pretenden renovar el principio aristotélico de imitación. Por ejemplo, en el caso de Wilde ya decíamos al principio que es la naturaleza la que imita al arte y no el arte el que imita la naturaleza; y en los casos de Shaw y Pinter se trata más de lo concerniente a la distinción y separación absoluta entre tragedia y comedia que hacía Aristóteles en la siguiente cita de su *Poética*: "Esa es [...] la diferencia que distingue a la tragedia de la comedia: ésta imita a personas peores de lo que son actualmente, aquella a mejores."<sup>132</sup>, pues tal como hemos visto en las últimas líneas de este punto los personajes de ambos autores interpretan tanto papeles serios como cómicos.

#### **2.4. Pinter y sus contemporáneos: Arden, Wesker y Osborne. La manipulación del personaje y la entrada del intruso.**

En primer lugar vamos a ver cuál es la actitud de uno de los contemporáneos de Pinter, John Arden, en cuanto al proceso de creación del personaje. Entre estos dos autores existe una diferencia clara, ésta es que, como hemos estado viendo en los puntos anteriores, Pinter siempre se basará en una forma de escritura en la que el texto y por tanto, los personajes van surgiendo de

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. ix. Debemos señalar que la última frase de esta misma cita, que nosotros hemos utilizado, la incluye Ronald Knowles en "Pinter and the twentieth-century drama" dentro de Raby, P., *op.cit.*, p. 74. Knowles la utiliza para comparar a Pinter con el movimiento realista de su época y la forma en que reflejaban la realidad autores como Osborne y/o Wesker. Ahora bien, nosotros tratamos con estos autores en otros apartados, aunque en esencia tanto en el artículo nombrado, como nuestro trabajo, lo que han pretendido es contrastar el llamado realismo con el teatro de Pinter.

<sup>132</sup> Aristóteles, *Poética*, en la colección "Austral", Madrid, Espasa Calpe, 1970, p. 21.



forma natural, e irán actuando conforme se tercié en cada situación, tal como ocurre en la vida real, mientras que los personajes de Arden han sido concebidos después de haber inventado las acciones, para que así se adapten a ellas. Precisamente, esta impresión que nos llevamos después de leer *Serjeant Musgrave's Dance* comprobamos que es la teoría en la que se basa el estilo del autor de acuerdo con la siguiente cita recogida en su artículo de 1972 titulado "Building the play: an interview with John Arden":

"Take the character of Musgrave. I decided what he had to say, and why he had to say it, and roughly what he was going to do about it, before I worked out the character. The character came to fit the actions."<sup>133</sup>

Ahora veamos el contraste con las siguientes palabras textuales de Pinter en su discurso de Bristol en 1962 titulado "Writing for the Theatre" para comprobar de nuevo la naturalidad que el autor pretende dar a sus personajes:

"Given characters who possess a momentum of their own, my job is not to impose upon them, not to subject them to a false articulation, by which I mean forcing a character to speak where he could not speak, making him speak in a way he could not speak, or making him speak of what he could never speak."<sup>134</sup>

Si con las citas anteriores, de Arden y de Pinter respectivamente, queda claro hasta donde interviene cada uno de estos autores en la vida de los personajes, con el siguiente extracto de otro discurso de Pinter con motivo de la concesión que se le hizo del *German Shakespeare Prize* en 1970, todavía veremos con más claridad hasta qué punto nuestro autor respeta y deja vivir a sus personajes, y como consecuencia podemos percibirlos como alguien de nuestra realidad cotidiana:

"[...] You create the characters and they prove to be very tough. They observe you, their writer, warily. It may sound absurd, but I believe I am speaking the truth when I say that I have suffered two kinds of pain through my characters. I have witnessed *their* pain when

---

<sup>133</sup>Arden, J., "Building the play: an interview with John Arden", *Encore*, Vol. viii, 4, 1961, p. 24. En Brown, J. R., *op. cit.*, p. 195.

<sup>134</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p.xii.

I am in the act of distorting them, of falsifying them, and I have witnessed their contempt. I have suffered pain when I have been unable to get the quick of them, when they wilfully elude me, when they withdraw into the shadows. And there's a third rare pain. That is when the right word, or the right act jolts them or stills them into their proper life. When that happens the pain is worth having. When that happens I am ready to take them into the nearest bar and buy drinks all round. And I hope they would forgive me my trespasses against them and do the same for me. But there is no question that quite a conflict takes place between the writer and his characters and on the whole I would say the characters are the winners."<sup>135</sup>

Visto así, parece que los personajes de Pinter son seres incontrolables que dominan a su creador y como consecuencia, las obras no van a tener una estructura, sino que ellos van a entrar y salir a su libre albedrío, o van a hablar cuando se les antoje y de lo primero que les venga a la mente. Sin embargo, después de leer sus obras y estudiar lo que el mismo autor piensa sobre la organización de la obra también en su discurso de Bristol, nos damos cuenta de que se trata de unas obras perfectamente estructuradas y de unos personajes más que coherentes:

"I'd like to make it quite clear at the same time that I don't regard my own characters as uncontrolled, or anarchic. They're not. The function of selection and arrangement is mine. I do all the donkey work, in fact, and I think I can say I pay meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. This shaping, to put it mildly, is of first importance. But I think a double thing happens. You arrange *and* you listen, following the clues you leave for yourself, through the characters. [...]"<sup>136</sup>

En esencia, lo que queremos demostrar con las declaraciones de Pinter y de Arden, es que aun perteneciendo a la misma generación, tienen un concepto de escritura totalmente diferente. Pues, por lo que nos dice Arden en el artículo que hemos citado anteriormente y después de leer su obra *Serjeant Musgrave's Dance*, sus personajes resultan probablemente más encorsetados que los de Pinter, ya que han de adaptarse a unas acciones preconcebidas por el autor. Sin embargo, los personajes de Pinter irán creando la acción por lo que ellos mismos hagan o digan. De hecho, la primera obra de Pinter, *The Room*, se inspiró a partir

---

<sup>135</sup>Pinter, H., *A Speech made by H. Pinter in Hamburg, West Germany, on being awarded the 1970 German Shakespeare Prize*. En *Plays Four*, F&F, Londres, 1991, p. viii-ix.

<sup>136</sup>Pinter, H., "Writing for the theatre", *cit.*, p.xiii.

de ver a dos personas en una habitación tal como nos cuenta el autor en el discurso de Bristol que estamos utilizando como base durante este punto:

"I didn't start writing plays until 1957. I went into a room and saw a couple of people in it. This stuck with me for some time afterwards, and I felt that the only way I could give it expression and get it off my mind was dramatically. I started off with this picture of the two people and let them carry on from there."<sup>137</sup>

Pero no podemos dejarnos llevar por la interpretación de una sola cita como ésta, sino que debemos recordar que Pinter insiste en que él escucha a sus personajes, por lo que sabe lo preciso que es seleccionar y organizar, como exponía en la cita anterior a esta última, para conseguir una obra bien estructurada y organizada.

En relación con la estructura de la obra, cabe observar que las entradas y salidas de los personajes ayudarán a definirlos junto con la información que ellos mismos proporcionen a través del diálogo; pues las piezas de Pinter están llenas de personajes intrusos que entran en un momento determinado, cambiando así las expectativas de los demás personajes, y como consecuencia, las del público. Sin embargo, los autores contemporáneos de Pinter: Osborne, Wesker y Arden trataron de manera distinta las apariciones de los personajes nuevos en escena. Aquí exponemos un resumen, según Brown en su libro *Theatre Language*, para ver las diferencias que marcó el escritor objeto de nuestro estudio, respecto a sus tres contemporáneos nombrados, cuyos personajes según el crítico se adaptan menos que los de Pinter a como se desarrollan las acciones en la vida cotidiana, por lo que coincidimos plenamente en opinión:

"When a character on stage makes an entry in one of Pinter's plays, he often stands silent or moves at once to perform some piece of business, like taking off a coat. Nearly always there is some element of the unexpected so that the audience's attention is alerted. In Osborne's plays new characters are frequently on stage as the curtain rises, or are announced, recognized and involved in the business on hand as soon as possible; often they fulfil, or seem to fulfil, an expected role [...]. Osborne is concerned to sustain the action, to effect a further exploration or heightening of a situation. In Wesker's plays

---

<sup>137</sup>Pinter, H., "Writing for myself", *cit.*, p. viii.

characters come and go with a definite purpose limited by the immediate situation.[...].In Arden's plays, however, entries are bold, explicit, efficient. The dramatist's job seems to be that of bringing a new figure on stage, labelled clearly and functioning directly. Each character is there in his own right, speaking and acting, as well as and as efficiently as he can, on behalf of some notion or idea as conceived by the author. The colours are primary, the action spring-loaded, and the result apparent at once. Each new entrant speaks for himself without much regard for how things happen in ordinary life."<sup>138</sup>

Según la cita y coincidiendo con las hipótesis de la cercanía de las situaciones a la vida diaria que nos planteamos en este trabajo, lo más destacable en cuanto a las diferencias entre Pinter y sus contemporáneos, es la entrada del personaje sorpresa. Pues en las obras de Pinter, los personajes que ya están en escena nunca se adaptan a las llegadas de estos intrusos, y esto lo podemos comprobar a lo largo de toda su carrera como escritor. Para demostrarlo, hemos escogido tres obras, cada una de una década diferente de la carrera de Pinter, así ilustraremos con ejemplos nuestra hipótesis sobre la cercanía del tema del intruso a nuestra cotidianeidad diaria; porque a pesar de causar sorpresa en el espectador, son situaciones que se pueden vivir en la realidad. Los siguientes títulos pertenecen a las obras que decíamos haber escogido para ilustrar nuestra hipótesis<sup>139</sup>:

-*The Room*: 1960

-*Old Times*: 1970

-*Moonlight*: 1993

La primera que vamos a analizar es *The Room*, el personaje que encarna al intruso principal es Ridley, el ciego, cuya aparición hace que Rose se desestabilice, pues le trae recuerdos del pasado. Aunque en esta pieza, los Sand también intentan sacar a Rose de su habitación, pues quieren alquilarla: ella insiste en que está ocupada y consigue deshacerse de ellos. Con Ridley, el caso es diferente, no hay más opción que la violencia empleada por Bert para deshacerse de él. Si la aparición de Ridley llamándola Sal ya nos causó sorpresa, más

---

<sup>138</sup>Brown, J.R., *op. cit.*, p. 190.

<sup>139</sup>Las fechas que aparecen junto a la obra se refieren a la primera de cada una de sus producciones en escena.

sorpresa nos causa ver la reacción de este marido que parecía pacífico, tan callado al comienzo de la obra.

En segundo lugar, con *Old Times* encontramos una pequeña diferencia respecto a *The Room* y es que el personaje intruso ya está en escena antes de que comience el diálogo entre Kate y Deeley. De manera que ya se nos advierte de que este personaje, Anna, va a irrumpir en cualquier momento. Y así ocurre, pero no podíamos imaginar hasta qué punto, pues consigue que la tranquilidad del ambiente en el que vive la pareja, se llene de tensión. Una tensión, que al igual que en *The Room*, viene producida por los recuerdos del pasado. Aunque Anna sea un personaje esperado por Kate y Deeley, su intervención trae tantas sorpresas como la de Ridley, que no era esperado.

El último de los ejemplos, es *Moonlight*, en el que hay dos personajes del pasado que irrumpen en la habitación de Andy, donde se supone que está muriendo. Precisamente aparecen en el momento en que Bel y Andy están hablando de ellos, intentando poner en orden su memoria. Sin embargo, sus intervenciones no sirven para aclarar nada. Sólo para que Andy renuncie a recordar, decisión por la que también optan Rose, Kate y Deeley; porque el recuerdo rompe sus esquemas presentes.

Las tres situaciones que acabamos de exponer tienen en común que los personajes están confinados a un presente que normalmente se reduce a una habitación, además siempre aparecen pocos personajes en escena. Éstas son dos características recurrentes en las obras de Pinter, a diferencia de los personajes de Wesker, los cuales sufren largas evoluciones a lo largo de sus obras que abarcan varios años de su vida en compañía de muchos otros personajes, por ejemplo en su famosa trilogía *Chicken Soup with Barley*, *Roots* y *I'm Talking about Jerusalem*.

Sin embargo los personajes de Pinter sí que se parecen a los de Wesker en que desarrollan la mayor parte de su diálogo en la cocina o en una sola habitación donde de una manera u otra aparecerán actos tan hogareños y cotidianos como tomar una taza de té. Al igual que los temas que les preocupan son los mismos y la sociedad a la que se enfrentan se les queda grande tanto a unos como a otros tal como dice Laurence Kitchin en su artículo "Drama with a message": "[...] but as usual with him they refer to a social context far bigger than themselves, to boring work, misused leisure, incentives, retirement, and other subjects of mid-century anxiety or debate."<sup>140</sup> Entonces, lo único que diferencia a los personajes de Pinter de los de Wesker, por ejemplo, es que en las obras del primero no se pronuncian elocuentemente sobre sus creencias morales o políticas, ni proponen soluciones; porque el autor no quiere hacer de profeta, ni que se confunda lo que él piensa con lo que dicen sus personajes, y a causa de ser diferente de sus contemporáneos tiene que justificarse de la siguiente manera ante el público y la crítica tal como hace en su ya nombrado discurso de Bristol en 1962:

"There is a considerable body of people just now who are asking for some kind of clear and sensible engagement to be evidently disclosed in contemporary plays. They want the playwright to be a prophet. There is certainly a good deal of prophecy indulged in by playwrights these days, in their plays and out of them. Warnings, sermons, admonitions, ideological exhortations, moral judgements, defined problems with built-in solutions; all can camp under the banner of prophecy. The attitude behind this sort of thing might be summed up in one phrase: *'I'm telling you!'*"<sup>141</sup>

La actitud del escritor que sermonea y la cual critica Pinter en esta cita sería el caso, no sólo de Wesker como ya hemos ido exponiendo a lo largo de este punto, sino también de John Osborne, al que -debido a que sus personajes se pronunciaban tan claramente sobre su moralidad e ideas políticas- se le atribuyó una frase que dijo Jimmy Porter: "There aren't any good causes left". Esto le costó al autor tener que hacer varias protestas tal como expone Brown en su *Theatre Language*:

---

<sup>140</sup>Kitchin, L., "Drama with a message". En: Brown, John R.(ed.), *op. cit.*, p. 76.

<sup>141</sup>Pinter, H., "Writing for the theatre", *cit.*, p.x-xi.

"Immediately they heard this, all the shallow heads with their savage thirst for trimmed-off explanations got to work on it, and they had enough symbols to play about with happily and fill their columns for half a year. They believed him, just as some believed Archie Rice when he said: 'I don't feel a thing' or 'I maybe an old pouf, but I'm not right-wing'. They were incapable of recognizing the texture of ordinary despair, the way it expresses itself in rhetoric and gestures that may perhaps look shabby, but are seldom simple. It is too simple to say that Jimmy Porter himself believed that there were no good causes left, any more than Archie didn't feel a thing."<sup>142</sup>

En nuestra opinión, la crítica reaccionó de esta manera debido al contexto histórico de posguerra en el que vivían, pues todos debían estar deseosos de encontrar frases en las que apoyar sus propias creencias y su desánimo.

De manera que, comparado con sus contemporáneos, por ejemplo con Wesker, los personajes de Pinter se preocupan igualmente por la justicia del mundo, aunque no se pronuncien políticamente de manera clara; por ejemplo, Victor en *One for the Road*, que ha sido encerrado, tiene que estar pensando necesariamente en qué tipo de justicia permite que le maltraten psicológicamente del modo en que lo están haciendo, aunque no lo diga. En nuestra opinión, estos personajes intentan hacer funcionar el mundo de fuera intentando hacer que funcione primero el mundo del interior de sus hogares. Si no hay entendimiento entre los individuos en su propia intimidad, en sus relaciones de familia, de trabajo y de pareja, ¿cómo van a poder definirse respecto a la política?

Por el contrario, los personajes de Wesker salen a manifestarse a la calle para pedir justicia, incluso van a la guerra; los de Pinter entran a las casas bien intentando devolver a la gente al "camino correcto"<sup>143</sup>, como hacen Goldberg y McCann con Stan, o bien los encierran en instituciones como le hacen a Victor en *One for the Road*. El caso de Stan, es uno de esos en los que si ni él mismo sabe cuál es su lugar en el mundo y tiene que refugiarse en un "bed & breakfast" donde la dueña le impone incluso cuál es el día de su cumpleaños, con tal

---

<sup>142</sup>Osborne, J., en Brown, J. R.(ed.), *op. cit.*, p. 140.

<sup>143</sup>El entrecomillado es nuestro.

debilidad de carácter ¿cómo no va a dejarse llevar por sus anteriores torturadores en el momento lo encuentren?. Unos torturadores, que por otra parte, no son conscientes de su maldad, pues se mueven por la idea de querer limpiar el mundo tal como le dicen a Stan durante su discurso: "You contaminate womankind"/ "You betray our breed".<sup>144</sup> En esto coincidimos con Prentice cuando habla sobre la ética de los personajes de Pinter en su libro *The Pinter Ethic*:

"The vision which Pinter's characters live by -to do good, and to destroy what is no good- would seem noble enough. Even his torturers (especially his torturers) torture the innocent not out of sadistic malice but from what they perceive as divinely inspired cleansing."<sup>145</sup>

Así, una vez más volvemos a la teoría de Strindberg sobre la doble cara de los personajes que les hace todavía más reales: "[...]vice has a reverse image not dissimilar to virtue".<sup>146</sup>

Continuando con nuestra teoría sobre los personajes de Pinter, que se diferencian de sus contemporáneos encuadrados sin duda por parte de la crítica dentro del llamado realismo, pero que en nuestra opinión son tan reales y cercanos a la cotidianeidad unos como otros, sólo que los de nuestro autor intentan mostrar la parte íntima del individuo que necesita encontrar un orden antes que salir a la calle a manifestarse en contra de los políticos, nos encontramos también con el caso de Bert en *The Room*, al cual ya nombrábamos en otro de nuestros puntos, y es él mismo quien quiere mantener la paz en su hogar, pero a diferencia de un personaje llamado Andy en una obra más reciente - *Moonlight*-, en lugar de replantearse qué es lo que ha hecho mal, para que venga alguien de fuera a querer arrebatarse lo que tiene, opta por la violencia. Sin embargo Andy, intenta repasar desde su lecho de muerte cómo ha sido su vida en

---

<sup>144</sup>Pinter, H., *The Birthday Party*, Plays One, F&F, 1991, p. 45 y 46.

<sup>145</sup>Prentice, P., *op. cit.*, p.xxiii.

<sup>146</sup>Cita que ya ha sido utilizada en puntos anteriores cuando hablábamos sobre las diferencias entre el teatro llamado realista y teatro del absurdo. Aparece en: Brandt, G.W. (ed.), *op. cit.*, pp.92-95.



todos sus aspectos: trabajo, familia y amigos, partiendo de la idea de que él ha sido una buena persona: "Why am I dying, anyway? I've never harmed a soul. You don't die if you're good. You die if you're bad."<sup>147</sup>

Quizás sea con *Moonlight* la obra con la que Pinter propone más claramente que miremos a sus personajes como seres que son capaces de hacer una revisión de su vida, aunque ésta no haya sido siempre lo que convencionalmente se llamaría moral, para así apartar ese concepto de personaje animal-destructivo que podemos haber adquirido por obras pertenecientes a sus primeras etapas de producción. Así, una vez más coincidimos con Prentice y su visión de la ética que ella percibe en las obras de nuestro autor: "What Pinter calls for is a revision of that destructive vision: a re-seeing the vision which the characters and we in the audience live by."<sup>148</sup>

A través de las citas expuestas en este punto y del análisis tanto de la crítica, como de nuestras propias lecturas<sup>149</sup>, llegamos a la conclusión de que los personajes de Pinter, al sentirse libres de convenciones impuestas por la corriente que domina en el momento en que se escriben sus obras, y no tener la obligación de hacer didactismo en ninguna de sus obras -tal como nos ha dicho en sus discursos-, ni de estar obligado a representar a ningún arquetipo, sus personajes pueden evolucionar de manera natural como lo haría una persona en la vida cotidiana; porque ellos son capaces de representar aquellos sentimientos que en otras obras más convencionales y llamadas realistas quedaría relegado al subtexto, y por eso, por querer representar la naturaleza humana en todas sus facetas y desde lo más profundo del individuo, Pinter tuvo que soportar la crítica de los que sólo entendían como representable en escena una parte del hombre.

---

<sup>147</sup>Pinter, H., *Moonlight*, Plays Four, Londres, Faber&Faber, 1993, p. 322.

<sup>148</sup>Prentice P., *op. cit.*, p. xxiii.

<sup>149</sup>Entendiendo por lecturas también las veces que nos ha sido posible ver representadas algunas de sus obras.

Tal como dice Keith D. Peacock en su libro *Harold Pinter and the New British Theatre*:

"In *The Room*, faced with an intruder with whom his wife is making physical contact, like a male animal, Bert goes into the attack. Unlike an animal, however Bert does not simply attempt to repel the intruder but kills him. In the absence of the social niceties that normally mask the real nature of human interaction, Pinter's characters act out what in other plays would be subtextual and reveal their behaviour to be not far distant from that of territorial animals. The aggression and the apparently gratuitous violence and amorality apparent in Pinter's plays of the late 1950s and early 1960s made him a great target of a wider attack on 'dirty' and 'violent' plays headed by the aforementioned West-End theatre impresario, Emile Littler. [...] This frantic concern with the portrayal of violence on stage lasted until about 1967."<sup>150</sup>

## **2.5. Relaciones entre los personajes de Pinter: la sombra de sus predecesores.**

Cuando hablemos en este punto sobre las relaciones entre los personajes, haremos referencia, no sólo a la relación que mantienen éstos dentro de la misma obra, sino también a la posible similitud que pueden guardar con personajes de otras piezas; pues, como ya hemos empezado a vislumbrar en otros apartados, los seres que ocupan las escenas de Pinter bien podrían intercambiar papeles con otros de diferentes obras, o bien podrían considerarse el mismo ser, pero evolucionado.

### **2.5.1. Relaciones hombre-mujer. La madre y esposa.**

Antes de comenzar un análisis de las relaciones entre hombre y mujer tal como las ve Pinter, hay que tener en cuenta el concepto de hombre y mujer que puebla sus obras. Para ilustrarlo hemos elegido una cita de Elizabeth Sakellaridou de su libro *Pinter's Female Portraits* en la que según la crítica, y también en nuestra opinión, la figura de la mujer parece representar, en muchas de las obras de Pinter, un papel subyugado a los caprichos del hombre:

---

<sup>150</sup>Peacock, D. K., *Harold Pinter and the New British Theatre*, Londres, Greenwood Publishing Group, 1997, p. 54.

"His insistence on stressing his distance as a creative writer from both mother and wives might suggest a continuous struggle to shake off a deeply feminine influence. It is remarkable that a similar attitude is often manifested in the behaviour of his men characters to their women. As a result the delineation of his female characters as dramatis personae and their role as theatrical functionaries are dictated by a prevailing, masculine discourse, which produces collective -archetypal or stereotypic- female figures in the models set by patriarchal society. [...] This universal enterprise for the investigation of human life and identity is mainly carried out by male characters while female characters normally abstain from any such existential quest or philosophical speculation."<sup>151</sup>

Como ejemplo, para la opinión de Sakellaridou en la anterior cita, podríamos poner a Rose en *The Room* quien se limita a repetir una y otra vez lo bien que están ella y Bert en esa habitación, pero no se plantea una búsqueda interior de sí misma de manera que no tenga que permanecer escondida ocultando su verdadera identidad y esperando a que Bert vuelva de hacer su trabajo con la furgoneta cada día. Por el contrario, el personaje masculino de Len en *The Dwarfs* sí que manifiesta su preocupación por la búsqueda del yo: "LEN: You mean you've got roots, Why haven't I got roots? My house is older than yours. My family lived here. Why haven't I got a home?".<sup>152</sup> Se enfada con su situación, mientras que Rose se conforma con sentarse en la mecedora y preparar el té a su marido. Aunque, su personalidad no es tan débil como pueda parecer a simple vista, sino que luchará para que nadie le arrebatase esa privacidad que ha conseguido en la habitación.

Luego, en general, la mujer de sus primeras producciones se asemeja más al papel que jugaba la madre de *Chicken Soup with Barley* de Wesker la cual estaba siempre pendiente de que todos tuvieran la comida en la mesa y conformada con esperar a que volvieran a casa sanos y salvos después de las manifestaciones.

Con el paso de los años, Pinter cambia su punto de vista respecto a las mujeres y tal como resume Sakellaridou también en su libro *Pinter's Female*

---

<sup>151</sup>Sakellaridou, E., *op. cit.*, p. 11.

<sup>152</sup>Harold Pinter, *The Dwarfs*, *cit.*, p. 99.

*Portraits*, la mujer vive más para sí misma no para estar subyugada a los hombres:

"Only after the lapse of twenty-five years, in *A Kind of Alaska* (1982), does another woman reappear as a representative of a suffering impotent humanity. In the meantime women become the subject of close observation and scrutiny on the part of the dramatist. Pinter seems to have realised the limitations of a totally masculine standpoint and to have set out to forge a new image of a woman. [...] Flora in *A Slight Ache* lays claim on female sexuality. Sally in *A Night Out* establishes a woman's dual nature. Stella in *The Collection* is a striking though a mute protest against men's neglect of the woman. Ruth in *The Homecoming* has a more unified personality and holds a strong position in a hostile male world. Beth's portrayal in *Landscape* is a penetrating, though equivocal, study of extreme feminity. Ellen in *Silence* is the first heroine of Pinter to emerge as a somewhat androgynous character. Kate and Anna in *Old Times* represent the complementary sides of female nature. Emma in *Betrayal* sets up explicit feminist banners that distance her emotionally from the male world. Deborah in *A Kind of Alaska* is a softer presence, masterfully portrayed in her tragic conflict between a frozen adolescent's consciousness and a mature woman's physical reality. [...] His later heroines are full-blown, three dimensional women with a clearly-defined feminine ideology and discourse. They are not just mirror-images of men nor men's fantasised wishful projections. They exist for themselves, not for the satisfaction of men's wishes and inadequacies."<sup>153</sup>

Sin embargo, en lo concerniente a los personajes masculinos de Pinter podría decirse que exponen sobre el escenario todas las facetas y tipos que se pueden encontrar en la cotidianeidad; por ejemplo, escritores, jubilados, ejecutivos, oficinistas, hijos únicos, padres, vagabundos, etc. Al contrario que las mujeres; por eso, a lo largo de sus obras nos encontramos con madres, esposas y solteras, las cuales puede que tengan alguna profesión<sup>154</sup> pero nunca constituye esto el motivo principal de la obra. Ahora bien, todas ellas deberán enfrentarse en algún momento al papel que les toca jugar de cara a los hombres, aunque siempre desde un punto de vista privado como es el de las relaciones interpersonales.

Para poder ilustrar con ejemplos todo lo que acabamos de exponer, hemos elegido las siguientes obras; porque en todas ellas las relaciones entre hombre-

---

<sup>153</sup>Quizás resulte demasiado larga esta cita, pero creemos conveniente incluirla de este modo; porque de lo contrario se omitirían ejemplos de personajes femeninos que resultan de crucial importancia para este punto. Véase: Sakellaridou, E., *op. cit.*, p. 11.

<sup>154</sup>Principalmente nos encontramos con secretarias. Por ejemplo, Eileen en *A Night Out* (1960) o Wendy en *Tea Party* (1965), entre otros.

mujer cobran protagonismo sobre otros temas<sup>155</sup>: *The Lover* (1963), *The Basement* (1967), *Old Times* (1971), y *Betrayal* (1978).

### 2.5.1.1. Las relaciones personales en *The Lover* y *Betrayal*.

Antes de comenzar este punto, advertimos que hemos decidido incluir las dos obras del título dentro del mismo apartado porque en ambas se trata del entramado en las relaciones entre dos hombres<sup>156</sup> y una mujer. Pero, con el objetivo de estudiar los ejemplos de relaciones entre personajes y el papel de la mujer, comenzaremos con *The Lover* (1963), la cual como en todas las obras de Pinter nos muestra unas primeras escenas llenas de naturalismo:

*"The stage consists of two areas. Living-room right, with small hall and front door up centre. Bedroom and balcony, on a level, left. There is short flight of stairs to bedroom door. Kitchen off right. A table with a long velvet cover stands against the left wall of the living-room, centre stage. In the small hall there is a cupboard. The furnishings are tasteful, comfortable."*<sup>157</sup>

Habitando este decorado, nos encontramos con un hombre y una mujer, que a primera vista parecen un matrimonio. Pero en el momento en que el hombre se va a ir a trabajar y le pregunta si ella va a ver a su amante, rompe todo el esquema que nos habíamos hecho y todavía nos quedamos más perplejos cuando Richard regresa del trabajo y le pregunta a Sarah qué tal le ha ido, si han estado en casa o si han salido, y comentan el calor que hace en esa habitación:

"RICHARD. The thing is it gets so awfully hot in here with the blinds down.  
SARAH. Would you say so?  
RICHARD. Perhaps not. Perhaps it's just that you feel hotter.  
SARAH. Yes. That's probably it."<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup>En la obra *The Room* también aparece el tema de la mujer en su relación de pareja, pero ya ha sido comentado como introducción al punto, luego ya no lo incluiremos con los siguientes ejemplos.

<sup>156</sup>Aunque realmente en *The Lover*, sólo haya un actor masculino, éste hace el papel de dos hombres diferentes.

<sup>157</sup>Pinter, H., *The Lover*, Plays Two, Londres, Faber & Faber, 1991, p.149.

<sup>158</sup>*Ibidem*, p.152.

En este momento ya no sabemos si son un matrimonio o si simplemente son dos amigos que comparten la casa; porque si son pareja no es normal -dentro de nuestros esquemas morales- que hablen sobre un amante de forma tan natural y aceptándolo:

"RICHARD. Does it ever occur to you that while you're spending the afternoon being unfaithful to me I'm sitting at a desk going through balance sheets and graphs?

[...]

SARAH. Well, of course it occurs to me.

RICHARD. Oh, it does?

SARAH. Mmmn.

*Slight pause.*

RICHARD. What's your attitude to that, then?

SARAH. It makes it the more piquant.

RICHARD. Does it really?

SARAH. Of course.

RICHARD. You mean while you're with him ... you actually have a picture of me, sitting at my desk going through balance sheets?

SARAH. Only at ... certain times.

RICHARD. Of course.

SARAH. Not all the time.

RICHARD. Well, naturally."<sup>159</sup>

Si seguimos en esta misma escena escuchamos a unos personajes que siendo pareja, y siendo infieles sostienen que la base de su matrimonio es la franqueza:

"RICHARD: [...] Frankness at all costs. Essential to a healthy marriage.[...]"<sup>160</sup>.

Nosotros nos quedamos perplejos al oír las palabras "matrimonio sano" cuando ambos están hablando de sus respectivos amantes, pues resulta que, Richard es de esos hombres que piensan que el matrimonio y la relación con su esposa puede ser perfectamente compatible con la de una amante:

"[...] I wasn't looking for your double, was I? I wasn't looking for a woman I could respect, as you, whom I could admire and love, as I do you. Was I? All I wanted was ... how shall I put it ... someone who could express and engender lust with all lust's cunning. Nothing more."<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup>*Ibidem*, p.152.

<sup>160</sup>*Ibidem*, p.156.

<sup>161</sup>*Ibidem*, p.157.

De su amante no espera ni sensibilidad ni dignidad, sino lujuria. Sin embargo, Sarah busca dulzura en su relación extra matrimonial:

"SARAH. He is terribly sweet.  
RICHARD. Mmn-hmmnn.  
SARAH. Has his moods, of course.  
RICHARD. Who doesn't?  
SARAH. But I must say he's very loving. His whole body emanates love.  
RICHARD. How nauseating.  
[...]"<sup>162</sup>

Así vemos lo diferentes que son uno del otro, y lo reales al mismo tiempo. Pues la posición de Richard es la típica de un hombre y la de Sarah también es la típica de una mujer dispuesta a recibir el cariño del hombre, dicha posición femenina es la que describía Sakellaridou en las primeras citas de este apartado.

Ahora bien, el éxito del matrimonio de Richard y Sarah se basa en que esa franqueza no se lleva al límite, pues en el momento se cuentan detalles sobre la relación con sus respectivos amantes, se produce tensión, como en la cita que veremos a continuación. Ambos empiezan a hacerse demasiadas preguntas sobre los ratos que pasan con sus amantes, y aquí puede empezar el problema:

"SARAH. I can't pretend the picture gives me great pleasure.  
RICHARD. It wasn't intended to. The pleasure is mine.  
SARAH. Yes, I see that of course.  
RICHARD (*sitting on the bed*). Surely your own afternoon pleasures are sufficient for you, aren't they? You don't expect extra pleasures from my past times, do you?  
SARAH. No, not at all.  
RICHARD. Then why all these questions?  
SARAH. Well, it was you who started it. [...]"<sup>163</sup>

Después de habernos presentado a sus amantes y el tipo de relación que buscan en ellos, llega lo más esperado que es conocerlos nosotros mismos y formar nuestra propia imagen del personaje, tal como exponíamos en puntos anteriores al tratarse de una obra de Pinter podemos hacerlo con mucha más libertad que si se

---

<sup>162</sup>*Ibidem*, p.160.

<sup>163</sup>*Ibidem*, p.158.

tratara de cualquier otro autor de aquellos que no dejan actuar al personaje, sino que tienen premeditadas todas sus acciones.

Entonces, dejándonos llevar por lo que vemos y oímos, tal como hemos expuesto en citas extraídas de la obra líneas más arriba, pensamos que la relación está fuera de lo común, y además las sorpresas no cesarán aun. Por ejemplo, resulta sorprendente la escena que describimos a continuación: cuando llama a la puerta el lechero, John, todos esperamos que éste sea el amante, pero ella le despide con prisa. Al oír "Hallo, Max", todos esperamos ver a un cuarto personaje, pero no es así, sino que Max es Richard, y se muestra cariñoso con Sarah, tal y como ella espera. Aunque él empieza a tener remordimientos por engañar a su esposa y también siente pena por Richard y no comprende cómo él puede aceptar que ella tenga otra relación. Esta conversación guarda paralelismo con la última que ha tenido con Richard, incluso en ambas hablan de conocerse, luego la afirmación de Pinter en su discurso de Bristol ("Writing for the Theatre"), que exponíamos en el punto anterior, sobre el esfuerzo que le supone estructurar sus obras, aunque den la impresión de desordenadas, queda realmente demostrado en esta parte de la obra:

"MAX. Poor fellow. Working away, all day.

*Pause.*

I wonder what he's like?

SARAH (*chuckling*). Oh, Max.

MAX. I wonder if we'd get on. [...]

SARAH. I shouldn't think so.

MAX. Why not?

SARAH. You've got very little in common.

MAX. Have we? He's certainly very accomodating. I mean, he knows perfectly well about these afternoons of ours, doesn't he?

[...]

MAX. Why does he put up with it?

SARAH. Oh, shut up.

[...]

MAX. [...] Well, I'm beginning to mind.

[...]

SARAH. Why? Because of my husband? [...]

MAX. No nothing to do with your husband. It's because of my wife.

[...]



SARAH. But your wife ... knows. Doesn't she? You've told her ... all about us. She's known all the time.

MAX. No she doesn't know. She thinks I know a whore, that's all. Some spare-time whore, that's all. That's what she thinks."<sup>164</sup>

Max y Sarah acaban rompiendo su relación; porque él no quiere engañar a su esposa. De manera que Richard reafirma su concepto del matrimonio y amantes que habíamos dicho al principio. Para él la infidelidad consiste en tener una relación basada en el amor, pues el verdadero amor sólo se encuentra en el matrimonio, pero siempre y cuando la relación con su amante no vaya más allá del mero placer sexual, no está siendo infiel.

Hemos visto que en ambas relaciones, la de matrimonio y la de amantes, hay momentos de tensión cuando se nombra al tercer personaje del triángulo. Aunque hay una diferencia clara entre las dos relaciones que mantienen, pues en su relación de amantes se produce la ruptura al hablar abiertamente de la infidelidad que ambos cometen, y en su relación de matrimonio reina la comprensión, algo que también se sale de las convenciones. Luego sí que puede ser cierto que se quieran y respeten, y la base de franqueza en la que apoyan su vida parece firme, aunque diferente a la de todas las relaciones de pareja que se mostrarían en obras de otros autores.

De esta manera vemos como lo que en un principio parecía una relación inmoral, es en realidad más moral de lo que puede ser cualquier otra relación convencional. Pero, como personajes puramente pinterescos, no podrán rehacer su vida tan fácilmente aun habiendo acabado con las relaciones de sus amantes. Pues tal como vemos al final, Richard intenta por todos los medios volver a lo que es un matrimonio normal. Primero, deja a Sarah-amante como Max y como Richard infiel a Sarah; después cuando vuelve a ser Richard-marido y se comporta como el típico marido que quiere volver a ganarse a su esposa a base de

---

<sup>164</sup>*Ibidem*, p.168-9.

halagos: "Yes, I find you very beautiful. I have great pride in being seen with you. When we are out to dinner, or at the theatre"<sup>165</sup>. Pero a Sarah no le valen las palabras bonitas, entonces él prueba otra táctica, de manera que le recrimina que no tenga nada hecho para cenar; porque está dejando de cumplir con sus deberes como esposa, momento en el que vemos de nuevo la opinión de Sakellaridou cuando en su cita afirmaba que la mujer está subyugada al hombre; como consecuencia, se ha cansado de ser tan comprensivo y le prohíbe que lleve a su amante a la misma casa donde él vive. Richard muestra su yo celoso y típicamente machista en la siguiente frase: "I'll kick his head in"<sup>166</sup>. Sarah no soporta perder a su amante, y menos aun que Richard se atreva a tocar el tambor de Max. En ese momento, cuando los dos papeles -el de Richard y Max- se están fundiendo en uno solo, ella dice que tiene más amantes. Seguramente, Sarah no soporta la monotonía de estar con un único hombre y si Richard no la quiere perder, tendrá que aceptar representar dos papeles, entonces empieza a hablar exactamente igual que Max:

"RICHARD. You're trapped. We're alone. I've locked up.  
SARAH. You mustn't do this, you mustn't do it, you mustn't!  
RICHARD. He won't mind.  
*He begins to move slowly closer to the table.*  
No one else knows.  
*Pause.*  
No one else can hear us. No one knows we're here.  
*Pause.*  
Come on. Give us a light.  
*Pause.*  
You can't get out, darling. You're trapped."<sup>167</sup>

Así vemos cómo esta escena es paralela a la representada, momentos atrás, con Max. Pero la diferencia es que ahora Richard no se plantea si al marido de Sarah le importa que ella tenga otras relaciones, ni si está engañando a su esposa. Ella le ha dicho que sí que tenía la cena preparada: "[...] Listen, I do have dinner for you.

---

<sup>165</sup>*Ibidem*, p.175.

<sup>166</sup>*Ibidem*, p.179.

<sup>167</sup>*Ibidem*, p.182-3.

It's ready. I wasn't serious. It's Boeuf Bougignon. And tomorrow I'll have Chicken Chasseur. [...]"<sup>168</sup>. Con esto Sarah demuestra que puede ser esposa y amante, que puede satisfacerle de las dos maneras, de modo que Richard acepta, y Sarah está representando el papel de mujer atada al hombre del que hablaba Sakellaridou:

"SARAH. [...] Would you like me to change? Would you like me to change my clothes? I'll change for you, darling. Shall I? Would you like that?

*Silence. She is very close to him.*

RICHARD. Yes.

*Pause.*

Change.

[...]

You lovely whore.

*They are still, kneeling, she leaning over him.*"<sup>169</sup>

Finalmente, nos damos cuenta de que *The Lover* es una de tantas obras circulares de Pinter, con unos personajes que vuelven a lo que eran al principio, a pesar de sus intentos por cambiar. Aunque sí que se produce un avance en la acción, puesto que consiguen dar una nota de color a su monotonía, y a partir de ese momento, los encuentros como amantes no sólo se producirán a la hora del té, sino también al anochecer: "SARAH. [...]It's a very late tea. Isn't it? But I think I like it. Aren't you sweet? I've never seen you before after sunset. [...]"<sup>170</sup>. Realmente, Richard necesitaba algún cambio, como dice al principio: "Doesn't he get a bit bored with these damn afternoons? This eternal teatime? I would. To have as the constant image of your lust a milk jug and teapot. Must be terribly dampening."<sup>171</sup>

Ese final en el que sí que se produce un pequeño cambio en la relación de los protagonistas y así lo expresa Sarah cuando dice: "[...] I've never seen you before after sunset [...] Yes, you look different. Why are you wearing this strange suit,

---

<sup>168</sup>*Ibidem*, p.180.

<sup>169</sup>*Ibidem*, p.184.

<sup>170</sup>*Ibidem*, p.183.

<sup>171</sup>*Ibidem*, p.160.

and this tie? [...]”<sup>172</sup>, aunque a primera vista parezca que vuelven a la misma situación del principio, demuestra lo cuidadosamente que Pinter traza la evolución de sus personajes.

Este ha sido nuestro análisis del argumento, el cual consideramos complejo por tratarse de relaciones personales, algo que, por otra parte, nunca es fácil de reflejar con palabras en un escenario, pues el público siempre intentará buscar un paralelismo con su realidad cotidiana, y al tratarse de la vida de personajes que representan al individuo, como es característico de las obras de Pinter, no siempre se verá reflejado cada miembro del público. Y esto es lo que les ocurre precisamente a críticos como Lois G. Gordon, quienes piensan que los personajes no han sido bien perfilados psicológicamente si se compara a la pareja de *The Lover* con otras, pero nosotros pensamos que probablemente el crítico se sienta más identificado con otros personajes y entonces, Sarah y Richard le parezcan meras sombras, tal como dice en la siguiente cita de su libro *Stratagems to Uncover Nakedness* ya en 1970 aproximadamente:

"*The Lover* is Pinter's least interesting play, as it diagrams multiple aspects of personality. More effective when he merely suggests the various dimensions of the fragmented mind, Pinter, in *The Lover*, oversimplifies a complex situation and draws two people, who in terms of psychological portraiture, are shadows by comparison with his other couples."<sup>173</sup>

Continuando con nuestro discernimiento respecto a la opinión de Gordon, pensamos que, una vez más, Pinter no quiere hacer psicología con estos dos personajes, sino que simplemente intenta mostrar -como en todas sus obras- un fragmento de vida, centrándose -en esta ocasión- en un problema concreto de una pareja en concreto. Esta pareja puede resolver su problema tal como lo hace en la obra, y otras parejas podrían resolverlo de manera distinta, y entonces

---

<sup>172</sup>*Ibidem*, p. 183.

<sup>173</sup>Gordon, L. G., *Stratagems to Uncover Nakedness (The Dramas of Harold Pinter)*, Columbia, University of Missouri Press, 1970, p. 52.

probablemente toda la situación que aquí se nos presenta hubiera tomado un tinte más complejo en términos psicológicos, pero eso no significa que el autor esté simplificando a los personajes, sino que sus personajes son así, al igual que otros pueden ser más complicados; tal y como en la realidad nos encontramos con diferentes tipos de persona.

Además, también opinamos que en la interpretación de Gordon respecto a *The Lover*, resulta contradictorio tachar de simples a unos personajes que representan varios papeles en una misma obra, pues el hecho de sentir la necesidad de desdoblar sus personalidades, demuestra cuan difícil les resulta convivir con ellos mismos, y por eso necesitan reinventarse a sí mismos. Lo que ocurre al final, es que aceptan su limitación y deciden no cambiar, pero esto no significa que sean más simples que otras parejas aparecidas en otras obras. Pues ¿qué sentido tiene intentar otros caminos si el que llevan les va bien? o ¿para qué se van a arriesgar a que les ocurra como a Edward y Flora (*A Slight Ache*)?. Si siguen así no tendrán que buscar otras personas fuera de su matrimonio como hacen esta última pareja, o Emma y Robert (*Betrayal*). Así que, de acuerdo con nuestro análisis anterior y según nuestra opinión, en lugar de ser Richard y Sarah las sombras de las demás parejas de Pinter, tal como afirma Gordon, podrían ser las demás parejas las que se convirtiesen en sombra de los protagonistas de *The Lover*.

Habiéndonos adentrado en el tema de los triángulos amorosos y de los personajes-sombra, incluiremos el estudio de *Betrayal* (1978) en este mismo apartado del análisis de la obra *The Lover*, que por otra parte también nos obliga a plantearnos el papel de la mujer, tal como introducíamos al comienzo de este punto con la cita de Sakellaradiou.

Así que con *Betrayal* vemos como, después de la obra *No Man's Land*, protagonizada por cuatro hombres, Pinter vuelve al tema de la infidelidad conyugal, quizás llevado por la necesidad de crear personajes femeninos como

Emma que marquen una diferencia tanto respecto a los puntos de vista masculinos, como respecto a las mujeres que hasta ahora había creado. Mujeres, que como decíamos páginas atrás, abundan en sexualidad y sensibilidad femeninas. La crítica Pilar Hidalgo comenta en un artículo, llamado "La elocuencia del silencio", la siguiente visión que Peter Hall -director de *Betrayal*- obtiene del personaje de Emma:

"Peter Hall, que dirigió el estreno de *Betrayal* en el *National Theatre*, detecta la influencia de Antonia Fraser en la creación de Emma que para él es el mejor papel femenino que Pinter ha escrito hasta la fecha. Frente a las neuróticas y enigmáticas mujeres de obras anteriores. Hall ve en este personaje vigoroso, complejo y lleno de vida un avance indudable en el teatro Pinteriano."<sup>174</sup>

Estamos de acuerdo con Hall en que Emma supone un avance respecto a las demás mujeres creadas por Pinter hasta 1978 aproximadamente, pues todas ellas tan sólo mostraban su lado de amantes o esposas, nunca el intelectual. Sin embargo, en Emma hemos podido ver como es una mujer capaz de criticar un libro y de luchar por intervenir en las conversaciones de los hombres:

EMMA  
I hope it's better than the last one.  
ROBERT  
The last one? Ah, the last one. Wasn't that the one about the man who lived in a big house in Hampstead with his wife and three children and is writing a novel about -?  
JERRY (to Emma)  
Why didn't you like it?  
EMMA  
I've told you actually.  
JERRY  
I think it's the best thing he's written.  
EMMA  
It may be the best thing he's written but it's still bloody dishonest.  
JERRY  
Dishonest? In what way dishonest?  
EMMA  
I've told you actually.  
JERRY  
Have you?  
ROBERT

---

<sup>174</sup>Hidalgo, P., "La elocuencia del silencio", *Revista de literatura Quimera*, nº 152, Nov. 1996, p. 35.

Yes, she has. Once when we were all having dinner. I remember, you, me, Emma and Judith, where was it, Emma gave a dissertation over the pudding about dishonesty in Casey with reference to his last novel. 'Drying out'. It was most stimulating. Judith had to leave unfortunately in the middle of it for her night shift at the hospital. [...]"<sup>175</sup>

Sin embargo, Robert se muestra machista aun sabiendo que ella puede intervenir en conversaciones de este tipo, lo cual viene a corroborar una vez más la opinión de Sakellaradiou expuesta al principio de este apartado, véase por ejemplo la siguiente intervención de Robert en la obra:

"ROBERT

Well, to be brutally honest, we wouldn't actually want a woman around, would we, Jerry? I mean a game of squash, it's rather more than that. You see, first there's the game. And then there's the shower. And then there's the pint. And then there's the lunch. After all, you've been at it. You've had your battle. What you want is your pint and your lunch. You really don't want a woman buying you lunch. You don't actually want a woman within a mile of the place, any of the places, really. You don't want her in the squashcourt, you don't want her in the shower, or the pub or the restaurant. You see, at lunch you want to talk about squash, or cricket, or books, or even women, with your friend, and be able to warm to your theme without fear of improper interruption. That's what it's all about. [...]"<sup>176</sup>

Emma, considerada un personaje vigoroso tal como apuntábamos más arriba, en la cita de Hidalgo, no se rebela contra este rechazo machista por parte de su marido, sino que aguanta hasta que Jerry se va, y entonces estalla en llanto: "*ROBERT returns. He kisses her. She responds. She breaks away, puts her head on his shoulder, cries quietly. He holds her.*"<sup>177</sup> Hay que tener en cuenta que esta escena tiene lugar en el otoño de 1974, mientras que en el verano de 1973, Robert sí que la consideraba apta para comer con ellos y conversar sobre un libro: "Jerry thinks it's good too. You should have lunch with us one day and chat about it."<sup>178</sup> Entonces, vemos como el personaje de Jerry evoluciona, por lo tanto se asemeja a las personas que nos podemos encontrar en el mundo cotidiano que cambian a lo largo de los años, esto prueba una vez más que los personajes de Pinter no son tan extraños.

---

<sup>175</sup>Pinter, H., *Betrayal*, Plays Four, Londres, Faber & Faber, 1991, p. 211.

<sup>176</sup>*Ibidem*, p. 214.

<sup>177</sup>*Ibidem*, p. 215.

<sup>178</sup>*Ibidem*, p. 219.

Como tampoco resulta extraño encontrarse con dos amigos como Robert y Jerry que se parezcan tanto en ciertos aspectos; por ejemplo, al igual que Robert, Jerry también tiene una actitud machista hacia su mujer, pues le molesta que ella flirtee con un compañero de trabajo, sin embargo, él está siéndole infiel con Emma, de hecho es a ésta a quien se lo cuenta:

"Another doctor. He takes her for drinks. It's ... irritating. I mean, she says that's all there is to it. He likes her, she's fond of him, etcetera, etcetera ... perhaps that's what I find irritating. I don't know exactly what's going on."<sup>179</sup>

Retomando la idea de si Emma es o no un personaje vigoroso comparado a las demás mujeres que hasta entonces había dibujado Pinter, nos encontramos con la última de las frases de Emma que nos hace dudar sobre si se diferencia del todo con los demás personajes femeninos de Pinter aparecidos en sus obras hasta el momento, la pronuncia estando con Jerry en el verano de 1973, mientras se encuentran en el piso donde suelen encontrarse clandestinamente: "I cook and slave for you".<sup>180</sup> Lo más probable es que en su relación de amante necesite sacar a la luz su lado más femenino de acuerdo con la idea de subyugación al hombre de la que habla Sakellaridou, porque probablemente esa actitud es la más conveniente para Emma en esa situación en concreto. Luego, tal como nos dice el autor en diversas ocasiones y citas que ya hemos expuesto anteriormente, por ejemplo en su discurso de Bristol llamado "Writing for the theatre", él deja hablar a los personajes y les escucha, al igual que cada cosa que escribe está solamente justificada para ese momento particular: "What I write has no obligation to anything other than to itself."<sup>181</sup>

Por lo tanto, después de estos análisis de las situaciones y comportamientos de los personajes en la obra *Betrayal*, no está tan claro que se

---

<sup>179</sup>*Ibidem*, p. 263.

<sup>180</sup>*Ibidem*, p. 238.

<sup>181</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p. viii.



pueda hacer una distinción tan objetiva como la que hace Sakellaridou entre los primeros personajes femeninos de Pinter y los últimos, lo cual viene a confirmar una vez más que los personajes de teatro como las personas reales tienen diferentes caras tal como veíamos en la teoría de Strindberg en puntos anteriores de este mismo trabajo. Pues, incluso Rose en *The Room* (1960), según Mireia Aragai, deja de ser la Rose de siempre después de la intervención del ciego:

"Finalment Bert s'adona que l'ha perduda: ha perdut la Rose que no es cansava de lloar, entre altres coses, les excel.lents dots de conductor de Bert. És per aixó que Bert agradeix al negre, a qui veu com la causa de la transformació de la seva dona. Però Rose no tornarà a ser mai la d'abans: 'No m'hi veig. No m'hi veig'. La ceguera representa el lligam que sempre ha existit entre 'Sal' i Riley i el final de l'antiga relació de 'Rose', la senyora Hudd, amb Bert."<sup>182</sup>

Por otra parte, esta reacción, descrita en la cita anterior, también denota cierta actitud machista de Bert. Al igual que Jerry, quien saca a la luz su lado puramente masculino cuando un intruso se mezcla en la relación con su esposa, aunque tan sólo se trate de un flirteo. De cualquier modo, lo que sí es cierto es que Emma sabe llevar las dos relaciones de forma que queden separadas la una de la otra, al igual que Jerry; pues ambos distinguen perfectamente hasta donde pueden llegar con cada pareja, así queda probado que las relaciones entre estos personajes no son nada convencionales o al menos no son el tipo de relación que saldría a la luz en la sociedad, y aquí es donde Pinter deja notar su estilo original, es decir, cuando sus personajes hablan y actúan desde sus sentimientos y comportamientos más íntimos, aquellos que solamente ellos son capaces de aceptar y comprender. Veamos por ejemplo el siguiente extracto donde Emma y Jerry mantienen una postura tan comprensiva respecto al embarazo de ésta que se produce mientras él está en América:

"EMMA

*Pause*

Listen. There's something I have to tell you.

---

<sup>182</sup>Aragai, M., "L'Habitació, de H. Pinter: el llenguatge, eina de poder i evasió", *Pausa*, n°7, Abril 1991, p. 18.

JERRY  
What?  
EMMA  
I am pregnant. It was when you were in America.  
*Pause*  
It wasn't anyone else. It was my husband.  
*Pause*  
JERRY  
Yes. Yes, of course.  
*Pause*  
I'm very happy for you."<sup>183</sup>

De esta manera confirmamos y estamos de acuerdo con que el matrimonio de Emma y Robert sigue funcionando gracias a la relación secreta entre Jerry y ella, tal como dice Hall: "The marriage of Robert and Emma is actually kept going by her secret affair with Jerry and by the friendship of the two men. Once the betrayals cease, the marriage is over ... [...]"<sup>184</sup>

#### **2.5.1.2. Las relaciones personales en *The Basement*.**

La tercera obra con la que ilustraremos las relaciones de pareja entre los personajes de Pinter, es *The Basement* (1967). De nuevo, presenciaremos el tema del triángulo amoroso, como algo aceptado por quienes lo conforman, así que las convenciones morales a las que estamos acostumbrados quedan rotas otra vez, como ocurría con las obras *The Lover* y *Betrayal*. También tienen en común que *The Basement* se asemeja a *Betrayal* en la relación de amistad que existe entre los dos hombres, así como en el poco sentido de lealtad que tiene la chica.

El principio del argumento se resume así: Tim Law vive solo en un sótano, hasta que llega su viejo amigo Charles Stott con una chica, Jane. Estos dos personajes irrumpen en la tranquilidad de su casa uno de esos días en los que Law está leyendo *The Persian Manual of Love*.

---

<sup>183</sup>Pinter, H., *Betrayal*, cit., p. 266.

<sup>184</sup>Hall, P., *Diaries*, Londres, John Godwin, 1983, p.378.

Pero, como en cualquier obra de nuestro autor, el argumento no es lo más importante, sino que lo más interesante va a ser estudiar cómo los personajes viven esa trama. Ahora bien, si ya se han estudiado otras obras de Pinter cuando se llega a *The Basement*, el hecho de analizar a estos tres personajes y la relación entre ellos puede ser tan fácil como difícil, debido a la ambigüedad y diferentes posibilidades de interpretación, como en la mayoría de las obras de Pinter, rasgo que por otra parte vuelve a la teoría de Strindberg sobre las diferentes caras de los personajes de teatro que hacen que se parezcan más a los que nos encontramos en la vida real. Por ejemplo, no queda claro si existe lealtad o no entre Law y Stott, los cuales se supone que tienen una relación de amistad, ya que ambos persiguen un mismo objetivo, el cual podemos resumir del siguiente modo: disfrutar de la comodidad del apartamento y por conseguirlo son capaces de cualquier cosa. Así que, estamos de acuerdo con Clurman en su artículo "Theatre" de 1968 cuando dice:

"Most of Pinter's work comes to this: bereft of all but a residual animal instinct and no firm moral or intellectual objectives, man loses his human identity. He can be or do anything without any clear consciousness of his behaviour."<sup>185</sup>

Sin embargo, sí que existe cierta lealtad en lo que a la relación con la chica se refiere, en este momento comenzamos la entrada en otra de las caras del comportamiento, pues hay una ocasión en que Law le confiesa a Stott que Jane le está engañando:

"She betrays you. She betrays you. She has no loyalty. After all you've done for her. Shown her the world. Given her faith. You've been deluded. She's a savage. A viper. She sullies this room. She dirties this room. All this beautiful furniture. This beautiful Scandinavian furniture. She dirties it. She sullies the room."<sup>186</sup>

Ese comportamiento traidor de Jane queda demostrado en la escena de la playa donde Law se resiste a las insinuaciones de Jane; porque no quiere ser visto; sin

---

<sup>185</sup>Clurman, H., "Theatre", *The Nation*, 4 Nov. 1968. En *File on Pinter*, Londres, Methuen, 1993, p. 76.

<sup>186</sup>Pinter, H., *The Basement*, Plays Three, Londres, Faber & Faber, 1991, p. 158.

embargo, Stott no está celoso, se muestra ingenuo en contrapartida al comportamiento frío y sin escrúpulos de la chica, a quien no le importa romper una amistad, luego Jane también podría considerarse en esta ocasión uno de esos personajes femeninos de Pinter que parecen haberse escapado de la subyugación al hombre, tal como exponía Sakellaridou. Veamos en el siguiente extracto la ignorancia de Stott de la que hablábamos:

"STOTT. [...] Tim was always my greatest friend, you know. Always. It's marvellous. I've found my old friend again -  
*Looking at Jane.*  
And discovered a new. And you like each other so much.  
It's really very warming.  
LAW. Same again? (*To waiter.*) [...]"<sup>187</sup>

Según nuestra percepción de la obra, Law no soporta estar engañando a su amigo, por eso cambia de conversación. De hecho, la siguiente vez en la que habla a solas con Stott sugiere que la casa se queda pequeña para los tres. Primero pone como excusa que el ayuntamiento no permitiría que viviesen los tres en esas condiciones, pero automáticamente hace explícita su preocupación religiosa: "[...] And so would the church."<sup>188</sup>. Pero Law no está dispuesto a abandonar el hogar que ha encontrado, no quiere oír las razones de su amigo, pues mientras éste habla él no para de andar, gesto que aclara más su postura que cualquier otra explicación verbal<sup>189</sup>.

Jane, insiste en su relación con Law, pero ya ha llegado al punto de proponerle a éste que eche a Stott de la casa, para poder ser felices ellos dos, tal y como lo eran cuando empezaron. Law ni le contesta, él es más fiel a la amistad, no se deja llevar por una mujer, así confirmamos que tal como hemos dicho unas líneas más

---

<sup>187</sup>*Ibidem*, p. 153. La escena de la que estamos hablando es una de esas situaciones de las obras de Pinter en las que se debe prestar gran atención al lenguaje corporal, pues tal como expone Richard Allen Cave en "Body language in Pinter's plays" en Raby, P., *op.cit.*, p.126, el cuerpo expresa verdades: "Movement -in Pinter's plays, as in Graham's dances- never lies. The body *speaks truths*, which the voice would often seek to deny".

<sup>188</sup>*Ibidem*, p. 156.

<sup>189</sup>Este gesto está tan lleno de significado en la obra que las palabras no lo podrían expresar mejor, y este método de comunicación a través de los gestos y los silencios es uno de los rasgos típicos de la escritura de Pinter, lo cual será tratado en un capítulo dedicado al lenguaje.

arriba, Jane es un personaje frío y sin escrúpulos. Además, con esta forma reiterada de comportarse, Jane ilustra la forma organizada y estructurada de escribir que tiene su autor según hemos ido viendo nosotros y de acuerdo con sus pronunciaciones en el discurso de Bristol, llamado "Writing for the theatre" que estamos nombrando durante este capítulo.

De nuevo, Jane va a hacer gala de ese rasgo suyo calculador cuando ve a Stott enfermo en la cama y dice: "What shall we do with the body?"<sup>190</sup>. Se trata de una frase tan fría que suena a uno de esos thrillers en los que los asesinos quieren deshacerse del cadáver. Sin embargo, Law tiene esperanzas de que se recupere: "Body? He's not dead yet. Perhaps he'll recover."<sup>191</sup>. Así quedan contrastados los caracteres de estos personajes: Jane fría y Law fiel a su amistad con Stott.

Una vez más somos testigos de la habilidad de Pinter para dar la vuelta a una acción y a unos personajes que en principio parecía que iban a desarrollarse de otra manera. Pues, Law había recibido a ambos con agrado, sin saber que acabarían apoderándose de su hogar. Ni Jane, ni Law tienen un lugar donde vivir<sup>192</sup>; lo cual nos resulta contradictorio y sorprendente cuando nos enteramos de que Stott procede de la aristocracia francesa y que tiene varios "châteaux"<sup>193</sup>, así como Jane también viene de "buena familia"<sup>194</sup>. Probablemente, o bien son dos rebeldes que han querido escapar de los convencionalismos de la clase alta, o bien se han arruinado. Pero como en las obras de Pinter no se habla abiertamente del pasado de los personajes, no podemos confirmar esta hipótesis. Nos tendremos que limitar a ver cómo viven después de abandonar sus orígenes, o sea tenemos que creer el aquí y el ahora de la acción. En este respecto, los críticos tienen razón cuando califican a Pinter como un dramaturgo perturbador. Por

---

<sup>190</sup>Pinter, H., *The Basement*, cit., p. 158.

<sup>191</sup>*Ibidem*, p. 159.

<sup>192</sup>Tema recurrente en las obras de Pinter: búsqueda de un hogar.

<sup>193</sup> El entrecomillado es nuestro.

<sup>194</sup> El entrecomillado es nuestro.

ejemplo, Rudolf Klein dijo lo siguiente sobre esta obra en el periódico *The Listener* en 1967:

"Infuriatingly tedious and impossible to switch off. Tedious because all three characters remained dim shadows; impossible to switch off in the way in which it is impossible to put down a crossword with difficult clues. Pinter is a disturbing playwright -but not in the traditional sense that he reveals something new and unexpected about his characters. He is disturbing in that he expects his audience to create a picture for themselves out of a series of blobs and splotches on the canvas."<sup>195</sup>

O también citas como la siguiente perteneciente a T.C.Worsley e incluida en su libro *Television: the Ephemeral Art* en 1970, en la que se critica a Pinter por ser poco preciso o personal en el dibujo de los personajes masculinos, aunque en nuestra opinión sí que queda claro quiénes son y pensamos que se trata de dos amigos entre los que se interpone una mujer, algo muy común en la cotidianidad, al igual que también consideramos normal la actitud de Law y Stott que no saben defenderse de Jane, aquí exponemos la cita de Worsley:

"*The Basement* struck me as a sort of parody Pinter. All menacing pauses, which somehow never for me became menacing. The outline of the play was neither too familiar or too predictable ... What to me made it a very tepid experience was that Mr. Pinter had not tried - or anyhow hadn't succeeded - in making anything precise or personalized of his two young men. Each was a cypher."<sup>196</sup>

Pero, ¿cuáles son las "gotas" o "manchas"<sup>197</sup> que el autor nos va dejando en esta obra para que nosotros mismos creamos el cuadro?, la respuesta es sencilla, pues, todos y cada uno de los comentarios y movimientos que los personajes puedan hacer en cualquier momento son esas "gotas" susceptibles de interpretación. Esta es la razón por la que unas líneas más hacia arriba no nos hemos atrevido a afirmar a qué clase social pertenecían los personajes de Stott y Jane. Así como,

---

<sup>195</sup>Klein, R., *The Listener*, 2 Mar. 1967. En *File on Pinter*, Methuen, Londres, 1993, p. 76.

<sup>196</sup>Worsley, T.C., *Television: the Ephemeral Art*, Alan Ross, 1970, p.50. En: *File on Pinter*, Methuen, Londres, 1993, p. 76.

<sup>197</sup> El entrecomillado es nuestro.

hemos afirmado que podía resultar tan fácil como difícil el dar una descripción objetiva del carácter de los protagonistas.

A pesar de todas las dificultades que se nos puedan presentar, y aun teniendo la impresión de que los personajes son meras sombras como dice Klein, estas figuras siguen una evolución que en ningún caso resulta incoherente. Lo cual demuestra una vez más el cuidado que el autor pone a la hora de estructurar sus obras. Así se pone de manifiesto una vez más la defensa que Pinter tuvo que hacer de sí mismo:

"I 'd like to make it quite clear at the same time that I don't regard my own characters as uncontrolled, or anarchic. They are not. The function of selection and arrangement is mine. I do all the donkeywork, in fact, and I think I can say I pay meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. [...] You arrange and you listen, following the clues you leave for yourself, through the characters. [...]"<sup>198</sup>

Un claro ejemplo de todo este cuidado es que ya en la primera escena se produce un vaticinio del dominio que Stott está dispuesto a ejercer en casa de Law:

"JANE. What a splendid room.  
STOTT. Isn't it? A little bright, perhaps.  
LAW. Too much light?  
*Stott turns a lamp off.*  
STOTT. Do you mind?  
LAW. No."<sup>199</sup>

Pero la invasión irá creciendo. De hecho, Stott y Jane se acuestan en la cama de Law, cuando éste ya le había dicho que le prestaría una de acampada. Law acaba durmiendo en el suelo, y Stott redecora la sala de estar; por ejemplo, empieza por quitar los cuadros que no le gustan.

---

<sup>198</sup>Esta cita ya la hemos utilizado en un apartado anterior pero consideramos necesario que vuelva a constar: Harold Pinter, "Writing for the theatre", *cit.*, p. xiii.

<sup>199</sup>Pinter, H., *The Basement*, *cit.*, p. 146.

Law va sintiéndose cada vez más encerrado en una situación de la que no puede salir: "[...] It's terribly close. Shall I open the window?"<sup>200</sup>. Ya ha llegado incluso al extremo de pedir permiso para hacer las cosas cotidianas en su propia casa, e incluso acaba soportando que Stott se enfade porque no encuentra un disco. Aunque este enfado seguramente no es por el mero hecho de escuchar la música de Debussy, sino porque esa música forma parte del pasado feliz que compartieron en otros tiempos: "[...] Where's Debussy? That's what we want. That's what we need. That's what we need at the moment."<sup>201</sup>. Como la relación se está deteriorando y Stott preve una ruptura, quiere ver si lo arregla recordando momentos mejores, eso ya no será posible ni con la música de Debussy, que suena después del lanzamiento de objetos que se propinan el uno al otro. Law ha perdido, y Jane, de nuevo mostrando su lado egoísta se queda con el ganador, por el contrario, los dos hombres se supone que han perdido su amistad. Pero el final de la obra donde todo indica en la acotación<sup>202</sup> que se intercambian papeles nos deja espacio para pensar que todavía hay tiempo para que la historia se recomponga y los personajes quedan abiertos a cualquier interpretación ya que quizás la segunda vez que ocurra todo, Stott y Law actúen de otra manera. Sin embargo, es significativo el hecho de que Jane aparezca en la misma posición que al principio, denota que es una mujer fuerte, como Emma de la obra *Betrayal*, que consigue lo que se propone. Al igual que esta última también, con poco sentido de lealtad, pues ambas son capaces de entrometerse en la amistad de dos hombres sin importarles las consecuencias. Aunque encontramos una diferencia entre estas dos mujeres, Emma y Jane, se trata de que Jane utiliza a los hombres para conseguir un lugar donde vivir, mientras que Emma busca llenar ciertos huecos sentimentales que no ve satisfechos en su matrimonio, lo cual es corroborado por Jerry en la siguiente intervención:

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 156

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Pinter, H., *The Basement*, cit., p. 163: "Exterior. Front area. Night. LAW standing centre, looking at the basement door. JANE crouched by the wall. Rainhat. Raincoat. LAW wearing STOTT'S raincoat."



"EMMA

[...] It's just ... an empty home.

JERRY

It's not a home.

*Pause*

I know ... I know what you wanted ... but it could never ... actually be a home. You have a home. I have a home. With curtains, etcetera. And children. Two children in two homes. There are no children here, so it's not the same kind of home.

EMMA

It was never intended to be the same kind of home. Was it?

*Pause*

You didn't ever see it as a home, did you?

JERRY

No, I saw it as a flat ... you know.

EMMA

For fucking.

JERRY

No, for loving."<sup>203</sup>

Luego, una vez más hemos demostrado que los personajes de Pinter pueden ser analizados y podemos atribuirles unos rasgos de carácter, aunque el autor sólo nos haya dejado *sobre el lienzo unas gotas o manchas*<sup>204</sup> susceptibles de interpretación, tal como expresa Klein en la cita que hemos utilizado en párrafos anteriores.

### 2.5.1.3. Las relaciones personales en *Old Times*.

La última de las obras en las que aparece un triángulo es *Old Times* (1971) y lo único que la diferencia de las dos anteriores, *The Lover* y *Betrayal*, es que esta vez, los componentes son dos mujeres y un hombre.

Pero, al igual que *The Lover*, *Old Times* recibió alguna crítica negativa. Por ejemplo, no es que opinaran que Pinter había simplificado un problema complejo como decía la crítica ya expuesta con *The Lover*, sino que pensaban que la obra en sí era simple y los personajes eran meras fantasías o ensueños. Es el caso de críticos como T.E. Kalem que se pronunció del siguiente modo en su *Time*:

---

<sup>203</sup>Pinter, H., *Betrayal*, , p. 200-201.

<sup>204</sup>El subrayado es nuestro.

" One could scarcely care less about this flaccid trio. The blood of life does not pump into them. They are reveries and idle speculations posing as people. Dramatically, the uses of the past are betrayed in *Old Times*. At the end of the play, nothing has been clarified or illuminated. Nor has what Eliot called 'the present moment of the past' been reclaimed"<sup>205</sup>

También John Simon hace la siguiente valoración negativa en su libro *Uneasy Stages* sobre el resultado del esbozo de los personajes en la obra:

"We care neither about the characters nor about the issues ... Of what consequence are these shadowboxing shadows? Why should anyone give a tinker's damn about such nebolous figures with wispy, undefinable, and probably illusory problems? [...] It is of the greatest possible unimportance with whom of these figurines spouting dim witticisms or pregnant silences (false pregnancies as I once called them) has slept, is sleeping, or will sleep ... It is merely a question of ascendancies among puppets; we might as soon care about which horse on a merry-go-round will come to a halt ahead another ... Hall knows how to stage these plays so that they assume a semblance of meaning. [...] The total effect is a refined malaise ... This is the exact visual equivalent of Pinter's dramaturgy, and is managed rather better by the designer than by the author."<sup>206</sup>

En nuestra opinión, ninguno de estos críticos tiene razón en sus afirmaciones, sino que pensamos que quizás no han sabido meterse en la situación que el autor nos muestra, pues decir que los problemas que tienen son pequeños o ilusorios, como Simon, significa que quizás no han leído entre líneas lo que los personajes nos plantean como una simple reunión de una noche recordando partes del pasado que les han llevado a la situación que ahora viven. Obviamente, es difícil identificarse con las situaciones del pasado de unos personajes concretos; porque cada uno tenemos una experiencia diferente, pero sí que es fácil ver que llegando a ciertas edades, la gente se replantea qué ha hecho en la vida, y es muy común escuchar como se habla del pasado con los viejos amigos. Para comprobar que esto es verdad no hace falta ninguna base científica, sólo hay que abrir el oído cuando nos encontremos en una reunión o simplemente, escuchar con atención a los personajes de *Old Times*.

---

<sup>205</sup>Kalem, T.E., *Time*, 29 Nov. 1971, p.43. En *File on Pinter*, cit., 1993, p. 45-6.

<sup>206</sup> Simon, J., *Uneasy Stages*, (New York, 1975), p. 381-4, reprinted from *The Hudson Review*, Spring 1972. En *File on Pinter*, cit., 1993, p. 46-7.

Sin embargo, afortunadamente hubo quien -después de la versión de *Old Times* ofrecida en 1985- hizo una buena crítica demostrando que había entendido la obra, se trata de John Peter cuando dijo lo siguiente en el periódico *Sunday Times*:

"Jones's glittering revival reveals the play as an unsparing study in male security. I've heard *Old Times* described as being obscure; but it should be crystal clear to anyone who has ever tried to re-think his own past to suit the present, or to anyone who is afraid of nightmares because they might come true. These are not things we're always conscious of. Writing like this harasses and tears at the soft underside of the mind."<sup>207</sup>

Otra buena prueba de que los personajes y la obra tienen sentido para quien sabe buscarlo, se encuentra también en críticos como Prentice y Sidney Homan principalmente. Por ejemplo, coincidimos con Prentice cuando define la relación entre los personajes como complicada, ya que se trata de un triángulo formado por dos amigas y el marido de una de ellas, luego si entremezclamos una relación de amistad con una de amor, probablemente vayamos a enfrentarnos a unas situaciones difíciles parecidas a las de *The Basement*. De hecho, la obra se convierte en una verdadera batalla lingüística, tal como expondremos en el capítulo dedicado al lenguaje de este mismo trabajo. Pero la batalla es provocada porque los personajes están todos movidos por un interés común que es primero, dominar la situación, y después, que sean sus experiencias del pasado las que resulten válidas en el presente. De manera que puedan dominarse los unos a los otros, y así coincidimos con Prentice en la siguiente cita de su libro *The Pinter Ethic*:

"The relationships the characters create and share in the present are difficult to define for three reasons that also make *Old Times* such a richly complex provocative drama. What the characters say when they appear together often has a triple significance - a different meaning for each of them; the relationships are protean - ever kalleidoscopically changing; and the play has no single central character - sympathies shift throughout as the three each attempt to gain center stage, to maintain or to gain a more powerful position over another."<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup>Peter, J., *Sunday Times*, 28 Abril 1985. En *File on Pinter, cit.*, 1993, p. 48.

<sup>208</sup>Prentice, P., *op. cit.*, p. 185.

Para ilustrar esta cita de Prentice y nuestra opinión sobre el carácter dominante de los personajes, debemos prestar atención al hecho de que desde el principio hasta casi el final de la pieza, parece que Anna y Deeley son los protagonistas; porque son los que más hablan. Pero al final, cuando Kate da su discurso demuestra que esa timidez a través de su silencio no era más que el camino para ganar la batalla:

"DEELEY

If it was her skirt. If it was her.

ANNA

*(Coldly)* Oh, it was my skirt. It was me. I remember your look ... very well. I remember you well.

KATE

*(To ANNA)* But I remember you. I remember you dead.

*Pause*

[...] You didn't know I was watching you. I leaned over you. Your face was dirty. You lay dead, your face scrawled with dirt, [...] Your sheets were immaculate. I was glad. [...]

*Pause*

When I brought him into the room your body of course had gone. What a relief it was to have a different body in my room, a male body behaving quite differently, [...] But one night I said let me do something, a little thing, a little trick. He lay there in your bed. He looked up at me with great expectation. He was gratified. He thought I had profited from his teaching. He thought I was going to be sexually forthcoming, that I was about to take a long promised initiative. [...] He would not let me dirty his face, or smudge it, he wouldn't let me. He suggested a wedding instead, and a change of environment.

*Slight pause*

Neither mattered.

*Pause*

He asked me one, at about that time, who had slept in that bed before him. I told him no one. No one at all."<sup>209</sup>

Luego, Kate que parece una mujer débil a la que, tanto Deeley como Anna, pueden dominar, resulta ser la más fuerte de los tres; pues, sabe sacar a la luz el recuerdo que hundirá a ambos. Ellos pensaban que en algún momento de su vida, e incluso ahora, podían haberla dominado, sin embargo ella se vanagloria de su pose de mujer tímida -como bien describen los gestos que en el discurso echa en cara a Anna haberlos copiado-, para al final, tanto en el pasado como en el presente utilizarla como arma. En este respecto se le puede equiparar a Ruth (*The Homecoming*), ya que a ellas corresponde la victoria final, tal como interpreta

---

<sup>209</sup>Pinter, H., *Old Times*, Plays Four, F&F, Londres, 1991, p. 67-69.

Ronald Bryden y con el cual nosotros coincidimos en la siguiente cita extraída del periódico *The Observer*: "[...] As in *The Homecoming*, the final, devastating victory belongs to neither battler but to the woman battled over."<sup>210</sup>

Pero, ¿por qué Kate pretende hacerles creer que pueden dominarla?, pues según Homan, Kate está buscando su yo a lo largo de la obra, por eso deja que hablen y recuerden el pasado como quieran, para ella ir formándose su propia opinión de sí misma:

"During rehearsals I would raise the possibility that Kate's mission in the play, or what actors call her 'object', is to find herself, a self that, while indebted to those offered by Anna and Deeley, is still her own. When she finds herself, whatever the cost, then she can be free. This does not mean that she will divorce Deeley, or even forget Anna, but rather, in becoming her own person- in the fullest sense of the abused phrase- she will radically alter her relationship with them, finding her deepest self, one that has been there all time, that is present from the very start of the play, subtextual person, in a way, making its way to the surface. Kate is Pinter's 'surprise' that, upon reflection, is no surprise at all. This means that for most of the play Kate speaks in her silence, with a paucity of words, even through clichés."<sup>211</sup>

En nuestra opinión, discerniendo de lo expuesto por Homan a este respecto, Kate no tiene que buscar su identidad, ella la conoce bien desde el principio, pero prefiere guardarla hasta el momento adecuado, quizás cansada de que Anna y Deeley no cesen de dar su propia versión de los hechos, como si ella no existiera. Cuando en realidad, Kate es la propia directora de la obra, y en esto sí que coincidimos con Homan cuando en su libro *Pinter's Odd Man Out* dice lo siguiente:

"A playwright, Kate, as Pinter himself has done in *Old Times*, is also a playwright acting in her own play. And in the sense that an actor can know the end of the play, even as he or she convinces the audience, by the exercise of a craft, that the character like the audience, is experiencing the play, its events, 'fresh', innocently, from moment to moment, so Kate, the actor, knows that the play will end when, the time auspicious, she delivers her final (the play's final) speech. [...] Whatever anger and resentment she feels toward Anna and Deeley, she can also empathize with them, can feel for them, can, like a good actress, put herself in their shoes."<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup>Bryden, R., *The Observer*, 6 Junio 1971. En *File on Pinter*, cit., 1993, p. 45.

<sup>211</sup>Homan, S., *Pinter's Odd Man Out. Staging and Filming Old Times*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres y Toronto: Associated University Press, 1993, p. 61-2.

<sup>212</sup>Homan, S., op.cit, p. 62.

A esta interpretación, nosotros añadimos que el personaje de Kate no sólo dirige esta obra que estamos viendo, sino la obra que constituyen sus vidas pasadas, pues así queda demostrado en el discurso final que hemos expuesto anteriormente, en frases como "[...]I felt the time and season appropriate and that by dying alone and dirty you had acted with proper decorum. [...]"<sup>213</sup>. Además podemos añadir que se trata de un tipo de personaje femenino de los que está dejando de ser víctima femenina subyugada al hombre, tal como exponía Sakellaridou en la teoría del principio de este punto.

Como consecuencia de este descubrimiento sobre la personalidad de Kate, nos planteamos qué tipo de relación ha llevado con su marido, el cual también ha sido uno de sus objetivos a destruir dentro de la batalla. A pesar de que aparentan llevar una vida tranquila, retirados en la playa y apartados de todo aquello que forma el pasado, según el discurso final, se fueron allí movidos por una idea que tiene Deeley de cambiar de ambiente. Pero, no era sólo por esa razón, sino por temor a que alguien más tuviera a Kate; ya que en ese encuentro que ella cuenta al final, Deeley muestra su lado posesivo preguntándole cosas como si *alguien más había dormido en aquella cama*<sup>214</sup>.

Por otra parte, Kate cede a casarse con él porque tenía ganas de cambiar los rostros que veía cada día, lo cual también hace constar en ese discurso final que ya hemos citado: "[...] What a relief to have a different body in my room [...]"<sup>215</sup>. Así que a pesar de saber que Deeley no iba a ser el marido perfecto, se va: "[...] doing all those things they do and which they think are good [...]"<sup>216</sup>. Luego, su relación no es buena desde un primer momento, pero tienen que esperar a la llegada de un intruso para que Deeley se dé cuenta. Lo mismo opina Colin Blakely cuando es entrevistado en *Plays and Players* en 1971:

---

<sup>213</sup>Pinter, H., *Old Times*, cit, p. 67.

<sup>214</sup>El subrayado es nuestro.

<sup>215</sup> Pinter, H., *op.cit.*, p.68.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

"We think it's a play about possession. Deeley thinks he loves Kate, his wife, but he doesn't. He just wants to keep her for himself. If you possess somebody then the person can't really exist -or only as part of you. Possessing your wife means destroying her. Deeley only learns twenty years after his marriage that his wife has in fact been her real self. Kate married him knowing that their whole relationship was a disaster from the start. She is as guilty as he is -the only way she has survived has been to withdraw from her husband's aggressivity completely -to remain silent."<sup>217</sup>

Pero el afán de posesión no sólo se da en el papel de Deeley respecto a Kate, sino también en el de Anna respecto a la anterior, puesto que Deeley la apartó cuando se casó con Kate, y además se la llevó a la playa para tenerla apartada de cualquier otra influencia. Sin embargo, Anna no se conforma y vuelve para ver si la recupera; por ejemplo en el siguiente pasaje, a pesar de estar presente Deeley, Anna se comporta como si ellas dos todavía vivieran juntas en aquel tiempo en que estaban en Londres y ella organizaba todo:

"ANNA

*(Quietly)* Don't let's go out tonight, don't let's go anywhere tonight, let's stay in. I'll cook something, you can wash your hair, you can relax, we'll put on some records.

KATE

Oh, I don't know. We could go out.

ANNA

Why do you want to go out?

KATE

We could walk across the park.

ANNA

The parks are dirty at night, all sorts of horrible people, men behind trees and women with terrible voices, they scream at you as you go past, and people come out suddenly from behind trees and bushes and there are shadows everywhere and there are policemen, and you'll have a terrible walk, and you'll see all the traffic and the noise of the traffic and you'll see all the hotels, and you know you hate looking through all those swing doors, you hate it, to see all that, all those people in the lights in the lobbies all talking and moving ... and all the chandeliers ...

*Pause*

You'll only want to come home if you go out. You'll want to run home ... and into your room...

*Pause*

KATE

What shall we do then?

ANNA

---

<sup>217</sup>Blakely, C., entrevistado en *Plays and Players*, Julio 1971, p. 22, 24. En *File on Pinter*, cit., p. 44.

Stay in. Shall I read to you? Would you like that? [...]"<sup>218</sup>

Con este ejemplo vemos que las relaciones entre los tres se convierten en un entramado difícil de descifrar, pero lo que sí está claro es que se trata de una relación destructiva tal como expone la crítica Prentice en su ya nombrado *The Pinter Ethic*:

"*Old Times* is so rich in multiple meanings, delayed reactions, shifting alliances and sympathies that any analysis can only suggest some of the broad relationships and changes. But the ethical implications return focus full force to the destructive consequences of the struggle for dominance at the private and now public levels."<sup>219</sup>

Ahora bien, aunque las relaciones de los personajes sean complicadas de analizar, lo que no resulta difícil es identificarlas con cualquier relación de la vida real; por ejemplo, en ocasiones cuando se da una relación de amistad entre tres personas, existen momentos en que hay uno que quiere dominar, más aun cuando se trata de un triángulo del tipo que hemos visto en *Old Times*, en el cual la persona que se ha quedado fuera durante un tiempo, siente celos. Y este es el caso de Anna tal como describe Prentice, y nosotros estamos de acuerdo, con la siguiente cita: "All her immediate actions belie her assertion. She continues to disrupt by appealing to Kate in a way which both excludes and angers Deeley"<sup>220</sup>; esta cita podría ser el caso del siguiente comentario de Anna:

"(To Deeley, quietly) I would like you to understand that I came here not to disrupt but to celebrate.

*Pause*

To celebrate a very old and treasured friendship, something that was forged between us long before you knew of our existence."<sup>221</sup>

Como decíamos, es difícil deshacer el entramado que plantean Kate, Deeley y Anna en lo que a su relación se refiere, al igual que tampoco es fácil llegar a

---

<sup>218</sup>Pinter, H., *Old Times*, cit, p. 39-40.

<sup>219</sup>Prentice, P., *op.cit*, p. 187.

<sup>220</sup>*Ibidem*, p. 199.

<sup>221</sup>Pinter, H., *Old Times*, cit, p. 64.



una conclusión definitiva sobre cuáles son los intereses de los unos sobre los otros, pues como exponíamos en una de las citas de Prentice, *Old Times* es una obra rica en significados y cambios en las relaciones, pero eso no quiere decir que Pinter tenga como objetivo con esta obra hacer un alarde de sus habilidades, según afirma Charles Marowitz, quien califica a la obra de demasiado ambiciosa y tacha al autor de enseñar poco a través de sus personajes:

"... If Wilde is right and the aim of art is simply to create a mood, then *Old Times* creates its mood perfectly. But we learn very little about the people generating that mood, and what we do learn has nothing of the particularity we've come to expect from the best art. ... What *Old Times* gives us (and to certain extent *Landscape* and *Silence* gave us the same) is a beautiful facsimile of the kind of play Beckett might have written if he were an East End English writer named Harold Pinter. The form of the artefact is concise and masterful, but the fabric is not made for such a high finish. ... Pinter, little by little, has been tiring of the recognizable human ingredients which made up his best work, and in a writer who has done so much so well, it is an understandable tedium. But the more ambitious he becomes -and *Old Times* is highly ambitious- the more one feels he is demonstrating a knack rather than transmitting a personal experience."<sup>222</sup>

Con esta cita, Marowitz demuestra que no se ha informado de cuáles son los intereses de Pinter cuando escribe, pues ya en 1962 el autor dijo:

"If I were to state any moral precept it might be: Beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism, who declares that his heart is in the right place, and ensures that it can be seen in full view, a pulsating mass where his characters ought to be. What is presented, so much of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché."<sup>223</sup>

Así, una vez más llegamos a la conclusión de que Pinter no pretende el didactismo en sus obras, y no por eso deja de ser más real que sus contemporáneos; ya que cuando nos paramos a analizar a la gente con la que tratamos cotidianamente tampoco somos capaces, por mucho que creamos que sí, de sacar conclusiones definitivas sobre su personalidad, tal como ya exponíamos al hablar de Strindberg y su concepto de personaje abstracto y dual más cercano a

---

<sup>222</sup>Marowitz, Ch., *Confessions of a Counterfeit Critic*, reprinted from *New York Times*, 13 June 1971. En *File on Pinter, cit.*, 1993, p. 186-8.

<sup>223</sup>Pinter, H., "Writing for the theatre" *cit.*, p. xi.

lo cotidiano. De manera que después de todos los personajes vistos y analizados hasta el momento, llegamos a conclusión de que la dualidad dentro de nosotros es inevitable, tal como se da en el caso de Deeley. Esta opinión la vemos apoyada por Homan en *Pinter's Odd Man Out* cuando dice:

"Like Anna, Deeley may be arrested, caught at the stage of being a little boy in his father's company, in that all-male, non-sexual world 'before women'. Or his neurosis may stem from the fact that he is unlike others, unlike other men, and thus encompasses both a sense of superiority and inferiority. [...] Deeley is not a villain; what he does, to both Kate and their guest, not to mention his desperate attempts to flaunt a positive self image, all stems from a sense of being different or rejected, or incompetent [...]. There is a split, therefore, between the well-spoken, polite host, and the passionate, frustrated man inside. Deeley wrestles with this second half of his character, alternately aware and unaware of it, trying to keep it under wraps, but being less successful in doing so than he imagines. In a way, Deeley embodies a strange combination of Anna's London sophistication and Kate's private side."<sup>224</sup>

Además de ver apoyada por Homan la posibilidad de que Deeley sea un personaje dual, también la misma Kate reconoce abiertamente al final de la obra que su marido no es como los demás hombres, precisamente debido a que posee esa dualidad:

"KATE  
You were so unlike the others. We knew men who were brutish, crass.  
DEELEY  
There really are such men, then? Crass men?  
KATE  
Quite crass.  
DEELEY  
But I was crass, wasn't I, looking up her skirt?  
KATE  
That's not crass.  
DEELEY  
If it was her skirt. If it was her"<sup>225</sup>

Así que, es en este diálogo donde se resume lo que Homan aporta sobre la personalidad de Deeley, es decir, la lucha interna por no ser como los demás hombres. De hecho, estas son las últimas palabras que Deeley pronuncia, pues desde las siguientes escenas hasta el final de la obra tan sólo le vemos llorar y

---

<sup>224</sup>Homan, S., *op.cit.*, p.59-60.

<sup>225</sup>Pinter, H., *Old Times, cit.*, p. 67

pasear por la habitación, para finalmente formar el cuadro del pasado del que Kate hace memoria, siendo este el momento en que Anna fue sustituida por él. Así, una vez más, se prueba que Kate es la directora de la obra, pues con su discurso consigue que se repita la escena del pasado que marcó sus vidas.

Después de esta descripción de Deeley, ofrecida por Homan, y con la que estamos completamente de acuerdo, volvemos a insistir en la idea de que no es cierto que se descubra poco de los personajes de *Old Times*, como exponíamos con las citas de algunos críticos al principio de este punto, sino que se debe esperar al final de la pieza para poder sacar nuestras conclusiones; y no sólo eso, sino que hace falta verla varias veces para percibir la dualidad de los personajes; así, cuanto más la percibamos, más cercanos sentiremos que están de nuestra realidad que también es siempre dual.

### 3. El lenguaje y la acción: la violencia sobre el escenario de Pinter.

Cuando hablamos de violencia sobre el escenario, no nos estamos refiriendo a ninguna batalla ni lucha con armas entre los personajes, como podría pensarse si estuviéramos tratando con algún autor clásico;

por ejemplo Shakespeare, en cuyas tragedias se utilizan armas, en concreto dagas y espadas para asesinar; sino que al hablar de violencia en las obras de Pinter, debemos pensar en una forma más actual de manifestar esta característica de los personajes. En cuanto a la nueva forma de representar la violencia que pensamos que tiene Pinter, encontramos apoyo en el crítico Clurman y en su artículo "Harold Pinter: *El Montacargas* y *La Colección*, 1962" donde dice:

"Lo astuto en el manejo que hace Pinter de su tema es que casi todos los impulsos involucrados sólo están parcialmente expresados y así sólo surgen como posibilidades. No puede haber un Otelo o un Yago en una situación tal porque el hombre moderno (y la mujer) desaprueban los celos y los actos de violencia que resultan de ellos. Por tanto, ellos intentan reprimirlos, de modo que finalmente ellos (y nosotros) empiezan a dudar de la realidad de sus sentimientos".

De todos modos, a pesar de que es cierto que los personajes de Pinter reprimen su violencia interior, nos encontramos con que existen dos maneras de mostrarla en sus obras: una de ellas, es físicamente, y suele aparecer más en las primeras producciones del autor; por ejemplo, *The Room* (1960); la otra forma es mediante el lenguaje, y pensamos que el autor empieza a querer representarla sobre todo en la obra *Old Times* (1971), y sería en esta forma de batalla lingüística entre los hablantes donde el autor mostraría su manejo astuto del tema, tal como exponíamos en la cita de Clurman líneas más arriba.

Por otra parte, a lo largo de nuestra investigación para llevar a cabo este trabajo, hemos descubierto que si pretendemos justificar, de alguna manera la aparición del tema de la violencia en las obras de Pinter, debemos tener en cuenta que nuestro autor era judío y vivió momentos duros de represión. Por ejemplo,

cuando estaba creciendo en el Este de Londres existían movimientos anti-semitas, él no se mantuvo lejos de ellos, sino que se vio envuelto en algunas peleas<sup>226</sup>.

Pero, tal como dice en una entrevista con Anna Ford en *The Listener* en 1988:

"[...] one learnt how to avoid the fights by various means- by words, in fact."<sup>227</sup>

En el momento de la entrevista mencionada, hace 30 años que Pinter está escribiendo y declara que la mayoría de sus obras tienen que ver con el poder de las palabras:

"I've been writing plays for 30 years and many of them have to do with that mode of operation, of terrorising through words of power -verbal power, verbal facility. In *The Birthday Party*, I think, it's most evident. I was a boy in the last war, you know, and the sense of the Gestapo was very strong in England. They weren't here, but we as children knew about them."<sup>228</sup>

Llegando a este punto de la relación que existe entre la violencia y el lenguaje, tenemos que relacionar a Pinter con Ionesco, puesto que a través de nuestra investigación hemos encontrado que ambos autores relacionan estos dos elementos, es decir, la forma que tienen de tratar el lenguaje y la acción, los cuales aparecen íntimamente relacionados con la violencia; por ejemplo, comenzaremos con una cita de Claude Bonnefoy, extraída de una conversación con este último e Ionesco, que ilustra lo que es la relación del lenguaje con los personajes y la acción:

"In most of your plays the mechanical aspect is very important... there's the mechanical nature of language, the automatism of behavior, the proliferation of objects, the acceleration and chaotic disintegration of the action ... In the classical theatre there are two basic dramatic mechanisms: a tragic mechanism which corresponds to the fate that leads the hero to his death; and a comic mechanism which involves the repetition of phrases or situations, the tangling up of the plot ... In your work, on the other hand, the mechanical aspect starts out as something comic and ludicrous that appears to derive from the actual behavior of the characters; it gradually increases, until suddenly, because of its excessiveness, of the fact that it's out of control, it becomes tragic."<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup>Para más información sobre su biografía y acontecimientos prablemente influyentes en su obra, véase: Billington, M., *The Life and Work of Harold Pinter*, Londres, Faber & Faber, 1996.

<sup>227</sup>Entrevista de Ford con Pinter, *The Listener*, 27 octubre 1988, Londres, p.5.

<sup>228</sup>*Ibidem*, p.5.

<sup>229</sup>Véase: Malkin, J.R., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, G.B., Cambridge University Press, 1992, p. 47.

Esta cita es utilizada por Jeannette Malkin en su libro *Verbal Violence in Contemporary Drama* para exponer que en *La Leçon* de Ionesco, el profesor pierde el control sobre el lenguaje y sobre sus acciones; porque tal como vemos en el desarrollo de la obra, la lección filológica que intenta darle a la alumna con la palabra "cuchillo" conduce al asesinato. Pues, al perder el control, la palabra se convierte en instrumento de acción; de manera que estamos de acuerdo con Malkin cuando afirma, en una ocasión también el manual arriba nombrado, que el lenguaje se concretiza en acción: "Language is concretized into action"<sup>230</sup>; aunque incluso daríamos un paso más hacia delante que la crítica, ya que pensamos que se trata de algo más que una concretización, nos estamos refiriendo a que podría decirse que el lenguaje domina la acción. De todos modos, el ejemplo de lo que sucede en la *La Leçon* es, en nuestra opinión, algo exagerado, puesto que se ha llevado la realidad al límite de lo absurdo, ya que se puede tener una discusión en torno al lenguaje y/o por el lenguaje, pero sin llegar a matar. Sin embargo, Pinter, aunque también nos da un ejemplo de este tipo<sup>231</sup> en su primera obra *The Room*, poco a poco va suavizando el tratamiento del tema violencia en sus siguientes piezas.

Este es el ejemplo de violencia física en *The Room*, que se hace presente en la última escena, cuando Bert llega a su casa y ve que Riley, el ciego, está allí irrumpiendo en la tranquilidad de su hogar, entonces le golpea hasta matarlo. Bert, que no había dicho una palabra hasta este momento, y que está contándole a su esposa cómo le ha ido su jornada de trabajo, ve interrumpido su discurso por un extraño: "RILEY. Mr Hudd, your wife-"<sup>232</sup>, y no lo acepta. Este es un tipo de violencia primitivo, pues se utiliza la fuerza física simplemente.

Tal como decíamos unas líneas más arriba, Pinter va suavizando el tratamiento de la violencia en sus obras; así que en *The Birthday Party*, la

---

<sup>230</sup>*Ibidem*, p. 45.

<sup>231</sup>Bert golpea en la cabeza con una botella a Riley; porque quiere que se calle.

<sup>232</sup>Pinter, H., *The Room*, Plays One, London, Faber & Faber, 1991, p.110.

violencia ya no se manifiesta de esta manera tan radical, como en *The Room*, por medio de la fuerza física únicamente; aunque también la hay; por ejemplo cuando se apagan las luces durante la fiesta y Stanley intenta estrangular a Meg<sup>233</sup>. Pero, el resultado final del conjunto de la obra es diferente, ya que ganan los intrusos, Goldberg y McCann a través de la violencia psicológica y del poder del lenguaje. Pues, ya desde el principio, Goldberg y McCann intentan ganarse la confianza del personaje más débil de la obra, es decir, Meg; pues, saben que pueden conquistarla a través de piropos y no contradiciéndole<sup>234</sup>, es decir, a través del lenguaje que una vez más domina la acción, como afirmábamos anteriormente. De este modo, si Meg, está contenta, podrán llevarse a Stanley, que es su objetivo. A éste también tendrán que hipnotizarle a través del lenguaje y la mejor manera es lanzarse, ambos a la vez, a preguntarle sin parar cosas que, al principio tienen algún sentido porque parece que están averiguando si mató a su esposa, pero conforme avanza el interrogatorio, el discurso pierde la lógica totalmente y deja sin fuerza a Stanley, por ejemplo en el siguiente extracto donde las preguntas y respuestas ya han empezado a perder sentido:

"[...]

GOLDBERG. Which came first?

MCCANN. Chicken? Egg? Which came first?

GOLDBERG and MCCANN. Which came first? Which came first? Which came first?

*STANLEY screams.*

[...]

GOLDBERG. You're dead. You can't live, you can't think, you can't love. You're dead. You're a plague gone bad. There's no juice in you. You're nothing but an odour!

*Silence. They stand over him. He is crouched in the chair. He looks up slowly and kicks Goldberg in the stomach. GOLDBERG falls. STANLEY stands. MCCANN seizes a chair and lifts it above his head. STANLEY seizes a chair and covers his head with it. MCCANN and STANLEY circle.*

GOLDBERG. Steady, Mccann.

STANLEY (*circling*). Uuuuuhhhhh!

MCCANN. Right, Judas.

GOLDBERG (*rising*). Steady, McCann.

MCCANN. Come on!

STANLEY. Uuuuuuhhhhh!

---

<sup>233</sup>Pinter, H., *The Birthday Party*, Plays One, London, Faber & Faber, 1991, p. 57.

<sup>234</sup>*Ibidem*, p. 47-48.

MCCANN. He's sweating.  
STANLEY. Uuuuuhhhhh!  
GOLDBERG. Easy, McCann.  
MCCANN. The bastard sweatpig is sweating."<sup>235</sup>

Después de analizados los momentos más significativos en *The Birthday Party* y *La Leçon*, vemos que lo que tienen en común es el poder de la violencia del lenguaje, el cual puede llegar a destruir a los personajes, y cambiar por completo la imagen que nos habíamos formado sobre ellos en un principio. La diferencia que encontramos entre *La Leçon* y *The Birthday Party* es que en la primera, la víctima llega a morir, pero en *The Birthday Party* Stan renace. Aunque el renacimiento no tiene en esta obra un sentido positivo como ocurre en otras obras convencionales de autores considerados realistas por la crítica y que ya hemos tratado en puntos anteriores, por ejemplo las obras del periodo de la Comedia de la Restauración con un final feliz, o las comedias de Wilde y Shaw. Al igual que ese renacimiento de Stan parece tener un sentido didáctico de cara al público, pero con ello no está decantándose por ninguna postura política clara, como ocurriría en las obras de autores contemporáneos también considerados realistas por la crítica, y a los que también hemos nombrado ya anteriormente, por ejemplo, Wesker, Arden u Osborne.

Después de todo lo estudiado anteriormente, vemos como el título de la obra lleva implícito un significado mucho más profundo de lo que imaginábamos. Puesto que, cuando se celebra una fiesta de cumpleaños se supone que es un momento para la diversión, pero también es una ocasión en la que la gente conversa, y entre los temas de conversación puede surgir el recuerdo de acontecimientos pasados. En el caso de Stan, ya en el momento de la preparación de la fiesta todo parece ir en su contra, pues él mismo niega que sea su cumpleaños. A esto añadimos el hecho de que aparecen dos intrusos: Goldberg y McCann, que quieren también obligarle a la celebración. Además, los dos

---

<sup>235</sup>*Ibidem*, p.45-46.



personajes en cuestión toman la fiesta como excusa para hacerle volver a los momentos amargos de su vida, de ahí que le hagan el interrogatorio citado previamente justo antes de que empiece. Luego, la fiesta se convierte en anti-fiesta<sup>236</sup>; porque quien debía ser su protagonista ha sido víctima de una anulación de su personalidad. Intenta luchar contra todos aquellos que quieren dominar su vida. Por ejemplo, primero, trata de estrangular a Meg, y luego como venganza, quizás contra la figura de la mujer, se propasa con Lulu cuando la luz está apagada.

De manera que, nos encontramos ante un Stan que, en lugar de sacar lo mejor de él, durante un momento en el que se supone que debe estar feliz porque celebra el día en que nació, muestra su yo violento. Le han privado de la capacidad de habla y lo único que puede hacer es defenderse con la violencia física. Pero, Goldberg y McCann están allí para evitar que cometa cualquier acto de tipo violento; de esta forma, convierten el día de su nacimiento en un purgatorio, lo cual podría quedar representado por la vestimenta que lleva al final de la obra cuando se lo llevan; ya que, Stan va vestido con un traje negro y camisa blanca que contrasta claramente con su primera aparición en la obra donde llevaba el pijama y ni siquiera se había afeitado. Y así, lo último que podemos oír de boca de Stan es lo siguiente: "Uh-gug ... uh-gug ... eehhh-gag ... (*On the breath.*) Caahh ... caahh ..."<sup>237</sup>. Esto es lo único que puede responder a Goldberg y McCann sobre la opinión que le merece el futuro que le espera, el cual según ellos es muy atractivo:

"GOLDBERG. You'll be integrated.  
MCCANN. You'll give orders.  
GOLDBERG. You'll make decisions.  
MCCANN. You'll be a magnate.  
[...]  
MCCANN. You'll own yachts.  
GOLDBERG. Animals.

---

<sup>236</sup>Nos tomamos la licencia de añadir el prefijo "anti-" a la palabra; porque al estar hablando de un tipo de teatro al que también se le ha atribuido la calificación de anti-drama, todos los acontecimientos que aquí ocurran son susceptibles de adquirir un prefijo con tales connotaciones.

<sup>237</sup>Pinter, H., *The Birthday Party*, cit., p.78.

MCCANN. Animals."<sup>238</sup>

El surgimiento de la violencia por parte de un personaje aparentemente pacífico no sólo aparece en *The Birthday Party*, sino que también lo podemos encontrar en otros personajes como Albert de *A Night Out*. Casualmente, su lado violento también se muestra a partir de una fiesta, aunque esta vez están celebrando la jubilación de un compañero de trabajo. Y es precisamente el homenajado, Mr Ryan, quien provoca la situación, cuando él mismo se propasa con Eileen, una de las chicas de la oficina y ella culpa a Albert. Entonces, Gidney, uno de los compañeros que siempre le ha tenido manía a Albert, aprovecha la ocasión para pelearse y como conoce el punto débil de este último, pronuncia las palabras que odia oír: "You're a mother's boy. That's what you are. That's your trouble. You're a mother's boy"<sup>239</sup>. De modo que este sería otro ejemplo de violencia a través del lenguaje, pues Gidney sabe que a Albert le resultante insultante que le llamen "niño de mamá"<sup>240</sup>.

Pero la pelea con Gidney es sólo la primera muestra de violencia por parte de Albert. A pesar, de que se trata de violencia física, su crueldad es mayor cuando la proyecta hacia la prostituta:

"ALBERT [seizing the clock from the mantelpiece] DON'T MUCK ME ABOUT!

*She freezes with terror.*

See this? One crack with this ... just one crack ... [Viciously.] Who do you think you are? You talk too much, you know that. You never stop talking. Just because you're a woman you think you can get away with it. [Bending over her.] You've made a mistake, this time. You've picked the wrong man.

*He begins to grow in stature and excitement, passing the clock from hand to hand.*

You're all the same, you see, [...]

GIRL. Stop this. What are you-?

[...]

GIRL. I...

ALBERT [*casually*]: Don't be so frightened.

*He squats by her, still holding the clock.*

---

<sup>238</sup>Pinter, H., *Ibidem*, p.78.

<sup>239</sup>Pinter, H., *A Night Out*, Plays One, London, Faber & Faber, 1991, p. 358.

<sup>240</sup>El entrecomillado es nuestro.

I'm just telling you. I'm just telling you, that's all. [Breathlessly.] You haven't got any breeding. She hadn't either. And what about those girls tonight? Same kind. And that one. I didn't touch her!"<sup>241</sup>

Con este extracto vemos como, probablemente, Albert utiliza a la prostituta para deshacerse de toda la tensión que ha ido acumulando, no sólo en la fiesta, sino también en casa con su madre. Pero esa tensión es fruto de casi toda su vida, tanto familiar como profesional. El hecho de que se desahogue con la prostituta es muy significativo, pues los hombres normalmente las utilizan con fines sexuales, pero en el caso de Albert lo que necesita es saciar su ego como persona que también sabe dominar una situación; porque está harto de que los demás le dominen.

De hecho, después de su encuentro con la prostituta, vuelve a casa calmado; porque ya se ha desahogado con ella: "[...] *Stretching his arms, he yawns luxuriously, scratches his head with both hands and stares ruminately at the ceiling, a smile on his face.* [...]"<sup>242</sup>

Finalmente, como en todas las obras de Pinter, en ninguna de las escenas nombradas arriba, se propone una solución para el estado de los personajes. Sino que, después de esas escenas de violencia, las obras acaban, es decir, cuando los personajes ya han mostrado sus dos facetas, siendo una de ellas pacífica y la otra, violenta; y no conoceremos las consecuencias, ni sabremos si lo ocurrido les servirá de lección para cambiar. Esto confiere un gran realismo a la obra, pues en la vida cotidiana también hay momentos en los que nos desahogamos de represiones y no por ello somos violentos para siempre a partir de ese momento. De esta forma queda demostrada una vez más la cercanía a lo cotidiano de los personajes duales de Pinter, que tal como decía Strindberg y exponíamos en otro de los puntos de este trabajo, la dualidad es el rasgo que confiere mayor realismo al personaje teatral.

---

<sup>241</sup>Pinter, H., *A Night Out*, cit., p. 371.

<sup>242</sup>Pinter, H., *Ibidem*, p. 374.

### 3.1. El lenguaje del mundo de Pinter.

Vamos a comenzar directamente por exponer una cita de Constantin Stanislavski, quien en su libro *La Construcción del Personaje*, no nombra en ningún momento la existencia del teatro del absurdo, ni hace ninguna distinción entre teatro realista o teatro convencional, pero la siguiente cita creemos que podrá servir de base para todo lo que digamos en los puntos siguientes, donde sí que estamos distinguiendo entre los dos tipos de teatro nombrados, ya que sobre ellos y su relación versa nuestro trabajo. Así que veamos textualmente donde Stanislavski habla de la importancia de las palabras sobre el escenario, como si estuviera presagiando que se va a producir un cambio en el terreno del drama y en la forma en que el público y los actores van a verse obligados a entender lo que se oye sobre el escenario:

"Una palabra puede poner en tensión los cinco sentidos. [...]

En escena no debieran usarse palabras sin alma y sin sentido. En un escenario las palabras no deben estar divorciadas ni de las ideas ni de la acción. La misión de las palabras en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en el actor, en los que actúan frente a él y, a través de ellos, en el público.

[...] el texto de una pieza no tiene valor en sí mismo [...], lo adquiere por el contenido interior del subtexto y aquello que abarca."<sup>243</sup>

### 3.2. Diferencias y similitudes entre Pinter y sus antecesores: Shakespeare y Wilde.

Antes de ver en qué se parece el lenguaje de Pinter al de Shakespeare o al de Wilde, veremos en qué se parece el de estos dos últimos entre sí, para demostrar así que la interrelación entre los tres autores es más estrecha. Con el fin de demostrar que nuestra hipótesis sobre la relación entre el lenguaje de Shakespeare y Wilde está apoyada por la crítica, nos basaremos en la siguiente cita de Elein Aston y George Savona de su libro *Theatre as Sign-System*:

---

<sup>243</sup>Stanislavski, C., *op.cit.*, p.140-1.

"Deception and disguise are as integral to Wilde's comedy as they are to *As you like it*. [...] The linguistic sign system is used in such a way as to lay bare its essentially arbitrary and deceptive nature, in order pleasurably to unmask the 'lies' of an age where social identities are only as 'real' as the language that creates them."<sup>244</sup>

Si Aston y Savona, llegan a la conclusión de que el lenguaje de Shakespeare y Wilde es "tan real como las identidades sociales que el mismo lenguaje crea"<sup>245</sup>, y dichas identidades sociales ya hemos visto en apartados anteriores, como el de la importancia de los nombres de los personajes, que estaban basadas en los valores de una sociedad hipócrita y poco realista, comprobemos el parecido del lenguaje de Shakespeare y Wilde con el de Pinter a través de la siguiente cita de Mireia Aragai, extraída de su artículo "*L'habitació*, de H. Pinter: eina de poder i evasió", pues según la crítica, Rose también utiliza las palabras para fabricar una realidad que le gusta más que la verdadera:

"[...]Rose fabrica a base de paraules una realitat imaginària més grata que no la que l'envolta. Però alhora, el llenguatge li serveix per manipular els altres personatges, per intentar forçar-los a confirmar les ficcions amb què mira de donar sentit a la seua existència. Els altres personatges contrarresten les escomeses verbals de Rose mitjançant l'ús de diversos mecanismes lingüístics, fins que finalment Riley, un negre cec, l'obliga a admetre la magnitud del seu autoengany i la naturalesa autèntica de la seua situació."<sup>246</sup>

Pero no sólo es lo que los críticos, como Aragai, dicen a partir del análisis de una obra, sino que el mismo Pinter apunta lo engañoso del lenguaje en una entrevista con Mel Gussow, y consideramos importante mostrar cuál es la actitud del autor hacia el lenguaje, ya que pensamos como él respecto a la degradación del uso de la palabra:

"Fíjese usted en las relaciones de Inglaterra con Centroamérica. Los hechos reales no se corresponden con el lenguaje utilizado para explicarlos. (...) Lo que le está pasando al lenguaje es que se está degradando. Le estoy hablando de un lenguaje degradado, donde

---

<sup>244</sup>Aston, E. y Savona, G., *Theatre as Sign-System*, Nueva York, Routledge, 1991, p. 63.

<sup>245</sup>El entrecomillado es nuestro.

<sup>246</sup>Aragai, M., *op.cit.*, p. 11.

la mentira es sencillamente automática, bastante persuasiva e infinitamente penetrante."<sup>247</sup>

Con los siguientes ejemplos ilustraremos las citas que hemos expuesto, tanto en lo referente al aspecto engañoso del lenguaje como en lo que se refiere a las similitudes entre los tres autores que hemos nombrado. En primer lugar comenzaremos por *The Room*, ya que es la obra de nuestro autor protagonista, en ella vemos a Rose describiendo la habitación como un lugar maravilloso, cuando en realidad no lo es, pero así se autoconviene: "This is a good room. You've got a chance in a place like this."<sup>248</sup> Lo vuelve a repetir cuando habla con el casero: "Well, Mr. Kidd, I must say this is a very nice room. It's a very comfortable room."<sup>249</sup>

Del mismo modo, Jack en *The Importance of Being Earnest*, inventa tener un hermano para ir a la ciudad siempre que quiera, aunque es consciente de vivir en una mentira, así es capaz de sobrevivir a su realidad, la de vivir aburrido en el campo; así en la siguiente cita tiene la misma actitud de rechazo que Rose hacia su entorno verdadero:

"JACK: My dear Algy, I don't know whether you will be able to understand my real motives. You are hardly serious enough. When one is placed in the position of guardian, one has to adopt a very high moral tone on all subjects. It's one duty to do so. And as high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one's health or one's happiness, in order to get up to town I have always pretended to have a younger of the name of Ernest, who lives in the Albany, and gets into the most dreadful scrapes. That, my dear Algy, is the whole truth pure and simple."<sup>250</sup>

El último de los ejemplos, que ilustra como los personajes utilizan el lenguaje para crear su propia visión de la realidad, pertenece a *As You Like It* de Shakespeare. El Duke Senior, en su exilio en el bosque de Arden intenta encontrar lo positivo de verse despojado de todas las comodidades de la corte, al igual que Rose intenta ver y autoconvencerse que la precariedad de su habitación

---

<sup>247</sup>Camps, M.(traducción y selección), "Una conversación de veinte años", *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, nº152, p. 25. Título original: Gussow, M., *Conversations with Pinter*, cit. .

<sup>248</sup>Pinter, H., *The Room*, cit., p. 89.

<sup>249</sup>*Ibidem*, p.92.

<sup>250</sup>Wilde, O., op.cit., p.258-259.

no es tal, sino que se trata de la mejor. Para ambos, el hogar que tienen ahora es el mejor del mundo y lo construyen con su propia imaginación y palabras:

"DUKE SENIOR

Now, my co-mates and brothers in exile,  
Hath not old custom made this life more  
sweet  
Than that of painted pomp? Are not these woods  
More free from peril than the envious court?  
Here we feel we but the penalty of Adam,  
The seasons' difference; as the icy fang  
And churlish chiding of the winter's wind,  
[...]  
I would not change it.

AMIENS

Happy is your Grace,  
That can translate the stubbornness of fortune  
Into so quiet and so sweet a style.<sup>251</sup>

Pero si analizamos en profundidad el discurso de Rose y del Duke Senior nos damos cuenta de que hacen referencia a las mismas cosas, a pesar de la distancia en el tiempo entre los dos autores y sus obras, existe un gran parecido en la forma de abordar el tema de la importancia de las palabras; por ejemplo, ambos personajes, tanto el Duke Senior como Rose hacen referencia al peligro que acecha fuera de su actual entorno; pues, Rose intenta persuadir a Bert de que no salga de noche y el Duke Senior habla de los peligros de la envidiosa corte. Bajo tanta palabrería quizás sólo pretenden esconder la infelicidad que les provoca encontrarse fuera de sus anteriores entornos tal y como dice Amiens en la última cita del extracto de *As You Like It*.

Aunque, como hemos estado viendo ambos autores tienen mucho en común, existe una diferencia clara entre Shakespeare y Pinter, y es que este último no pretende hacer psicología, tal como expone Antonin Artaud en su libro *El Teatro y su Doble* en la siguiente cita: "Cuando en Shakespeare el hombre se

---

<sup>251</sup>Shakespeare, W., *As you like it*, acto II, escena i. En *op.cit.*, p. 283.

preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esa preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología". Un ejemplo podría ser, en nuestra opinión el monólogo de Hamlet:

"To be or not to be -that is the question;  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them? To die, to sleep-  
No more; and by sleep to say we end  
The heart-ache and and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to. 'Tis a consummation  
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;  
To sleep, perchance a to dream. Ay, there's the  
rub;  
[...]"<sup>252</sup>

Sin embargo, aunque haga psicología sí que tiene en común con Pinter que no utiliza el teatro y el lenguaje para dar soluciones; pues, como dice el mismo Pinter en un artículo titulado "A note on Shakespeare" de 1950: "He amputates, deadens, aggravates at will, within the limits of a particular piece, but he will not pronounce judgement or cure".<sup>253</sup> Y también así, de manera similar define nuestro autor sus obras en su discurso de 1962 titulado "Writing for the theatre", luego a lo largo de los años Pinter mantiene siempre la misma actitud de desconfianza hacia el lenguaje y las palabras, al igual que siempre se mantendrá al margen a la hora de aleccionar o hacer propaganda política en sus obras:

"If I were to state any moral precept it might be: Beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism, who declares that his heart is in the right place, and ensures that it can be seen in full view, a pulsating mass where his characters ought to be. What is presented most of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché.  
This kind of writer clearly trusts words absolutely. I have mixed feeling about words myself. Moving among them, sorting them out, watching them appear on the page, from

---

<sup>252</sup>Shakespeare, W., *Hamlet*, actoIII, esc. i. En *op. cit.*, p.1100.

<sup>253</sup>Pinter, H., "A Note on Shakespeare", 1950. En *Various Voices*, London, Faber & Faber, 1998, p.5. Parte de esta cita ya ha sido utilizada anteriormente cuando hablábamos sobre los personajes de Pinter. Ahora consideramos oportuno, incluirla de nuevo, añadiendo aquella información relativa al lenguaje.



this I derive a considerable pleasure. But at the same time I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. [...]"<sup>254</sup>

Pero no acaban aquí las similitudes entre Shakespeare y Pinter. De acuerdo con la cita que acabamos de dar, su sentimiento de desconfianza hacia las palabras es parecido al que Pinter encuentra en Shakespeare también en el ya nombrado "A note on Shakespeare":

"He himself is trapped in his own particular order, and is unable to go out at a distance to regulate and forestall abortion or lapses in vraisemblance. He can only rely on a 'few well chosen words' to bring him through any doubtful patch."<sup>255</sup>

Por otra parte, tenemos la inmensa cantidad de adjetivos que Pinter le atribuye al lenguaje de Shakespeare y que bien la mayoría de ellos se le podrían aplicar a su misma obra:

"His tongue is guttural, Arabic, pepperish, composed, parsimonious, voluminous, rabid, diarrhoeic, transparent, laundered, dainty, mellifluous, consonantal, stammering, scabrous, naked, blade-edged, one-legged, piercing, hushed, clinical, dumb, convulsed, lewd, vicious, voracious, inane, Tibetan, monosyllabic, epileptic, raucous, ministerial, sudden, Sudanese, palpitating, thunderous, earthy, whimsical, acronimous, wintry, malicious, fearsome, blighted, blistered, mouldy, tantalizing, juicy, innocent, lordly, gluttonous, irreverent, blasphemous, avaricious, autumnal, blasted, ecstatic, necromantic, gentle, venomous, somnambulistic, monotonous, uproarious, feverish, austere, demented, deathly, fractious, obsessed, ironic, palsied, morbid, sanctimonious, sacrilegious, calm, cunning, cannibalistic and authoritative."<sup>256</sup>

Ahora bien, aunque hayamos encontrado estas similitudes entre Shakespeare y Pinter, en lo que al contenido del lenguaje se refiere, existe una diferencia innegable de Pinter respecto al primero y al resto de clásicos; y es que los personajes de Shakespeare y de los demás se expresan en el escenario con una claridad y/o elegancia que no es propia de la realidad cotidiana. Así lo apuntaba Esslin en su libro *Pinter: A Study of his Plays* de 1973, y estamos totalmente de acuerdo con el crítico cuando dice lo siguiente:

---

<sup>254</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. xi.

<sup>255</sup>Pinter, H., "A Note on Shakespeare", 1950. En *Various Voices*, London, Faber & Faber, 1998, p. 6.

<sup>256</sup>*Ibidem*, p. 6.

"[...] People on the stage have, from Sophocles to Shakespeare to Rattigan, always spoken more clearly, more directly, more to the purpose than they would ever have done in real life. This is obvious in verse drama that had to obey not only the rules of prosody, but also those of ancient art of rhetoric, which concerned itself with the ways in which speech could be made as clear, well proportioned and easily assimilated as possible. So strong was this tradition that it even persisted in naturalistic drama although it was sometimes superficially disguised: the finest speeches in Ibsen or Shaw are as brilliantly constructed as those of Cicero or Demosthenes. And even in the scenes of light conversation in the exposition of these plays the main emphasis lies on the elegance with which the essential *information* about the antecedents of the plot and the motivation of the characters is conveyed, broken up perhaps into seemingly casually arranged fragments, but nevertheless in a discursive, exclusive style."<sup>257</sup>

Algo parecido a esta obsesión por la buena expresión y la elegancia del lenguaje sobre el escenario ocurría durante la época perteneciente a Wilde y Shaw, en la que la acción del drama giraba en torno a personajes que dominaban el lenguaje de manera excepcional, como si lo más importante fuera saber utilizar todas las palabras del diccionario. Pero, Pinter descubrió que el mero hecho de no saber utilizar una palabra, o de no encontrarla en el momento preciso podía constituir un motivo de acción dramático. Y también aquí coincidimos con Esslin en la mayor parte de lo que dice también en *Pinter: A Study of His Plays*:

"[...]or, in later, naturalistic drama the tendency to place the action among people who would be highly articulate in real life: elegant wits of Wilde, the eloquent intellectuals of Shaw. Only when it was recognized that the verbal element need not be the dominant aspect of drama, or at least that it was not the content of what was being said that mattered most, but the action which it embodied, and that inarticulate, incoherent, tautological and nonsensical speech might be as dramatic as verbal brilliance when it could be treated simply as an element of action, only then did it become possible to place inarticulate characters in the centre of the play and to make their unspoken emotions transparent. Pinter is among the discoverers of this highly significant aspect of drama."<sup>258</sup>

Si en algo no coincidimos con la anterior cita de Esslin es en que los personajes de Pinter "hacen transparentes sus emociones calladas"<sup>259</sup>, pues con sus típicos silencios o con sus torrentes de palabras no dejan ver claramente al espectador qué es lo que sienten. De hecho, según el concepto de lenguaje que tiene Pinter el

---

<sup>257</sup>Esslin, M., *Pinter: A Study of his Plays* (previously: *The Peopled Wound: The plays of Harold Pinter*), London, Eyre Methuen, 1973, p. 200-1.

<sup>258</sup>*Ibidem*, p. 205.

<sup>259</sup>El entrecomillado es nuestro.

lenguaje es "una estratagema constante para esconder la desnudez"<sup>260</sup>, así lo explica en la siguiente cita cuando habla de los dos tipos de silencio que existen en su obra:

"There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness."<sup>261</sup>

En cuanto al silencio del tipo "torrente de lenguaje"<sup>262</sup> podríamos utilizar el siguiente ejemplo de la obra *A Slight Ache* y que se produce cuando Edward habla y habla sobre su matrimonio y su vida con el vendedor de cerillas. Habla tanto que él mismo pide disculpas, pasa de unos temas a otros haciendo pausas, las cuales le permiten decidir qué va a ser lo siguiente que diga. De manera que entre las pausas y los puntos suspensivos el discurso resulta discontinuo, y debajo de esa discontinuidad puede que esté escondiendo todo aquello de lo que no quiere hablar; ya que sólo cuenta la parte buena de su matrimonio cuando en realidad sabemos que algo no va bien, pues al final de la obra Flora le deja por el vendedor:

"[...]  
[Pause]  
Oh, I understand you met my wife? Charming woman, don't you think? Plenty of grit there, too. Stood by me through thick and thin, that woman. In season and out of season. Fine figure of a woman she was, too, in her youth. Wonderful carriage, flaming red hair.  
[He stops abruptly.]  
[Pause]  
Yes, I... I was in much the same position myself then as you are now, you understand. struggling to make my way in the world. I was in commerce too. [With a chuckle.] Oh, yes, I know what it's like-the weather, the rain, beaten from pillar to post, up hill and down dale ... the rewards were few ... winters in hovels ... up till all hours working at your thesis ... yes I've done it all. [...]  
[Pause]

---

<sup>260</sup>El entrecorillado es nuestro.

<sup>261</sup>Pinter, H., "Writing for the Theatre", *cit.*, p.xiii.

<sup>262</sup>El entrecorillado es nuestro.

[*With a laugh.*] You must excuse my chatting away like this. We have very few visitors this time of the year. [...]"<sup>263</sup>

Así que, al contrario que en el monólogo de Hamlet, donde éste expresa sus sentimientos más profundos y el pesimismo que le invade, Edward intenta disfrazar sus preocupaciones hablando, y este es el tipo de silencio que consiste en un torrente de palabras, según Pinter. Luego, las palabras y el lenguaje son engañosas; porque pueden ser manipuladas por el personaje a su manera; por ejemplo, intentando demostrar que es feliz y que su entorno es perfecto tal como hemos comprobado en las obras de Pinter, Wilde y Shakespeare. Además, con el análisis de este aspecto hemos descubierto una vez más que las obras de Pinter ni distan de la cotidianidad ni son tan extrañas, y pueden ser comparadas con autores a los que nunca se les ha calificado de anticonvencionales.

### **3.3. El lenguaje de Pinter y el lenguaje de Ionesco: *The Birthday Party* y *La Cantatrice Chauve*.**

En el punto anterior ya decíamos que el lenguaje tenía la capacidad de dominar la acción, y ahora vamos a demostrarlo una vez más con las obras *The Birthday Party* y *La Cantatrice Chauve*. Ahora bien, en este apartado vamos a comparar las dos obras que acabamos de nombrar para así reafirmar nuestra hipótesis del parecido tan obvio entre sus autores, Pinter e Ionesco. En primer lugar, la similitud más fácil de encontrar está en el modo en que acaban las dos obras; pues tanto los personajes de *La Cantatrice Chauve*, como Stanley en *The Birthday Party* quedan privados de la capacidad de hablar y sólo son capaces de emitir sonidos. Luego podríamos decir que el lenguaje ha vencido a todos ellos. Pero existe una diferencia entre estas dos obras que aparentemente acaban de la misma forma. En *The Birthday Party*, Stanley llega a esta situación por culpa de Goldberg y McCann, quienes utilizan el lenguaje como medio de asegurar su

---

<sup>263</sup>Pinter, H., *A Slight Ache*, Plays One, London, Faber & Faber, 1991, p. 166 y 168.

dominio, tal como expone Pilar Hidalgo en un artículo titulado "La elocuencia del silencio", con el cual nosotros estamos de acuerdo:

"[...]De hecho en el teatro de Pinter hay una marcada diferencia entre personajes que utilizan el lenguaje como medio de asegurar su dominio, y personajes a quienes el lenguaje derrota. Recordemos que en *La Fiesta de Cumpleaños*, Goldberg y McCann consiguen que Stanley emita sonidos inarticulados tras ser sometido por ellos a un interrogatorio."<sup>264</sup>

Este sería el extracto del diálogo que ilustra tanto lo que acabamos de decir como la cita de Hidalgo:

"[...]  
What's your opinion of such a prospect? Eh, Stanley?  
*STANLEY concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat.*  
STANLEY. Uh-gug...uh-gug...eehhh-gag... (*On the breath*) Caahh...caahh...  
[...]"<sup>265</sup>

Mientras que en *La Cantatrice Chauve* no hay personajes amenazantes, sino que es el mismo lenguaje el que les lleva a ese final. Su diálogo se convierte en un cúmulo de frases hechas, que al final se desintegran hasta llegar a ser meras series de vocales y consonantes:

"M. MARTIN: On ne fait pas briller ses lunettes avec de cirage noir.  
Mme SMITH: Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut.  
M. MARTIN: J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.  
M. SMITH: Kakatoes, kakatoes, kakatoes, [...]  
Mme. SMITH: Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, [...]  
M. MARTIN: Quelle cascade, de cacades, quelle cascade de cacades, [...]  
[...]  
M. SMITH: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!  
Mme. MARTIN: B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!"<sup>266</sup>

Habiendo llegado a la conclusión de que el lenguaje puede vencer, nos preguntamos si los personajes de Shakespeare, tales como Hamlet o El Duke Senior, y Wilde, por ejemplo, Jack y Gwendolen, tratados en apartados

<sup>264</sup>Hidalgo, P., "La elocuencia del silencio", *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996. n°152, p.34.

<sup>265</sup>Pinter, H., *The Birthday Party*, cit., p.78.

<sup>266</sup>Ionesco, E., *La Cantatrice Chauve*, París, Gallimard, 1975, sc. ix, p. 55-56.

anteriores, también fueron derrotados por el lenguaje. Pues bien, pensamos que no fue así; porque -como ya hemos dicho- en aquella época sólo aparecían en escena personajes que poseían un dominio excelente del lenguaje. Por ejemplo, Hamlet no titubea ni un sólo momento mientras pronuncia su monólogo, y Jack consigue lo que quiere gracias a los juegos de palabras con su nombre.

Continuando con la búsqueda de similitudes entre Ionesco y Pinter, vemos claramente que ambos crean un humor metalingüístico. Por ejemplo, así exponen esta característica de Pinter los críticos Neal Norrick y William Baker en un artículo titulado "Metalingual humor in Pinter's early plays" en 1995: "[...] most characteristic of Pinter vis-a-vis other playwrights, including those often compared with him like Beckett and Ionesco, humor can arise from explicit talk about the form of talk itself".<sup>267</sup> Como estamos de acuerdo con Neal y Baker, hemos intentado ilustrar su cita con el siguiente extracto de la obra *The Dumb Waiter*, y hemos elegido este diálogo precisamente, porque utiliza una frase que es muy común en nuestra vida diaria, así podemos al mismo tiempo volver a demostrar la cercanía del lenguaje y las situaciones de Pinter en un ambiente cotidiano:

"BEN. You know what he said? Light the kettle! Not put on the kettle! Not light the gas!  
But light the kettle!  
GUS. How can we light the kettle?  
BEN. What do you mean?  
GUS. There's no gas."<sup>268</sup>

Como podemos comprobar, los personajes se están cuestionando el significado de una expresión tan cotidianamente usada como es "encender la cafetera"<sup>269</sup>; ya que lo lógico sería decir "enciende el gas y pon la cafetera al fuego". En realidad, tanto el español como el inglés están llenos de clichés que si te paras a analizarlos

---

<sup>267</sup>Norrick, N. y Baker, W., "Metalingual humor in Pinter's early plays", *English Studies. A Journal of English language and Literature*. Vol.76, nº3, mayo 1995, p.260.

<sup>268</sup>Pinter, H., *The Dumb Waiter*, Plays One, London, Faber & Faber, 1991, p.140.

<sup>269</sup>El entrecorillado es nuestro.

no tienen ningún sentido y nosotros los utilizamos constantemente como formas de expresión, al igual que los encontraremos también en Ionesco, en francés. Por ejemplo, en *La Leçon* en el siguiente extracto del diálogo entre el profesor y la alumna cuando comienza a preguntar el porqué de algunos razonamientos matemáticos, los cuales no pueden explicarse por medio del lenguaje, y por eso se limitan a responderse con los frases hechas según si la palabra "porqué" significa pregunta o respuesta:

"LE PROFESSEUR: Alors, comptez, si vous voulez, en vous servant de ces éléments...additionnez et soustrayez...

L'ÉLÈVE, *comme pour imprimer dans sa mémoire*: Les bâtons sont bien des chiffres et les nombres, des unités?

LE PROFESSEUR: Hum... si l'ont peut dire. Et alors?

L'ÉLÈVE: On peut soustraire deux unités de trois unités, mais peut-on soustraire deux deux de trois? et deux chiffres de quatre nombres? et trois nombres d'une unité?

LE PROFESSEUR: Non, Mademoiselle.

L'ÉLÈVE: Pourquoi, Monsieur?

LE PROFESSEUR: Parce que, Mademoiselle.

L'ÉLÈVE: Parce que quoi, Monsieur? Puisque les uns sont bien les autres?

LE PROFESSEUR: Il en est ainsi Mademoiselle. Ça ne s'explique pas. Ça se comprend par un raisonnement mathématique intérieur. On l'a ou on ne l'a pas.<sup>270</sup>

De este modo, viendo que el lenguaje no sirve de nada, el profesor llega a la conclusión de que no se puede explicar y que uno tiene o no tiene la capacidad de razonar interiormente. Luego, el lenguaje no sirve de nada aquí, sólo ha llevado a la alumna a más confusión.

Quizás las similitudes expuestas hasta ahora se deban al concepto de escritura que tanto Ionesco como Pinter tienen, pues como vamos a exponer en las siguientes citas vemos que sus pensamientos son sumamente parecidos. La primera de las citas pertenece a Ionesco y se encuentra en su libro *Notes et Contrenotes*:

"[...]Pour les auteurs pédagogues, le trajet est connu à l'avance. Pour leur part, ils n'auront rien à découvrir. Ils n'ont même pas besoin de faire ce voyage, ils racontent le voyage, les découverts d'autres. C'est du déjà connu, du déjà fait. L'auteur n'apportera plus rien de nouveau, il fera double emploi, il n'apportera pas son expérience puisqu'il

---

<sup>270</sup>Ionesco, E., *La Leçon*, Théâtre Vol. 1, Paris, Gallimard, p.76.

n'en aura eu une. Ils est normal que l'on mette les questions avant les réponses. L'auteur didactique et politique impose des réponses avant de poser les questions, mais on ne peut arriver à donner des réponses vivantes de cette façon. [...]"<sup>271</sup>

Y en segundo lugar exponemos la cita de Pinter, que pensamos lo relaciona estrechamente con el pensamiento de Ionesco sobre la falta de respuestas políticas o ideológicas en sus obras. Lo que dijo Pinter fue lo siguiente en "Writing for myself":

"No I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write. I don't see any placards on myself, and I don't want to carry any banners."<sup>272</sup>

Todavía podemos encontrar otra similitud entre Pinter e Ionesco en lo que al concepto de escritura y de obra se refiere; puesto que, ambos piensan que lo dicho en la obra tiene una deuda con la obra misma, tal como vamos a ver en unas citas que exponemos a continuación, ellos no se sienten ni con la obligación ni con el derecho a responder a las dudas del público y de los críticos. En las dos citas que siguen veremos cómo parece que se pusieron de acuerdo, aun tratándose de autores que son lejanos en edad, y siendo que Ionesco comenzó a escribir antes que Pinter. La primera de las citas que exponemos será la de Ionesco, quien utiliza el símil de la pintura para definir la obra de teatro:

"[...]Une oeuvre, une pièce de théâtre n'est pas un questionnaire avec des questions et des réponses: les vraies réponses d'une oeuvre sont constituées simplement par ce qui répond à elle-même, elle se répond à elle-même, comme une tache de couleur répond à une autre tache de couleur du même tableau."<sup>273</sup>

Esta segunda cita es la de Pinter, quien dice prácticamente lo mismo que Ionesco, pero sin utilizar ningún símil:

"[...]What I write has no obligation other than to itself. My responsibility is not to audiences, critics, producers, directors, actors or to my fellow men in general, but to the

---

<sup>271</sup>Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.22.

<sup>272</sup>Esta cita ya ha sido utilizada en otro punto para nuestra hipótesis de que Pinter no pretende hacer didactismo en sus obras, pero creemos conveniente volver a repetirla, al volver sobre el tema y no tener que buscarla en el punto que fue expuesta anteriormente. Véase: Pinter, H., "Writing for myself", *cit.*, p.x.

<sup>273</sup>Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, *cit.*, p.23.



play in hand, simply. I warned you about definitive statements but it looks as though I've just made one."<sup>274</sup>

En cuanto a las similitudes en la forma de pensar que tienen Pinter e Ionesco entre sí, vemos como relacionan estrechamente la política con el uso que ésta hace del lenguaje; pues, la retórica utilizada en este ámbito ha hecho que las palabras pierdan su sentido y como consecuencia, las ideas se han desvirtuado; a este respecto y del siguiente modo se pronunciaba Ionesco en *Notes et Contrenotes*:

"[...]Les vieilles formules: capitalisme, exploitation de l'homme pour l'homme, démystification, marxisme, humanisme, catholicisme, droite, gauche, sont des mots qui ne sont plus à jour, des mots qui n'ont plus de sens. Le monde a évolué de telle façon qu'il faut l'apprendre autrement; les exploitations ne revêtent plus les formules anciennes. L'exploitation continue, bien sûr, mais elle a d'autres aspects. Tout le monde continue d'exploiter tout le monde et c'est qu'il faudrait faire voir, ce sont les articulations et les mécanismes modernes de cette agression permanente de l'homme contre l'homme.[...]Il n'est pas permis dans les régimes tyranniques d'examiner à fond les bases et les mécanismes de l'organisation politique, sociale, idéologique, donc pas de critiques parce que d'une part inhibition et manque de liberté intérieure, parce que d'autre part contrôle et manque de liberté tout court."<sup>275</sup>

Y tal como decíamos, Pinter es muy parecido a Ionesco cuando habla sobre el lenguaje y la política o el sistema social, donde las palabras como democracia y cristianismo, que antes contenían valor moral, ahora han perdido su significado por el modo en que los dirigentes las han utilizado. Así lo expone Pinter en su discurso "Oh, Superman" en 1990:

"Do the structures of language and the structures of reality (by which I mean what actually *happens*) move along parallel lines? Does reality essentially remain outside language, separate, obdurate, alien, not susceptible to description? Is an accurate and vital correspondance between what *is* and our perception of it impossible? Or is it that we are obliged to use language only in order to obscure and distort reality - to distort what *is*, to distort what *happens* -because we fear it? We are encouraged to be cowards. We can't face the dead because they die in our name. We must pay attention to what is being done in our name. I believe it's because of the way we use language that we have got ourselves in this terrible trap, where words like freedom, democracy and Christian values are still used to justify barbaric and shameful policies and acts.[...]"<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup>Pinter, H., "Writing for the Theatre", *cit.*, p. viii.

<sup>275</sup>Ionesco, E., *op.cit.*, p.369.

<sup>276</sup>Pinter, H., "Oh Superman", Broadcast for *Opinion*, Channel 4, 31 May 1990. En *Various Voices*, *cit.*, p.213.

De esta forma, según se pronuncia Pinter, llegamos a la conclusión de que en nuestra realidad cotidiana también el lenguaje domina la acción, en este caso nos referimos a las acciones que ocurren en el conjunto de la sociedad, pero como consecuencia, también repercutirán en nuestra vidas a nivel individual, así que podemos parecernos a los personajes de Pinter y nuestro lenguaje se parecerá al que ellos utilizan.

### **3.4. El lenguaje de Beckett y el lenguaje de Pinter: soporte de la existencia y campo de batalla.**

El mismo Pinter se niega a admitir cualquier relación de semejanza entre sus obras y las de Beckett; porque como él dice en una conversación con Mel Gussow, Beckett es un gran escritor: "No, not as a pupil to master... I think he's the most remarkable writer in the world, that's what I feel. I don't feel pupil to master, for a start, because I don't see where I relate to him at all.[...]"<sup>277</sup>

Sin embargo, sí que admite que existe entre ellos una relación de amistad, tal como expone el mismo Pinter en un artículo titulado "Samuel Beckett" en la llamada *Revue D'Esthétique*: "Il y a peu de temps, l'un de mes amis m'a montré une lettre que je lui avais écrite en 1954. Je n'en avais pas gardé le souvenir. Il s'agissait de Beckett. [...]"<sup>278</sup> Por tanto, consideramos inevitable encontrar una especie de ecos o similitudes entre los dos autores, y sobre todo, en el tipo de lenguaje que utilizan, más aun cuando, como en el mismo libro de Gussow, *Conversations with Pinter*, y en páginas anteriores a la última citada, el autor admite que siempre le envía a Beckett una copia de sus obras porque su opinión le importa: "... *Silence* ... when I wrote it, I sent the play, as I always do, to Samuel Beckett, whose opinion, to put it mildly, I respect. And ... I know him."<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup>Gussow, M., *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books Ltd., 1994, p. 30.

<sup>278</sup>Pinter, H., "Samuel Beckett", *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série, 1986, p. 7. Traducido de inglés por Edith Fournier.

<sup>279</sup>Gussow, M., *op.cit.*, p. 28.

Además de las relaciones de amistad que puedan unir a los dos autores, Pinter parece encontrarse a medio camino entre el naturalismo de sus contemporáneos<sup>280</sup> y las tendencias del teatro del absurdo, del cual Beckett fue pionero en el drama escrito en lengua inglesa, por mucho que algunos críticos como Gordon digan que Pinter no pertenece ni al existencialismo ni al absurdo: "[...] Pinter is neither an existentialist nor an absurdist [...] Pinter is simply [...] a ruthless realist [...]"<sup>281</sup>. En nuestra opinión ser un realista desarraigado, como afirma Gordon, es sinónimo de pertenecer a la tradición del teatro del absurdo, pues en ella se muestra sobre el escenario la realidad de unos personajes desarraigados socialmente, al menos esta característica está más desarrollada en las primeras obras de nuestro autor; por ejemplo, *The Room*, *The Birthday Party* o *The Caretaker*, entre otras. Pero, no solamente somos nosotros quienes pensamos que hay una relación entre las obras de Pinter, y las de Beckett, pues, por ejemplo Clurman también encuentra similitudes entre *The Caretaker* y *Waiting for Godot*. Así lo expone el crítico en su artículo "Harold Pinter. *El Cuidador*, 1961":

"*El Cuidador* de Harold Pinter es a su manera, una piececita perfecta. Como la obra de Samuel Beckett, es una comedia horripilante. Menciono a Beckett no sólo porque Pinter ha reconocido su deuda con el irlandés afrancesado, sino porque *El Cuidador* es una variación sobre el tema que ha comenzado a frecuentar los escenarios desde que los hombres más jóvenes del teatro empezaron *Esperando a Godot*. Esto no quiere decir que Pinter no sea un talento original: el específico acento inglés de su pieza le presta su propio sello".<sup>282</sup>

Pero, a pesar del específico acento inglés de Pinter, como dice Clurman, nosotros seguimos sosteniendo que su lenguaje se parece al de Beckett, y no ya por los

---

<sup>280</sup>Véase la siguiente cita con la que estamos de acuerdo y que se encuentra en el siguiente artículo Hidalgo, P., "La elocuencia del silencio", *Revista de Literatura Quimera*, nº152, Noviembre 1996, p. 35: "Pinter dramatiza en sus obras situaciones personales y sociales que aparecen en otros autores de su generación: la agresividad verbal, la traición sexual y la diferencia de clases están presentes en el teatro de Osborne, Wesker, Orton, Bond, etc."

<sup>281</sup>Gordon, L., *op.cit.*, p. 10-11. Esta cita ya ha sido utilizada -aunque con más extensión- en la parte del trabajo dedicada a las convenciones, pero consideramos oportuno incluir de nuevo estas líneas que vuelven a ilustrar una de nuestras hipótesis.

<sup>282</sup>Clurman, H., "Harold Pinter, *El Cuidador*, 1961", *Teatro Contemporáneo. De Brecht a Pinter.*, Buenos Aires, Troquel, 1972. Título original: *The Naked Image (Observations in the Modern Theatre)*, New York, MacMillan, 1966 [1958], p. 144.

evidentes silencios y pausas que ambos utilizan, sino también por el papel que éste juega en las vidas de los personajes que tienen que soportar una existencia. Esta hipótesis la proponemos a partir de las obras: *Endgame* y *Krapp's Last Tape* (Beckett); y *A Slight Ache* (Pinter) que es donde Edward, uno de los personajes, nos hace explícito en el texto su necesidad de hablar para seguir viviendo. Sin embargo, en la segunda parte de este apartado utilizaremos la obra *Old Times* de Pinter como ilustración para las batallas lingüísticas de los personajes, ya que como dice el crítico Homan en "Preparing for performance": "The evening itself is nothing but talk, and hence a battle between its two chief talkers, Deeley and Anna."<sup>283</sup>

La base crítica en la que nos vamos a apoyar en primer lugar pertenece a José Sanchis Sinisterra, con quien estamos plenamente de acuerdo en la hipótesis que planteábamos arriba sobre la necesidad del lenguaje para soportar la existencia, así lo expone en su artículo "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora":

"[...] *Fin de Partie* [...]. Cuando el diálogo es posible, cuando hay alguien capaz de escuchar -o de fingir que escucha- y de responder, todas las carencias materiales se soportan con relativa resignación. Pero incluso cuando el *otro* falta, siempre queda la palabra: siempre hay un recuerdo que inventar, una "historia" que rescatar del olvido... o del silencio. Aunque deba decirse a un magnetófono."<sup>284</sup>

Para ilustrar lo que Sinisterra dice en su artículo vamos a ver un fragmento de la obra *Fin de Partie* (*Endgame*), donde se refleja como dos personajes que están metidos en dos basureros y que carecen de los materiales más imprescindibles (comida, bebida, calor, ...) se conforman con oírse el uno al otro:

"NAGG: Can you hear me?  
NELL: Yes. And you?  
NAGG: Yes. [Pause.] Our hearing hasn't failed.  
NELL: Our what?  
NAGG: Our hearing.<sup>285</sup>  
NELL: No. [Pause.]

---

<sup>283</sup>Homan, S., *op.cit.*, p.53.

<sup>284</sup> Sanchis S., J., "Beckett Dramaturgo: la plenuria y la plétora", *Pausa*, sept. 1990, n°5, p. 17.

<sup>285</sup>Nótese el humor que puede nacer incluso en una situación tan patética como ésta, pues precisamente cuando Nagg dice que no han perdido el oído, Nell le pregunta "qué".

[...]

NAGG: Has he changed your sawdust?

NELL: It isn't sawdust. [*Pause. Wearily.*] Can you not be a little accurate, Nagg?<sup>286</sup>

NAGG: Your sand then. It's not important.

[...]”<sup>287</sup>

Otro ejemplo que ilustre la cita de Sinisterra podría ser *Krapp's Last Tape*, como ya adelantábamos, puesto que cuando el crítico nombraba el magnetófono en la cita que hemos expuesto, pensamos que se está refiriendo a esta obra, en la cual, según nuestra opinión, el objetivo de Krapp era doble. Así que por una parte, seguramente, sabía que iba a llegar un momento en su vida en el que se iba a encontrar solo y decidió grabar algunas de sus vivencias en una cinta para escuchar a alguien, aunque fuera a él mismo, cuando lo necesitase. O bien, como dice Sinisterra en la cita de los párrafos anteriores, Krapp ya estaba solo en el momento en que grabó su voz, y era entonces cuando necesitaba contarle a alguien sus experiencias. De cualquier modo, el caso es que el lenguaje o la facultad de hablar, le ayuda en los momentos de soledad y de carencias materiales como la comida, pues como él dice tan sólo se alimenta de plátanos:

"TAPE: [*Strong voice, rather pompous, clearly Krapp's at a much earlier time.*] Thirty-nine today, sound as a- [*Settling himself more comfortably he knocks one othe boxes off the table, curses, switches off, sweeps boxes and ledger violently to the ground, winds tape back to beginning, switches on, resumes posture.*]

[...]. Good to be back in my den, in my old rags. Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty refrained from a fourth. Fatal things for a man with my condition. [*Vehemently.*] Cut'em out! [*Pause.*] The new light above my table is a great improvement. With all this darkness round me I feel less alone. [*Pause.*] In a way. [*Pause.*] I love to get up and move about in it, then back here to ... [*hesitates*] ... I suppose I mean those things worth having when all the dust has -when all *my* dust has settled.

I close my eyes and try and imagine them.[...]”<sup>288</sup>

Respecto a la necesidad de hablar que tienen los personajes de Pinter, no hará falta que expongamos una cita tan extensa, pues bastará remitirse a una que ya expusimos en un apartado anterior para ver la intervención de Edward en *A Slight*

---

<sup>286</sup>Nótese la importancia que le da al buen uso del lenguaje como algunos personajes de Pinter.

<sup>287</sup>Beckett, S., *The Complete Dramatic Works*, London, 2ªed.:Faber & Faber, 1991, p.99-100.

<sup>288</sup>*Ibidem*, p.217-218.

*Ache*, en la cual el protagonista dirá en un momento dado de su monólogo: "You must excuse my chatting away like this. We have few visitors this time of the year. [...]"<sup>289</sup> Así que, tanto Beckett como Pinter han expuesto el tema de la necesidad de hablar que tiene el ser humano a través de sus personajes, y lo que es más, en los casos de Krapp y Edward, los dos se expresan en forma de monólogo, luego, hemos encontrado otro punto más en común entre estos dos autores.

Ahora, al igual que introducíamos este capítulo con una cita de Stanislavski, de su libro *La Construcción del Personaje*, concluiremos la primera parte de este punto también con otra de sus enseñanzas a los actores, la cual ilustra y resume lo expuesto hasta este momento, al mismo tiempo que nos vuelve a demostrar que las propuestas de dramaturgos considerados innovadores en su momento por la tendencia al absurdo, ya los adelantaba Stanislavski en su época, aunque éste no mencionara en su libro que quería hacer un nuevo tipo de teatro. Pero esta cita no solamente nos confirma el adelanto de Stanislavski, sino que al ver nosotros la similitud con el absurdo, nos lleva una vez más a la relación con la vida cotidiana tal como lo expone aquí:

"[...]en la vida corriente se suele decir lo que se está obligado a decir o lo que se quiere decir, con una intención, para lograr algo, por necesidad para realizar una acción fructífera y con sentido. Sucede con cierta frecuencia que incluso cuando se charla sin prestar mucha atención a las palabras, esas palabras se siguen utilizando por alguna razón: para pasar el tiempo rápidamente, para distraerse, etc."<sup>290</sup>

Pero las palabras también pueden causar el efecto contrario, es decir, en lugar de entretener y distraer pueden ser fuente de conflicto. Entonces, el diálogo

---

<sup>289</sup>Pinter, H., *A Slight Ache*, cit., p.168.

<sup>290</sup>Stanislavski, C., op.cit., p.137. A la referencia bibliográfica, nos vemos obligados a añadir que, evidentemente, hay otros personajes -tanto de Beckett como de Pinter- que hacen referencia al tema de la necesidad de hablar del ser humano para distraerse, pero hemos escogido a Edward y Krapp; porque son los únicos que lo hacen de manera explícita dentro del texto.

se convierte en campo de batalla tal como lo plantea Homan refiriéndose a la obra *Old Times* de Pinter:

"Characters fight for the possession of words like 'gaze' or 'casserole' or phrases such as 'best and only', coming to blows over the prepositions 'in' or 'out', as in the conversation about how and where one dries someone who has just bathed. [...]"<sup>291</sup>.

Ahora bien, antes de que Anna y Deeley<sup>292</sup> entrasen en esta batalla lingüística, Nagg y Nell<sup>293</sup> ya tuvieron su pequeña pelea lingüística, lo cual viene a confirmarnos, como decíamos al principio, que sí que existe una similitud entre las obras de los autores, aunque Pinter dijera que no. Por ejemplo, veamos unos extractos de estos diálogos en los que se lucha con y contra las palabras:

"[...]  
NAGG: Has he changed your sawdust?  
NELL: It isn't sawdust. [*Pause. Wearily.*] Can you not be a little accurate, Nagg?  
NAGG: Your sand then. It's not important.  
NELL: It is important.  
[*Pause.*]  
[...]  
HAMM: Perhaps it's a little vein.  
[*Pause.*]  
NAGG: What was that he said?  
NELL: Perhaps it's a little vein.  
NAGG: What does that mean? [*Pause.*] That means nothing.  
[*Pause.*] Will I tell you the story of the tailor?  
[...]"<sup>294</sup>

En las intervenciones de Anna y Deeley, éste también se preguntará si la palabra utilizada por ella es la adecuada, creyendo en un primer momento que no ha oído bien, al igual que Nagg:

"ANNA  
[...]Some people throw a stone into a river to see if the water's too cold for jumping, others, a few others, will always wait for the ripples before they will jump.  
DEELEY  
Some people do *what?* (*To Kate.*) What did she say?  
ANNA

---

<sup>291</sup>Homan, S., *op.cit.*, p.53.

<sup>292</sup>Personajes de Pinter en *Old Times*, obra que se representó por primera vez en 1970.

<sup>293</sup>Personajes de Beckett en *Endgame*, la cual se representó ya, por primera vez en francés, en 1957.

<sup>294</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p. 100-1.

And I knew that Katey would always wait not just for the first emergence of ripple but for the ripples to pervade and pervade the surface, for of course as you know ripples on the surface indicate a shimmering in depth down through every particle of water [...] and I knew therefore she had fallen in love truly and was glad. And I deduced it must also have happened to you.

DEELEY

You mean the ripples?

ANNA

If you like.

DEELEY

Do men ripple too?

ANNA

Some, I would say.

DEELEY

I see.

*Pause*

[...]

DEELEY

Don't you find England damp, returning?

ANNA

Rather beguilingly so.

DEELEY

Rather beguilingly so? (*To himself.*) What the hell does she mean by that?

*Pause.*

[...]”<sup>295</sup>

De nuevo, más hacia delante en la obra *Old Times* nos encontramos con el súmmun del cuestionamiento lingüístico, pues, en la cita que exponemos a continuación, Anna y Deeley están retando a la gramática sobre el uso de las preposiciones, tal como decía Homan en la última de sus citas que hemos utilizado. Este reto a la gramática, como nosotros lo hemos denominado, quizás podría considerarse un avance en el estilo de batalla lingüística respecto a Nagg y Nell que tan sólo se centraban en el uso de la palabra y su significado. Para ilustrar este párrafo, veamos el siguiente extracto que ilustra la lucha con las preposiciones de Anna y Deeley:

"[...]

ANNA

You'd do it properly.

DEELEY

In her bath towel?

ANNA

How out?

---

<sup>295</sup>Pinter, H., *Old Times, cit.*, p. 32, 33 y 37.



DEELEY  
How out?  
ANNA  
How could you dry her out? Out of her bath towel?  
DEELEY  
I don't know  
ANNA  
Well, dry her yourself, in her bath towel?  
*Pause*<sup>296</sup>

Otro motivo de conflicto con el lenguaje nace del uso que hace Anna, en *Old Times*, de ciertas palabras poco frecuentes. Por ejemplo: 'lest' y 'gaze'. La primera de estas palabras no la nombra Homan en su artículo, tal como puede comprobarse en párrafos anteriores donde queda expuesta la cita, pero veamos como causa un efecto parecido al que este crítico entresacaba del texto:

"ANNA  
[...]lest when I returned the house would be gone.  
DEELEY  
Lest?  
ANNA  
What?  
DEELEY  
The word lest. Haven't heard it for a long time.  
*Pause*  
[...]"<sup>297</sup>

Y esta es la cita a la que Homan sí hace referencia, y que nosotros encontramos paralela a la anterior:

"ANNA  
[...] Sometimes I'd look at her face, but she was quite unaware of my gaze.  
DEELEY  
Gaze?  
ANNA  
What?  
DEELEY  
The word gaze. Don't hear it very often.  
ANNA  
Yes, quite unaware of it. She was totally absorbed.  
[...]"<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup>*Ibidem*, p. 51.

<sup>297</sup>*Ibidem*, p. 15.

<sup>298</sup>*Ibidem*, p. 22.

En este diálogo hemos podido observar que siempre que Deeley repite la palabra que le resulta extraña, Anna responde con un "what", entonces, él da la razón de su extrañeza. Esto nos lleva a pensar que quizás Deeley está pidiendo más explicaciones sobre el uso de ese vocablo, pero ella nunca las da. De manera que, Anna esquivo los golpes de Deeley, bien cambiando de tema, bien haciendo una pausa. Aunque hay una ocasión en la que las explicaciones sí que son necesarias, es el caso del término "casserole", que produce un malentendido:

"ANNA  
You have a wonderful casserole.  
DEELEY  
What?  
ANNA  
I mean wife. So sorry. A wonderful wife.  
DEELEY  
Ah.  
ANNA  
I was referring to the casserole. I was referring to your wife's cooking.  
[...]"<sup>299</sup>

Con este último malentendido y su aclaración, incluso encontramos un tinte humorístico, que hace de Pinter un maestro en lo que se refiere al uso del lenguaje y al aprovechamiento de todos los recursos que nacen de éste; ya que, como hemos podido comprobar, el lenguaje puede incluso convertirse en tema de conversación dentro del desarrollo de la obra. Ahora bien, Pinter siempre deja entrever la peligrosidad de este elemento por las posibles confusiones que puede causar entre los personajes y como consecuencia, en el desarrollo y desenlace de la acción.

### **3.5. El lenguaje como elemento dominante de la acción: la traición de la memoria y las palabras.**

Desde que hemos empezado a tratar el tema del lenguaje en este trabajo, siempre hemos tenido que conectarlo con la unidad de acción, pues como ya

---

<sup>299</sup>*Ibidem*, p. 16-17.

hemos afirmado, el uso que los personajes hacen del lenguaje influye en el desarrollo de la acción. Además, la acción de hablar (o esperar) como único móvil en la obra es una de las innovaciones que se introdujeron en el teatro del absurdo, tema que constituye la base de nuestro trabajo, con la aparición de *Waiting for Godot*. De esta manera lo expresan críticos como John Peter en su libro *Vladimir's Carrot*, por ejemplo en la siguiente cita:

"[...]the two men meet and meet again; they dicuss the New Testament, and talk about what may or may not have happened the previous day; Pozzo and Lucky come and go twice -all these are things that happen."<sup>300</sup>

Como vemos el crítico Peter insiste en las acciones de "discutir" y "hablar" como algo que hacen los personajes constantemente durante la obra; luego, el lenguaje se ha convertido en el motor de la acción. Aunque realmente no hacía falta que llegasen Vladimir y Estragon para demostrárnoslo, pues ya Stanislavski -a principios del siglo XX- enseñaba a los actores:

"Hablar es hacer. Esa acción nos marca un objetivo: infundir en otros lo que vemos dentro de nosotros mismos. No es tan importante que el otro vea o no lo que hay en tu mente. La naturaleza y el subconsciente pueden encargarse de eso. Tu tarea es desear infundir en otros tus visiones internas, y ese deseo engendra acción."<sup>301</sup>

Sin embargo, a pesar de que, como ya hemos visto en otros puntos, Stanislavski parecía estar adelantando muchas de las bases del teatro del absurdo, cuando esta tendencia apareció y se le puso nombre, todas las posibles innovaciones de Stanislavski, inventadas tantos años atrás, causaron un efecto sorpresa bajo el título *Waiting for Godot*. De manera que, el tema del lenguaje como acción en la obra es una más de esas innovaciones.

Continuando la investigación entre la crítica de finales del siglo XIX, y para seguir ilustrando nuestra conclusión sobre el surgimiento de las

---

<sup>300</sup>Peter, J., *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination*, London, André Deutsch, 1987, p. 261.

<sup>301</sup>Stanislavski, C., *op.cit.*,p. 150.

innovaciones del absurdo habían empezado a surgir mucho antes de *Waiting for Godot*, y en concreto los nuevos puntos de vista en lo que al tratamiento del lenguaje se refiere, hemos elegido un artículo de 1894 titulado "The tragical in daily life" del crítico Maurice Maeterlinck, donde no sólo ya se hace hincapié en el dominio del lenguaje sobre la acción, sino que se equipara a la vida cotidiana, donde -como en el teatro- tenemos que resolver conflictos por medio de palabras, de modo que, una vez más, nuestra única arma es el lenguaje:

"So it is not in the actions but in the words that the beauty and the greatness of beautiful and great tragedies lie.

[...] Side by side with the necessary dialogue there is almost always a dialogue that seems superfluous.

[...] It is in fact that in the ordinary drama the indispensable dialogue does not reflect reality at all; and what constitutes the mysterious beauty of the most beautiful tragedies are those very words which are spoken beside what seems to be the strict truth.

[...]

To that extent also it comes closer to the true life. It is a common experience in daily life that one has to resolve a very serious situation by means of words.

[...]

What I say often counts for little; but my presence, the attitude of my soul, my future and my past, that which will be born in me, that which has died in me, a secret thought, the friendly stars, my destiny, the thousands and thousands of mysteries that surround me and envelope you, that is what speaks to you at that tragic moment and that is what responds to me. All this underlies each of my words and each of yours and it is chiefly this we see, and it is chiefly this we hear in spite of ourselves."<sup>302</sup>

Después de analizar lo expuesto en la cita anterior, resulta sorprendente que ya en 1894, la crítica se estuviera planteando el tema del lenguaje tal como aparecerá años más tarde en las obras de Pinter constantemente, es decir un lenguaje que está influido, entre otros factores, por la memoria; y en este momento, cuando Pinter lo mostrara así, causaría extrañeza ante el público, la mayoría del cual no iba a entender lo que sus personajes dicen. Por ejemplo, en la siguiente cita de nuestro autor, que data de 1962, veremos como hace eco de la cita de 1894, en lo que se refiere a la capacidad del lenguaje para esconder y como éste domina nuestra vidas:

"Language under these conditions, is a highly ambiguous business. So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken. My characters tell me so much and no

---

<sup>302</sup>Maeterlinck, M., "The tragical in daily life", En Brandt, G. W. (ed.), *op. cit.*, p.119.

more, with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore. You and I, the characters which grow on a page, most of the time we are inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, evasive, obstructive, unwilling. But it's out of these attributes that a language arises. A language, I repeat, where under what is said, another thing is being said."<sup>303</sup>

Cabe señalar que esta misma cita es utilizada por Quigley<sup>304</sup>, aunque no en su totalidad, cuando quiere referirse a ese lenguaje special que se utiliza en las obras de Pinter, y que está más cerca de la vida social, política y cotidiana de lo que nos pueda parecer en un primer momento al ver sus obras.

Para ilustrar esta teoría de la influencia del lenguaje sobre nuestras vidas, con algún ejemplo de la obra de Pinter, hemos elegido el siguiente extracto de *Moonlight*; porque en un momento concreto Andy hace explícito el hecho de que nuestra vida consiste prácticamente en hablar; así, nuestras acciones, las reacciones que provoquemos en los demás y el concepto que se formen de nosotros se subordinan al lenguaje que estamos utilizando:

"BEL: What a lovely use of language. You know, you've never used language in such a way before. You've never said such a thing before.  
ANDY: Oh, so what? I've said other things, haven't I? Plenty of other things. All my life. All my life I've been saying plenty of other things.  
BEL: Yes, it's quite true that all your life in all your personal and social attachments the language you employed was mainly coarse, crude, vacuous, puerile, obscene and brutal to a degree. Most people were ready to vomit after no more than ten minutes in your company. But this is not to say that beneath this vicious some would say demented exterior there did not exist a delicate even poetic sensibility of a young horse in the golden age, in the golden past of our forefathers."<sup>305</sup>

En este primer ejemplo de las obras de Pinter hemos abordado el tema ya desde el punto de vista del diálogo; porque coincidimos con Aragai y su artículo "L'Habitació de H. Pinter: eina de poder i evasió", en el que afirma que es el intercambio lingüístico entre los personajes lo que constituye la acción de sus

---

<sup>303</sup>Pinter, H., "Writing for the Theatre", *cit.*, p.xii.

<sup>304</sup>Quigley, A., *op.cit.*, p.23.

<sup>305</sup>Pinter, H., *Moonlight*, Plays Four, London, Faber & Faber, 1993, p.335.

obras y es más importante, al menos en este apartado, tratarlo así, que desde el punto de vista de la textura, término que utiliza la crítica arriba nombrada en la cita que exponemos a continuación:

"Si bé la crítica pinteriana està farcida de referències al llenguatge, aquestes se solen centrar en l'estudi de la textura, mirant de dilucidar en quin punt se situa el 'llenguatge pinteresc' respecte de dos extrems oposats: el refinament quasi-musical del llenguatge poètic, i els ritmes rudimentaris però vigorosos de la parla quotidiana. Ara bè, els treballs que giren al voltant de la textura, poètico-musical o no, del llenguatge en les obres de Pinter ho fan normalment en detriment de l'estructura, es a dir, passen totalment per alt un fet aparentement evident: que el llenguatge dramàtic es basa en el diàleg. Aixó el duu a desconectar els personatges entre si, a tractar separadament el que diu l'un del diu l'altre, i en definitiva a minimitzar, per sorprenent que pugui semblar, la funció interactiva del diàleg dramàtic. [...] En aquest sentit, la semiològia teatral contemporània considera que el diàleg dramàtic té essencialment tres funcions. En primer lloc, crea el seu propi context comunicatiu, és a dir, indica un parlant i un oient, un ara i un aquí. En segon lloc, compleix també una funció referencial, ja que transmet la informació necessària sobre els objectes que formen part de l'univers del discurs dramàtic. Però per damunt de tot el diàleg dramàtic constitueix l'acció mateixa de l'obra, sota la forma d'interacció verbal. Aquesta es l'anomenada funció pragmàtica del diàleg dramàtic [...]."<sup>306</sup>

Pero no había que esperar al año 1991 para que Aragai nos hiciera reflexionar sobre esta forma de analizar el lenguaje en Pinter, pues su opinión coincide con la de Esslin del año 1973; aunque era necesario que alguien como ella se encargara de hacerlo saber en España. Veamos el paralelismo entre estos dos críticos según la cita de Esslin que exponemos a continuación:

"[...]What matters in most oral verbal contact therefore is more what people are *doing* to each other through it rather than the conceptual content of what they are saying. Thus in drama dialogue is, ultimately, a form of *action*; it is the element of action, the inter-action between the characters, their reactions to each other, which constitute the truly *dramatic* element in stage dialogue, its essential aspect in the context of drama, apart from and over and above all the other values embodied in the writing such as wit, lucidity, elegance of structure and logical development, depth of thought, persuasiveness, rythm, imagery, mellifluousness and sheer beauty as poetry - all the rhetorical and literary qualities which could also be appreciated outside the context of drama"<sup>307</sup>.

---

<sup>306</sup>Aragai, M., *op.cit.*, p.12-13.

<sup>307</sup>Esslin, M., *Pinter: A Study of his Plays, cit.*, p. 204.

Si continuamos repasando, cronológicamente<sup>308</sup>, la crítica en torno al lenguaje como móvil del argumento en las obras de teatro, vemos que en 1940, Jindrich Honzl definió la unidad acción de la siguiente forma en un artículo titulado "Dynamics of the sign in the theatre" :

"Action, taken as the essence of dramatic art, unifies word, actor, costume, scenery and music in the sense that we could then recognize them as different conductors of a single current that either passes from one to another or flows through several at one time."<sup>309</sup>

Así vemos como Honzl también relacionaba ya la acción con la palabra, tomando a la primera como lo más importante del arte dramático. Además, con este crítico volvemos a afirmar, según hemos ido viendo en nuestro trabajo, que las palabras se convierten en el elemento más importante del drama, ya se trate de un clásico como Shakespeare, ya se trate de un contemporáneo como Pinter. Pues, los personajes de cualquier época se dan a conocer por lo que dicen y cómo lo dicen, y ellos serán quienes conduzcan la acción de la obra a través del diálogo, que a su vez les domina, les obliga a decir o a hacer. Esta última hipótesis nuestra acerca del dominio que ejerce el lenguaje sobre la acción la vemos apoyada por Abirached en su libro *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno* en 1975 de la siguiente manera:

"Vemos que en todas estas dramaturgias la soberanía reconocida al lenguaje conduce a la afirmación de la soberanía del teatro mismo, como metáfora de la condición humana y como universo autártico. Si los personajes está exclusivamente constituídos por las palabras que pronuncian y conducidos por la energía del lenguaje, les lleve donde les lleve, la acción y el espacio dramáticos son entonces tributarios de un tiempo y un espacio trazados más allá de lo real por esta misma palabra reina y señora."<sup>310</sup>

De manera que, conforme pasan los años, la crítica va coincidiendo cada vez más en sus teorías, y la palabra se ha convertido en tan "reina" y "señora", como la

---

<sup>308</sup>Con la cita anterior de Aragai no hemos seguido el orden cronológico que habíamos comenzado para exponer la crítica existente respecto al tema que estamos tratando, porque era necesario dar un apoyo inmediato al extracto que habíamos introducido de la obra de Pinter.

<sup>309</sup>Honzl, J., "Dynamics of the sign in the theatre", 1940. En Brandt, G. W. (ed.), *op. cit.*, p.277.

<sup>310</sup>Abirached, R., *op.cit.*, p. 394.

califica Abirached en la cita anterior, que en 1990, según Tom Cousineau y su artículo "El pensamiento verbal y espacial en *Esperando a Godot*":

"Los personajes se enganchan en un comportamiento repetitivo, haciendo lo mismo una y otra vez, por causa de las palabras que les han sido dichas. [...] Esto nos lleva a sospechar que mientras Beckett no descartó de sus obras el diálogo, él, no obstante, buscó un medio para acusar a las palabras de imponer repeticiones alienantes."<sup>311</sup>

Luego, coincidimos con Cousineau que Beckett, y también Pinter como hemos visto en párrafos anteriores, culpa a las palabras de las acciones de los personajes.

Ahora bien, como ocurre en todos los temas de investigación, la crítica toma un punto de partida y de ahí van surgiendo otros subtemas. Y este es el caso de cuando hablamos de las palabras que dominan la acción; pues, llegado el año 1991, semióticos como Aston y Savona llegan a la conclusión de que los hechos adquieren importancia por lo que se dice de ellos, no por haber ocurrido simplemente:

"Clearly, one fundamental function of the dialogue is to further this external action, and language, as we subsequently observed, is capable of generating action. Furthermore, the significance of an event may lie not in the event itself, but in what is said about it."<sup>312</sup>

Más tarde, si introducimos lo que dicen los personajes sobre lo que ya ha ocurrido, estamos incluyendo otro elemento a tener en cuenta, es decir, la memoria. Esta teoría introducida por Aston y Savona, y con la que estamos plenamente de acuerdo, es algo que puede apreciarse claramente en las obras de Pinter, pues los personajes cuentan a menudo hechos pasados que -dependiendo de cómo se describan- tendrán una repercusión u otra en la acción del momento, y cuando decimos acción nos estamos refiriendo a que el diálogo evolucionará de una manera si el interlocutor recuerda el hecho igual que el hablante, o evolucionará de otra si lo recuerda de manera diferente a éste. Por ejemplo, en

---

<sup>311</sup>Cousineau, T., "El pensamiento verbal y espacial en *Esperando a Godot*". Traducción de Paula Karelic en *Pausa*, nº5, septiembre 1990, p. 63-64.

<sup>312</sup>Aston, E. y Savona, G., *op.cit.*, p. 57



*Old Times*, que es una obra cuyo diálogo se basa en el recuerdo de tres personas que se encuentran después de un largo tiempo, hay una escena en la que Deeley intenta convencer a Anna de que ya se habían visto antes. Ella no lo recuerda, entonces Deeley tiene que ser contundente a la hora de narrar, así como necesitará hacer algunas pausas para encontrar palabras convincentes:

"DEELEY: You had escorts. You didn't have to pay. You were looked after. I bought you a few drinks myself.

ANNA: You?

DEELEY: Sure.

ANNA: Never.

DEELEY: It's the truth. I remember clearly.

*Pause.*

ANNA: You?

DEELEY: I've bought you drinks.

*Pause.*

Twenty years ago ... or so.

ANNA: You're saying we've met before?

DEELEY: Of course we've met before.

*Pause.*

We've talked before. In that pub, for example. In the corner. Luke didn't like it much but we ignored him. [...]."<sup>313</sup>

Aquí surgirá un problema para el público: ¿qué versión es la creíble?. Tanto una como otra son válidas, siempre y cuando seamos conscientes de que la memoria es el móvil de la acción en estos casos y de que el lenguaje esconde cosas que no queremos decir, tal como citábamos con palabras textuales de Pinter unos párrafos más arriba. Pero, ¿quieren esconder algo Anna y Deeley en este diálogo?. Sí, quizás Anna quiera evitar reconocer delante de Deeley (o que él se dé cuenta) que una vez estuvo enamorada de él: "KATE: She fell in love with you?".<sup>314</sup>

A lo mejor los personajes de *Old Times*, deberían haber prevenido esta situación de falta de datos, y haber hecho como Krapp, el personaje de Beckett, pues, ¿quería Krapp asegurarse de que sus recuerdos iban a ser exactos cuando los grabó en una cinta?. Quizás era esto lo que pretendía, pero se olvidó de que el

---

<sup>313</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p.46-47.

<sup>314</sup>*Ibidem*, p.66.

lenguaje, y las palabras le podían traicionar; porque algo que en un momento determinado tiene sentido, puede perderlo con el paso del tiempo tal como le ocurre en las siguientes líneas: "The grain, now what I wonder do I mean by that, I mean ... [*hesitates*] ... I suppose I mean those things worth having [...]." <sup>315</sup> Y así define Marianne Delorme en un artículo titulado "Comment dire comment voir Mal Vu mal Dit", lo que Beckett piensa sobre las palabras y el efecto del paso del tiempo sobre ellas:

"Le temps, hors du temps, à travers le temps, au-delà du temps, sans commencement ni fin. Le temps vers la mort, vers le moindre, mort qui n'en finit pas d'arriver, qui n'arrivera jamais, car elle n'est peut-être pas née, elle est de sa mort comme les mots naissent et meurent dans le temps du récit." <sup>316</sup>

Estas líneas nos conducen a relacionar a Beckett con Pinter una vez más, pues el segundo tiene un concepto de la memoria que se asemeja en gran medida tanto a lo que dice Krapp, como a lo que dice Delorme:

"I have a strange kind of memory. I think I really look back into a kind of fog most of the time, and things loom out of the fog. Some things I have to force myself to remember. I bring them back by an act of will. It appeals to me that I have forgotten things, which at the time meant a great deal to me." <sup>317</sup>

Y a su vez estas mismas palabras nos llevan a Andy, personaje de *Moonlight* en el momento en que dice: "The past is a mist." <sup>318</sup>

Un caso diferente a los anteriores, en los que se habla de un hecho pasado, es cuando el personaje que escucha no está en el momento del acontecimiento pasado. En tales situaciones, el hablante que está narrando podrá dar rienda suelta a su memoria. Así le ocurre a Davies en *The Caretaker*, como quiere ser acogido en casa de Aston, probablemente contará lo que le convenga de su pasado, tal y

---

<sup>315</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p. 217.

<sup>316</sup>Delorme, M.N., "Comment dire comment voir *Mal Vu Mal Dit*", *Revue D'Esthétique*, numéro spécial hors série-1986, p. 89.

<sup>317</sup>Pinter, H., en Gussow, M., *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books Ltd., 1994, p. 53.

<sup>318</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 336.

como su memoria se lo permita. En esta cita veremos que él mismo corrige lo que está diciendo:

"[...] I might have been on the road a few years but you can take it from me I'm clean. I keep myself up. That's why I left my wife. Fortnight after I married her, no, not so much as that, no more than a week, I took the lid off a saucepan, you what was in it? A pile of underclothing, unwashed. The pan for vegetables, it was. The vegetable pan. That's when I left her and I haven't seen her since."<sup>319</sup>

Por otra parte, un poco más hacia delante Davies intenta que Aston crea su versión de los hechos acerca de una especie de enfrentamiento que ha tenido unos minutos antes de conocerse. Sin embargo, Aston se muestra escéptico, pues así lo indica su contestación: "Uh", al igual que nosotros nos preguntamos qué versión es la creíble:

"DAVIES. [...] Did you see what happened with that one?

ASTON. I only got the end of it.

DAVIES. Comes up to me, parks a bucket of rubbish at me, tells me to take it out the back. It's not my job to take out the bucket!. They got a boy there for taking out the bucket. I wasn't engaged to take out the buckets. My job's cleaning the floor, clearing up the tables, doing a bit of washing-up, nothing to do with taking out the buckets!

ASTON. Uh."<sup>320</sup>

Y en el caso de que Davies intentara recontar este incidente días, meses o años más tarde, no podría hacerlo con la misma fluidez que en este momento; pues el tiempo causa un efecto corrosivo tanto sobre la memoria como sobre el lenguaje. Lo que es más, si escuchásemos la versión del personaje que Davies nombra - pero que no aparece-, seguramente sería distinta, o al menos sufriría algunas variaciones, y conociendo a los personajes de Pinter, es probable que se produjera un enfrentamiento verbal entre ellos dos para ver quién está en posesión de la verdad.

### 3.6. La crisis del lenguaje: los escombros del verbo.

---

<sup>319</sup>Pinter, H., *The Caretaker*, Plays Two, London, Faber & Faber, 1991, p.7.

<sup>320</sup>*Ibidem*, p.7.

Para este punto es necesario, como decíamos al principio de nuestro trabajo, tener en cuenta que el movimiento del teatro del absurdo se desarrolla después de una guerra, luego la política será un elemento influyente en la literatura. ¿Quién mejor que los dramaturgos, deseosos de representar la realidad, van a reproducir lo que se oye y se dice en la vida diaria, ese día a día que se oye en los medios de comunicación intentando ser manipulado por unos pocos cuyo poder reside en el lenguaje que utilizan?, y así también lo entiende Jordi Dauder en su artículo "El último vals de Beckett" cuando dice lo siguiente en 1993:

"En una época en que las palabras públicas son pura parafernalia para esconder las realidades, las palabras de Beckett, precisas, justas y nunca excesivas, llegaban al corazón de la verdad. En el fondo, todo el parloteo institucional y político que nos envuelve no es más que un enorme silencio, un vacío."<sup>321</sup>

Tres años más tarde de que Dauder se pronunciara, en 1993, con la anterior cita, Harold Pinter aun continúa con la idea de que el lenguaje político esconde la realidad y además no permite que el pueblo piense. Luego, las obras del absurdo no pasan de moda, ya que aun contextualizándose en una guerra que para nosotros queda lejos en el tiempo, hoy día tenemos otras guerras y otros políticos que siguen utilizando el mismo lenguaje del que habla Pinter en 1996 en su artículo "It never happened":

"It's a pretty brilliant stratagem. Language is actually employed to keep thought at bay. The words 'The American People' provide a truly voluptuous cushion of reassurance. You don't need to think. Just lie back on the cushion. The cushion may be suffocating your intelligence and your critical faculties but you don't know that. Nobody tells you. So the status quo remains where it is and Father Christmas remains American and America remains the Land of the Brave and the Home of the Free."<sup>322</sup>

Pero tal como venimos haciendo en este trabajo, ahora vamos a demostrar que las ideas de Pinter se asemejan a autores o críticos distantes de su época; es el caso en que coincide con el concepto que Artaud tenía sobre el lenguaje ya en

---

<sup>321</sup>Dauder, J., "El último vals de Beckett", *Pausa*, nº 15, noviembre 1993, p.214.

<sup>322</sup>Pinter, H., "It Never Happened", 1996. En *Various Voices*, cit., p.232.  
Este artículo versa sobre el embargo de EE.UU en Cuba.

1932, de manera que es éste quien nos da la pista de lo que los autores del absurdo tratarán en sus obras, exponiéndolo de la siguiente forma en su libro *El Teatro y su Doble*:

"Pues afirmo, en primer lugar, que las palabras no quieren decirlo todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen, paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo."<sup>323</sup>

Aquí ya podemos dilucidar que el lenguaje iba a ser tratado como elemento amenazante para la comunicación; y esto es lo que harán autores como Ionesco, Beckett y Pinter. Aunque, ya en Shakespeare hemos encontrado algunos avances de este tema.

También Peter Brook, más cercano a Pinter en cuanto a generación de escritores, define claramente en su *Espacio Vacío* qué les ha ocurrido a los autores del absurdo y cuál es la diferencia con sus antecesores isabelinos, así como con sus contemporáneos naturalistas que sólo muestran una parte del ser mediante su lenguaje; por ejemplo podemos comprobarlo en la siguiente cita:

"[...]los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en conflicto, mediante palabras, ideas e imágenes con la fuerza de los escritores isabelinos. [...] En las obras naturalistas el dramaturgo crea el diálogo de tal manera que, aun pareciendo natural, muestra lo que quiere que se vea. Al emplear un lenguaje ilógico, mediante la introducción de lo ridículo en el discurso y de lo fantástico en la conducta, un autor del Teatro del Absurdo se adentra en otro tipo de vocabulario."<sup>324</sup>

Ahora bien, con quien más coincidimos respecto al tema de la crisis del lenguaje, es con Abirached quien la plantea de la siguiente manera, y para nosotros es la misma con la que plantean sus obras los autores como Beckett y Pinter, aunque ya podía dilucidarse en Shakespeare, como luego veremos en los ejemplos que hemos extraído de sus obras. En primer lugar veamos la cita de Abirached para sentar la base de nuestra teoría a partir de su libro *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*:

---

<sup>323</sup>Artaud, A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>324</sup>Brook, P. *El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro*, Barcelona, Península, 1986[1968], p. 34 y 37.

"La mimesis burguesa [...] presupone [...] la seguridad de que las palabras son adecuadas a lo que designan, incluso una sumisión deliberada de la realidad al orden de la palabra, la cual expresaría el orden de la razón. [...]"

En el punto de partida, todos tienen en común: no gobernamos el lenguaje, sino que es él quien nos domina, porque no puede disciplinarse en los canales de la racionalidad en que la cultura, en Europa, ha pretendido mantenerlo; ineficaz si se trata de traducir el pensamiento, arbitrario cuando pretende dilucidar las cosas mediante las palabras, es impotente para procurar relaciones un poco profundas entre la gente, y su imperialismo enmascara el fracaso de los hombres para apropiarse del mundo, incluso sólo para comprenderlo. Mejor aun (o peor): el empleo cotidiano que hacemos de la palabra sirve para perpetuar la más bufona de las mentiras, en cuanto que acredita que el yo está constituido conforme a una norma que permite definirlo, penetrar sus móviles y juzgar su comportamiento. [...] No es que el lenguaje desemboque en la incomunicabilidad: al contrario, favorece una comunicación pletórica y frívola, en la cual se intercambian a montones futilidades, comentarios ociosos, informaciones inútiles. [...] La soberanía del lenguaje sobre el locutor puede entonces entenderse de dos maneras, como lo hemos verificado con el despojamiento del personaje: ora es percibida como el signo de su alienación, ora como el instrumento de su libertad más pura, por no decir de su salvaguardia."<sup>325</sup>

A continuación, Abirached propone como ejemplo ilustrativo de esta cita a Ionesco, definiéndolo como el "Aristófanes del nuevo teatro construido sobre los escombros del verbo"<sup>326</sup>, con lo que nosotros estamos completamente de acuerdo. Pero todavía podríamos remontarnos hasta varios siglos atrás cuando ya Shakespeare ponía en duda el poder de las palabras y de la lógica para expresar ciertos sentimientos, por ejemplo en el siguiente extracto de *As You Like It*:

"ROSALIND  
But you are so much in love as your rimes speak?  
ORLANDO  
Neither rime nor reason can express how much"<sup>327</sup>

Y ahora con las siguientes líneas de Ionesco, veamos cuánto se parecen los razonamientos de unos personajes tan lejanos en el tiempo como son los de Shakespeare y los del autor rumano : "Háblame", suplica Jacques madre, "sin pensar en lo que dices. Es la mejor manera de pensar correctamente, como

---

<sup>325</sup>Abirached, R., *op.cit.*, p. 387-389.

<sup>326</sup>El entrecomillado es nuestro.

<sup>327</sup>Shakespeare, W., *op.cit.*, p. 627.

intelectual y como hijo".<sup>328</sup> De esta forma queda ilustrado que ambos desechan la lógica como medio que facilita la comunicación.

Aunque Ionesco y Shakespeare ya innovaron en el momento que se representaron sus obras, en nuestra opinión, Pinter va más allá en lo que se refiere a la dudosa del lenguaje, pues hace explícito el uso incorrecto de las palabras en algunas ocasiones y hace que los personajes se corrijan durante la marcha del diálogo, uno de los numerosos ejemplos que aparecen en *Old Times* es el siguiente:

"ANNA  
Yes, she could be so... animated.  
DEELEY  
Animated is no word for it. When she smiled ... how can I describe it?  
ANNA  
Her eyes lit up.  
DEELEY  
I couldn't have put it better myself."<sup>329</sup>

Sin embargo, autores como Wesker, contemporáneo de Pinter pero perteneciente -según la crítica- al movimiento realista, no encuentran trabas a la hora de hacer hablar a sus personajes, éstos parecen tener siempre a punto la palabra adecuada:

"ADA: Anywhere. When Dave comes back we shall leave London and live in the country. That'll be our socialism. Remember this Ronnie: the family should be a unit, and your work and your life should be part of one existence, not something hacked about by a bus queue and office hours. A man should see, know, and love his job. Don't you want to feel your life? Savour it gently? In the country we shall be somewhere where the air doesn't smell of bricks and the kids can grow up without seeing grandparents who are continually shouting at each other.  
SARAH: Ada, Ada.  
RONNIE: And no more political activity?  
ADA: No more political activity.  
RONNIE: I bet Dave won't agree to do that. Dave fought in Spain. He won't desert humanity like that.  
ADA: Humanity! Ach!  
[...]"<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup>Citado en Abirached, *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*, cit., p. 389.

<sup>329</sup>Pinter, H., op.cit., p. 30-31.

<sup>330</sup>Wesker, A., *Chicken Soup with Barley*, London, Penguin, 1964, p. 41.

Pero la realidad es que no siempre tienen esa palabra adecuada; porque los términos como *humanidad* han perdido sentido para algunos de ellos, por ejemplo para Ada que ha dejado de creer en la política y en su lenguaje. Luego, como dice John Russell Brown en *Theatre Language*:

"This more 'human', individual drama often speaks without words, or words are turned against their obvious meaning. It is sometimes a question whether debate is killed by this dramatic device, or drama by the debate: at its best, however, this style allows the one to comment on, or support the other."<sup>331</sup>

Luego Wesker sí que está tratando un tema común al de sus contemporáneos del absurdo, lo único que ocurre es que su estilo es diferente; pues, los personajes no dudan, se decantan por una posición clara. Una prueba más de que Wesker pensaba que el lenguaje servía ya de poco y de que su teatro también estaba construido sobre los escombros del verbo es la siguiente declaración que hace en una entrevista con Simon Trussler titulada "His Very Own and Golden City":

"Wesker once said that his plays were: 'attempts to continue arguments that I have had with friends and relatives and people that I work with. Discussion is never satisfactory - you always go away and remember the thing you should have said.'<sup>332</sup>

A pesar de esta similitud, sí que existe una diferencia clara entre la manera de Wesker al exponer este tema y la manera de Pinter. Pues, el segundo introduce lo ilógico y la fantasía, además de no nombrar directamente la política ni el contexto histórico en el que se desarrolla la obra. Por ejemplo, en *The Birthday Party* (28 de abril de 1958), que fue representada -por primera vez- unos meses antes de *Chicken Soup With Barley* (7 de julio de 1958), Stanley es poco menos que secuestrado por Goldberg y McCann. Tal como hemos visto en apartados anteriores, estos dos personajes no dicen si pertenecen a alguna organización política o religiosa, pero lo cierto es que utilizan un lenguaje con el que acaban reduciendo a Stanley a una marioneta sin habla, que sólo es capaz de emitir

---

<sup>331</sup>Brown, J. R., *op.cit.*, p. 161.

<sup>332</sup>Wesker, A., "His Very Own and Golden City"(an interview with Arnold Wesker by Simon Trussler), *Tulane Drama Review*, Vol. XI, n°4, 1966, p.192. En Brown, John R., *Theatre Language, cit.*, p. 162.



sonidos, le paralizan el pensamiento por medio del poder del lenguaje, tal como veíamos en la cita del artículo "It Never Happened" de Pinter; aunque este artículo haga referencia a hechos acaecidos durante los noventa, opinamos que también se puede aplicar a esta obra de finales de los cincuenta, pues este caso de organizaciones que intentan captar adeptos, desgraciadamente comenzó a darse hace siglos, y continúa aun en nuestros días, así es como queda reflejado en la obra de Pinter con la siguiente cita de *The Birthday Party*:

"GOLDBERG: Do you recognise an external force, responsible for you, suffering for you?  
STANLEY: What?  
GOLDBERG: Do you recognise an external force?  
MCCANN: That's the question!  
GOLDBERG: Do you recognize an external force, responsible for you, suffering for you?  
STANLEY: It's late.  
GOLDBERG: Late! Late enough! When did you last pray?  
MCCANN: He's sweating!  
[...]  
MCCANN: What about Ireland?  
GOLDBERG: What's your trade?  
STANLEY: I play the piano.  
GOLDBERG: How many fingers do you use?  
STANLEY: No hands.  
[...]  
GOLDBERG: You're dead. You can't live, you can't think, [...]  
STANLEY: Uuuuuuhhhh!  
[...]"<sup>333</sup>

En este fragmento también podemos apreciar la incursión de la fantasía, lo ridículo y lo ilógico -elementos propios del vocabulario del absurdo- tal como exponíamos en la cita de Brook. En cuanto a la fantasía y lo ridículo, nos referimos a que nadie puede ser privado del habla por otra persona aunque ésta tenga mucho poder; y respecto a lo ilógico se introduce cuando Stan contesta que no usa las manos para tocar el piano. La verdad es que este tipo de situación absurda se da en la vida cotidiana, pues ¿quién no se ha encontrado diciendo sinsentidos porque se siente abrumado por la cantidad de preguntas que alguien le

---

<sup>333</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 44-46.

está haciendo?, ¿quién no se ha encontrado repitiendo una y otra vez las mismas afirmaciones o las mismas preguntas en una conversación para que el interlocutor le entienda?.

Precisamente, en cuanto a la repetición se refiere, Simon Shepherd y Peter Womack se replantean en *English Drama, A Cultural History* –ya en 1996- lo que Taylor introdujo en su momento respecto a la autenticidad que inspiran al espectador las obras de Wesker cuando éste intenta reflejar la realidad; y así lo expuso el crítico en su libro *Anger and After*:

"His naturalism, his unvarnished truth has generally been taken as his chief merit [...]. [...] and the main reasons, it would seem, that Wesker's plays have impressed them as particularly authentic are that (a) they differ markedly from the conventional picture, and (b) their differences are nearly all in the direction of greater squalor and brutality, especially in *Roots*, which is almost a Zoalesque tract on the degradation of country life. [...] but is the notation of Norfolk speech so accurate? It is not, certainly, the standard mummerset that we listen to in the theatre, but neither does it bear a more than a very superficial resemblance to the language really spoken by Norfolk natives, and the objections of local audiences to the play on these grounds have been readily brushed aside" <sup>334</sup>.

Shepherd y Womack, por su parte están de acuerdo con Taylor, en cuanto a la autenticidad de las obras de Wesker, así como nosotros también, cuando dicen los dos críticos también en su *English Drama. A Cultural History*: "It is to be assumed that truthful speech doesn't repeat or say things twice. *Roots* is over-artificial and polemical."<sup>335</sup>

Después de todas estas citas y análisis, llegamos a la conclusión de que las palabras para comunicarnos no son fáciles de encontrar, y mucho menos en épocas como la de la corriente del absurdo en la que ciertos valores morales y sociales, como el concepto de *humanidad* el cual nombrábamos anteriormente, se encontraban perdidos. Los personajes debían escarbar entre los escombros de sus ideas para poder expresar lo que sentían; por ejemplo, José Quetglás también

---

<sup>334</sup>Taylor, J. R., *op.cit.*, p. 138.

<sup>335</sup>Shepherd, S. y Womack, P., *English Drama, A Cultural History*, U.K., Blackwell Publishers, 1996, p. 284.

expone algo similar a lo que nosotros pensamos en un artículo titulado "Las agonías del tiempo", y lo hace apoyándose en las teorías de Bertolt Brecht:

" 'Palabra' no es algo que esté disuelto en el lenguaje, no forma un flujo derramado, una corriente continua de expresión de la consciencia y del cuerpo.

Las palabras no expresan cosas - sentimientos, paisajes, sucesos ... - sino que las representan, las significan, las expresan, por lo tanto sólo caben en el espacio abierto por la ausencia de las cosas.

[...] Bertolt Brecht -lo escribió en su diario: 'En el principio no era la palabra. La palabra está al final. Es el cadáver de la cosa.' La palabra es la partícula de lo teatral. Y viceversa, no hay teatralidad sino allí donde se reconozca abierta, tras la palabra, esa sombra vacía que substituye a las cosas."<sup>336</sup>

Como hemos visto hasta ahora, "escombros" o "cadáveres", son términos que se utilizan para referirse a las palabras en el teatro moderno. Realmente, el lenguaje ha entrado en crisis, al igual que entran en crisis personajes como los de *La Cantatrice Chauve*, o la estudiante de *La Leçon*, o Stan en *The Birthday Party*. Cuando la palabra ha dejado de ser la estrella del escenario, o la "reina" y "señora" -como hemos visto anteriormente que la denominaba Abirached-, los personajes de estas tres obras solamente pueden emitir sonidos o monosílabos sin ningún sentido que en algún momento han formado palabras y ahora quedan reducidos a su unidad mínima. Pero de cualquier modo, ya sea alabándola, ya sea temiéndola o despreciándola, la palabra continúa siendo el centro de atención de los textos teatrales.

Además de todo lo expuesto, cuando analizamos el lenguaje que utilizan los personajes de Pinter, debemos tener en cuenta qué tipo de mundo es el que nos presenta el autor en sus obras. Entonces, observamos que se trata de un entorno en el que ellos se sienten atrapados por sus realidades interiores. Si están presos, no es sólo por sus miedos, obsesiones y ansiedades, sino que su incapacidad para comunicarse también viene dada por las limitaciones del lenguaje, única arma de la que disponen.

---

<sup>336</sup>Quetglás, J., "Las agonías del tiempo", *Pausa*, nº6, enero 1991, p.78.

La definición del lenguaje como arma, nos lleva a relacionar a Pinter con los puntos que trata Malkin en su libro *Verbal Violence in Contemporary Drama*<sup>337</sup>; ya que, para esta autora el lenguaje es "agresión"<sup>338</sup> contra el individuo. Su estudio está dividido en las siguientes partes: "Language torture", "Gagged by language", "Language as a prison" y "Wrestling with language".

De estos apartados, en el único que incluye a nuestro autor es en el segundo, pero según los ejemplos que hemos incluido a lo largo del punto 3 de nuestro trabajo, pensamos que el lenguaje de las obras de Pinter podría ser definido por todos estos apartados de Malkin.

### **3.7. La condena del lenguaje: las pausas y silencios.**

Si hubo un momento en que el hombre pensó que creando las palabras iba a solucionar los problemas de comunicación, se equivocó, pues ¿quién dice que las palabras que poseemos y utilizamos son las correctas para designar a las cosas, las sensaciones, los sentimientos?. Según Herreras, y nosotros coincidimos con su opinión, expuesta en su libro *Una Lectura Naturalista del Teatro del Absurdo*, estamos bajo un encantamiento producido por el habla cotidiana, y los salvadores de este encantamiento no son más que los autores del teatro del absurdo, veamos la siguiente cita en la que el crítico se pronuncia al respecto:

"La experiencia del mundo se da en el lenguaje; y éste ha estado anteriormente a nosotros, es praxis pública basada en conceptos, suposiciones y encantamientos. De este encantamiento, precisamente, quiere escaparse el Teatro del Absurdo, a través del silencio. Bien a partir de un mínimo de palabras y un máximo de silencios (Beckett), bien jugando con los significados (Ionesco), bien con la imposibilidad de decir lo que verdaderamente se dice (Pinter) o bien admitiendo que nadie entiende a nadie (Adamov). Pero se pregunta Ciorán, ¿quién ha amado tanto a las palabras como estos autores? Ellas son su sola compañía, su único soporte en la condena a decir la imposibilidad. Porque son conscientes con la realidad: el pensamiento va por un lado, el lenguaje por otro y la interrelación es mínima."<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup>Véase: Malkin, J., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge, C.U.P., 1992, pp. 1-9.

<sup>338</sup>Entrecomillado porque es traducción literal del adjetivo utilizado por Malkin.

<sup>339</sup>Herreras, E., *op.cit.*, p. 121.

A partir de la visión de Herreras sobre los autores del absurdo y el amor que han sentido estos hacia las palabras, veamos por ejemplo cuál es la relación que mantiene Pinter con el lenguaje, el sentimiento que provocan en él las palabras según dice en una entrevista con Aragay y Simó titulada "Writing, politics and *Ashes to Ashes*" realizada en 1996:

"MIREIA ARAGAY: *What does writing mean for you?*

HAROLD PINTER: I was extremely excited by language from a very early age. I started writing when I was eleven or twelve. I loved words as a child, and that excitement has remained with me all my life. I still feel as excited now as I ever did about words on a page and about the blank piece of paper and the words that might fill it. Every piece of blank paper is an unknown world which you are going to dive into. That is very challenging."<sup>340</sup>

Por lo tanto, toda esa manera tan original que tienen los autores del absurdo, y en especial Pinter, de exponer el lenguaje en sus obras, opinamos que es debido a un sentimiento de subyugación que han desarrollado hacia el lenguaje. Dicha hipótesis la vemos apoyada, no sólo por las citas que hemos expuesto, sino también por la crítica Malkin, quien piensa que el hombre se ha convertido en prisionero de su propio discurso, tal como dice en la siguiente cita de su libro *Verbal Violence in Contemporary Drama*:

"The group of postwar plays studied here differ, however in their elevation of language to the central action, and actor; in their pessimistic vision of man's ability to remain free and humane in the face of verbal coercion and in their warning that man has become a prisoner of his speech. The violent action of language is directed both against the audience and against the characters. In either case language is on trial: it stands accused of usurping and molding reality, of replacing critical thought with fossilized and automatic verbiage, of violating man's autonomy, of destroying his individuality."<sup>341</sup>

Esta cita resume todo lo que hemos ido exponiendo durante este capítulo dedicado al lenguaje, es decir que los autores del absurdo se han dado cuenta de que el lenguaje está dejando de servir para comunicarse, y por el contrario,

---

<sup>340</sup>Aragay M. y Simó R., "Writing, Politics, and *Ashes to Ashes*", entrevista con Pinter, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 6 diciembre 1996. En Pinter, H., *Various Voices*, cit., p. 72.

<sup>341</sup> Malkin, J. R., op.cit., p. 1.

provoca incomunicación, además de restar libertad al hombre a la hora de expresarse. Pero, a pesar de todos estos sentimientos negativos que puedan nacer a causa del lenguaje, con Pinter nos encontramos ante un escritor al que le resulta motivador ver hasta dónde le puede llevar el hecho de llenar una página en blanco, tal como decía en su cita líneas más arriba. Por el tono de su declaración pensamos en un primer momento que Pinter no debería ser incluido dentro de este grupo de autores que sienten el lenguaje como elemento amenazante. Sin embargo, el hecho de que describa la escritura como "un mundo desconocido donde te vas a sumergir"<sup>342</sup>, nos da la pista para pensar que no se siente dueño del lenguaje, y por lo tanto también es prisionero del discurso como exponíamos con Malkin. Además, sólo tenemos que remontarnos a 1962 cuando declaró que las palabras provocan angustia en su discurso "Writing for the Theatre":

"[...] I have mixed feelings about words myself. Moving among them, sorting them out, watching them appear on the page, from this I derive a considerable pleasure. But at the same time I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. Such a weight of words confront us day in, day out, words spoken in a context such as this, words written by me and by others, bulk of it a stale dead terminology; ideas endlessly repeated and permuted become platitudinous, trite, meaningless. Given this nausea, it's very easy to be overcome by it and step back into paralysis. I imagine most writers know something of this kind of paralysis. But if it is possible to confront this nausea, to follow it to its hilt, to move through it and out of it, then it is possible to say that something has even been achieved."<sup>343</sup>

Pero ¿cómo podrían los autores vencer esa parálisis, tal como Pinter la denomina, provocada por la palabra?. Sencillamente, podría solucionarse a través de un silencio. Pues, quizás, si el autor que está escribiendo la obra se siente atrapado por las palabras que están dejando de significar, también los personajes -que son quienes las pronuncian- tendrán esa sensación. Luego, la única manera de salir es haciendo un alto en la conversación como dice Antonio Sánchez en su artículo "La poética del silencio": "[...] el silencio escénico [...] lo llena todo a través de

---

<sup>342</sup>El entrecorillado es nuestro.

<sup>343</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p. ix.

un vacío verbal que apunta claramente hacia la liberación de la tiranía secular de la palabra, de la que habló Antonin Artaud."<sup>344</sup>

Entonces, si el silencio escénico lo llena todo, llegamos a la conclusión de que éste habla por los personajes, lo cual coincide con algo que dijo Stanislavski a sus estudiantes en *La Construcción del Personaje*: "[...] Eso es precisamente la pausa psicológica: un silencio elocuente"<sup>345</sup>. De este modo, comprobamos de nuevo que Stanislavski era un hombre adelantado a su tiempo, que parecía estar previendo el Teatro de Absurdo y de Pinter.

Así que, el uso de las pausas y silencios no sólo es un elemento que deba tratarse como innovador dentro del periodo de la posguerra, sino que es algo necesario en todas las obras y en todas las épocas. Pues, al igual que existen unas pausas lógicas sin las cuales las obras serían ininteligibles, también son necesarias estas pausas psicológicas de las que estamos hablando; pues, ayudan a transmitir el contenido subtextual de las palabras, tal como dice Stanislavski en su mismo libro nombrado arriba: "[...] la pausa psicológica añade vida a los pensamientos, frases y periodos."<sup>346</sup>

A partir de estas afirmaciones nos surge la duda de cuánto tiempo es necesario para que una pausa o un silencio lleguen a significar. Y a esto encontramos respuesta en Stanislavski de nuevo en la siguiente cita, también de *La Construcción del Personaje*:

"[...] Esta pausa es independiente del tiempo. Dura todo el tiempo necesario para cubrir los fines de alguna acción. Apunta al superobjetivo y a la línea continua de acción de una obra, de forma que mantendrá necesariamente el interés del público."<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup>Sánchez, A., "La poética del silencio", *Revista de Estudios Teatrales*, junio 1992, nº1, p. 76.

<sup>345</sup>Stanislavski, C., *op.cit.*, p. 166.

<sup>346</sup>*Ibidem*.

<sup>347</sup>*Ibidem*, p. 167.

Sin embargo, esta respuesta no nos satisface del todo, pues como bien sabemos, hay públicos que mantienen el interés durante más tiempo que otros. Y puede darse el caso de que una gran cantidad de pausas les haga aburrirse y perder el interés, por resultarles lento el ritmo de la pieza.

Como hemos podido comprobar, el uso de las pausas y silencios no es exclusivo de Pinter, y también se han hecho estudios sobre estos elementos en autores como Beckett, aunque este punto de nuestro trabajo va a centrarse casi exclusivamente en el primero de estos autores, pues pensamos que dentro del periodo en que Pinter produce sus obras, no hay otros dramaturgos que hagan tanto uso de estos dos recursos. Además, las obras de Pinter están llenas de pausas y silencios que han causado gran preocupación entre críticos, público y actores. Por ejemplo, se ha llegado a darles una importancia metafísica, tal y como lo expone el autor en la siguiente cita extraída de un entrevista realizada por Gussow en 1989, recopilada en *Conversations with Pinter*:

"[...] I made a terrible mistake when I was young, I think, from which I've never recovered. I wrote the word 'pause' into my first play. (Laughter) I really do believe that was a fatal error because people have been reading my plays and acting my plays most of the time concerned, really obsessed with this pause. I meant it merely as a natural break in the proceedings, or even a breath. (Pause.) But it's become something metaphysical."<sup>348</sup>

Alguna de esas personas a las que se refiere Pinter cuando dice que algunos leen sus obras obsesionados con las pausas, podría ser el semiótico Spang, quien las considera -junto a los silencios- algo llamativo en el teatro e inusual en el lenguaje cotidiano. Veamos exactamente las afirmaciones con las cuales no estamos de acuerdo y que podemos encontrar en su libro *Teoría del Drama*:

"[...] las pausas y silencios intraescénicos [...] producen unos efectos llamativos ya por el simple hecho de que en un intercambio verbal cotidiano la continuidad y la fluidez es lo habitual; cualquier silencio en la conversación llama la atención; choca a los

---

<sup>348</sup>Gussow, M., *op.cit.*, p. 82-83.



interlocutores cuando 'pasa el ángel'. [...] van de la perplejidad y el susto, pasando por el enfado y la ofensa hasta la imposibilidad real de comunicarse [...]."<sup>349</sup>

Sí que es cierto que producen un efecto llamativo en el teatro por la falta de costumbre de los interlocutores-espectadores de ver estos dos recursos representados, también es cierto que son una de las causas de perplejidad en obras como las de Pinter; porque el espectador espera que se le explique todo con palabras. Pero no es cierto que sean poco comunes en los intercambios cotidianos, aun prevaleciendo la fluidez. Además, admitir los silencios y pausas como algo extraño en los diálogos de la realidad, sería dar por hecho que comunicarse con los demás es algo fácil, que nunca se producen malentendidos, que la memoria no falla nunca, que conocemos perfectamente todo el vocabulario de nuestro idioma y siempre encontramos la palabra adecuada para describir nuestros sentimientos y creencias. De manera que, en nuestra opinión, cuando un silencio llama la atención del interlocutor y le hace pasar por "la perplejidad, el enfado y la ofensa hasta la imposibilidad real de comunicarse", tal como nos dice Spang, es porque ese silencio ha comunicado más que las palabras, de lo contrario no hubiera provocado tantos sentimientos en los participantes en el diálogo. Así que, tal como dice Hall en "Directing the plays of Harold Pinter", las pausas añaden emoción a lo mundano: "[...]But by the use of silence and pauses, he gives a precise form to the seemingly ordinary, and emotional power to the mundane."<sup>350</sup>

Por otra parte, el mismo Pinter reconoce que las pausas y silencios conceden a sus obras un halo de misterio. Pero su propósito no es hacer que su trabajo sea diferente al de sus contemporáneos, claramente enmarcados en el movimiento realista, sino que la utilización de estos recursos viene dada por el modo en que él mismo ve la vida; luego, sus obras también son realistas, tal como

---

<sup>349</sup>Spang, K., *op.cit.*, p. 294.

<sup>350</sup>Hall, P., "Directing the plays of harold Pinter, en Raby, P., *op.cit.*, p. 148.

dice el mismo Pinter en una cita recogida en el libro *Butter's Going Up*: "Life is much more mysterious than plays make it out to be. And it is this mystery that fascinates me; what happens between the words, what happens when no words are spoken at all."<sup>351</sup>

De modo que, para desenmascarar el misterio que rodea a estos dos recursos, lo mejor es tener en cuenta la definición que el mismo autor da a Gussow en uno de los extractos de *Conversations with Pinter*:

"[...]The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the characters. They spring out of the text. They're not formal conveniences or stresses but part of the body of the action. I'm simply suggesting that if they play it properly they will find that a pause -or whatever the hell it is- is inevitable. And a silence equally means that something has happened to create the impossibility of anyone speaking for a certain amount of time -until they can recover from whatever happened before the silence"<sup>352</sup>.

Para ilustrar las citas que estamos exponiendo sobre los tipos de silencio que se dan en las obras de Pinter, hemos elegido su obra *A Slight Ache*; ya que también así, podemos demostrar que Edward encarna al típico personaje de Pinter cuya charla esconde su desnudez, tal y como dice el mismo autor en la siguiente cita de su discurso "Writing for the theatre":

"There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness".<sup>353</sup>

Para ver con más claridad los puntos que señala Pinter en su cita sobre la desnudez que se esconde bajo tanta charla, exponemos el siguiente fragmento de la obra:

---

<sup>351</sup>Gale, S. (ed.), *Butter's Going up*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1977, p. 272.

<sup>352</sup>Gussow, M., *op.cit.*, p. 36.

<sup>353</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. xiii.

"Edward: [...] We win the first prize regularly, you know, the best kept village in the area. Sit down.

(Pause.)

I say, can you hear me?

(Pause.)

I said., I say can you hear me?

(Pause.)

You possess most extraordinary repose, for a man of your age, don't you? Well, perhaps that's not quite the right word... repose. Do you find it chilly in here? [...]"<sup>354</sup>

Las pausas de este diálogo son, desde el punto de vista del análisis conversacional, simples esperas de respuesta por parte del interlocutor. Edward, viendo que el vendedor no le responde, le pregunta dos veces si le ha oído, pero como tampoco recibe respuesta considera que puede seguir con su turno de habla. Este personaje, incluso se plantea si las palabras que utiliza son las adecuadas, como en el caso del término "repose". El hecho de analizar su propio lenguaje puede ser por dos razones; la primera, como es escritor, le preocupa el lenguaje que utiliza; y la segunda, como el vendedor no le contesta, piensa que su lenguaje no es apropiado y por eso no le entiende.

Ahora bien, si queremos dar un paso hacia delante en el análisis de las pausas, debemos prestar atención al subtexto. De acuerdo con Homan, en *Pinter's Odd Man Out*, la presencia de un personaje intruso hace que nuestro discurso cotidiano tome un tinte diferente al de cuando estamos solos<sup>355</sup>; porque hay cosas que queremos esconder. Esta puede ser la causa por la que Edward interrumpe su charla en ocasiones; ya que el ser el único que habla sin parar le puede llevar a confesar cosas que no quiere.

Entonces, la desnudez que Edward quiere esconder no es otra cosa que su soledad, de ahí proviene ese afán por contarle al vendedor todos los eventos sociales de la población. Pero llega un momento en el que se da cuenta de que no para de hablar e intenta disculparse, y es precisamente después de una de sus pausas cuando descubrimos su necesidad de compañía y contacto con el mundo

---

<sup>354</sup>Pinter, H., *A Slight Ache*, op. cit., p. 168.

<sup>355</sup>Homan, S., op.cit., p. 51-69.

exterior. Aquí, la pausa actúa como momento para la recapacitación, algo necesario en nuestras conversaciones cotidianas, y que ya lo exponía Pinter en una de las citas de párrafos anteriores; por ejemplo veamos como hace una pausa Edward ilustrando lo que acabamos de decir:

"[Pause.][With a laugh] You must excuse my chatting away like this. We have few visitors this time of the year. All our friends summer away. I'm a home bird myself. Wouldn't mind taking a trip to Asia Minor, mind you, or to certain lower regions of the Congo [...]"<sup>356</sup>

Por otra parte, además de las pausas y silencios dentro de este monólogo de Edward, nos encontramos con todos sus intentos para que el vendedor hable, pero aun así no consigue que diga ni una palabra; de modo que no le queda otra opción que imaginarse lo que puede estar pensando, y así lo hace después de otra pausa en la que también recapacita y se piensa lo que le va a decir:

"[Pause.]No doubt you're wondering why I invited you into this house? You may think I was alarmed by the look of you. You would be quite mistaken. I was not alarmed by the look of you. I did not find you at all alarming. No, no. Nothing outside this room has ever alarmed me. You disgusted me, quite forcibly, if you want to know the truth."<sup>357</sup>

Con esta intervención, observamos que el discurso de Edward parece que se está volviendo más provocativo; porque ataca directamente al vendedor. Pero, ni insultándole conseguirá que le conteste. Así que, se continúa imaginando lo que le diría; por supuesto después de otra pausa: "[Pausa.]Why did you disgust me to that extent? That seems to be a pertinent question. You're no more disgusting than Fanny, the squire's daughter, after all. In appearance you differ but not in essence. [...]"<sup>358</sup>

Cuando Flora le pregunta a Edward si ya ha averiguado algo sobre el vendedor, todas las conclusiones que le expone deben ser fruto de los silencios de su interlocutor. Edward los ha ido interpretando como ha querido, y como Flora no ha estado en la conversación, no puede comprobar si son verdad; de manera que

---

<sup>356</sup>Pinter, H., *A Slight Ache*, cit., p. 168.

<sup>357</sup>*Ibidem*, p. 171.

<sup>358</sup>*Ibidem*, p. 171.

volvemos a la afirmación que hacíamos al comienzo de este punto sobre la elocuencia del silencio, aunque sólo sea a base de imaginación por parte del que más habla en la conversación; por ejemplo, así le expone Edward a Flora las conclusiones que saca sobre el vendedor, quien no ha dicho ni una palabra:

"FLORA: Have you found out anything about him?

EDWARD: A little. A little. He's had various trades, that's certain. His place of residence is unsure. He's ... he's not a drinking man. As yet, I haven't discovered the reason for his arrival here. I shall in due course...by nightfall."<sup>359</sup>

En esta obra de Pinter se da el ejemplo más extremo del uso del silencio con un personaje completamente mudo. Luego, si tenemos en cuenta que Pinter dice que los silencios se producen porque los personajes deben recuperarse de algo que ha ocurrido previamente, tal como exponíamos literalmente unas líneas más arriba, el vendedor debe recuperarse de algo que ha ocurrido fuera del tiempo que la obra está representando.

Después de haber analizado los fragmentos que consideramos más representativos en cuanto al uso de las pausas y silencios en la obra *A Slight Ache*, y al haber llegado a la conclusión de que representan tanto la incapacidad de comunicación, por parte del vendedor, como la necesidad de recapitación sobre lo dicho, ahora estudiaremos algunos ejemplos de tres obras cuyo drama también radica en el lenguaje, siendo éste el móvil principal de la acción, éstas son: *Silence*, *Landscape* y *Old Times*.

La razón por la que nos atrevemos a afirmar que el drama radica en el lenguaje tiene una respuesta sencilla, y es que si tenemos en cuenta que estas tres obras basan la narración de los hechos en la memoria, veremos cómo el lenguaje es incapaz de expresar todo lo que los personajes tienen en sus mentes. De ahí que se produzcan toda una serie de silencios cuyo contenido se convierte en algo misterioso para el público. Pero, tal y como dice John Lutterbie el contenido de

---

<sup>359</sup>*Ibidem*, p. 172.

los silencios es subjetivo, así lo reproduce Alice N. Benston en su artículo "Chekhov, Beckett, Pinter: the st(r)ain upon the silence ": [...] the content of silence is subjectivity, [...] cannot be located by language nor isolated by memory; rather it is at the moment when memory fails, when language betrays itself ; in silence."<sup>360</sup> Esta cita la podemos ver reflejada en Ellen, el personaje femenino de *Silence*, quien encarna la realidad del lenguaje y la incapacidad para recordar; de este modo, nos parece como si el autor pusiera en su boca el tema del recuerdo, una constante en su obra, que vemos por ejemplo en las siguientes líneas pronunciadas por Ellen: "I sometimes wonder if I think. I heard somewhere about how many thoughts go through the brain of a person. But I couldn't remember anything I'd actually thought, for sometime."<sup>361</sup>

Sin embargo, los otros dos personajes -Bates y Rumsey- se dedican a contar escenas del pasado, o a interpretar lo que Ellen piensa o hace, creyendo que tienen toda la información; es decir, se diferencian de Ellen en que piensan que tienen la capacidad para recordar con precisión:

"RUMSEY

She walks from the door to the window to see the way she has come, to confirm that the house which grew nearer is the same one she stands in, that the path and the bushes are the same, that the gate is the same. When I stand beside her and smile at her, she looks at me and smiles.

BATES

How many times standing clenched in the pissing dark waiting?  
The mud, the cows, the river.  
You cross the field out of darkness. You arrive.  
You stand breathing before me. You smile.  
I put my hands on your shoulders and press. Press the smile off your face.

ELLEN

There are two. I turn to them and speak. I look them in their eyes. I kiss them there and say, I look away to smile, and touch them as I turn.

*Silence*"<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup>Burkman, K., *Pinter at Sixty*, Indiana University Press, 1993, p. 118.

<sup>361</sup>Pinter, H., *Silence*, Plays Three, London, Faber & Faber, 1991, p. 194.

<sup>362</sup>*Ibidem*, p. 192-3.

Pero, aun creyéndose Rumsey y Bates con la capacidad suficiente para recordar todo con exactitud, podemos comprobar como quedan nubladas las narraciones de estos dos personajes a través de la última intervención de Ellen; pues, cada uno de ellos describe la misma escena de llegada de ésta con palabras diferentes. Después de hablar ella, se produce un silencio, seguramente, debido a que los personajes necesitan recapacitar para continuar su historia o cambiar de tema porque la memoria les falla, según exponíamos con la cita de Lutterbie. Y es precisamente esto último lo que ocurre, ya que podemos ver como Rumsey recupera su turno de habla para contar algo que no tiene nada que ver con lo anterior.

Pasemos ahora a la obra *Old Times* donde el tema principal es el recuerdo y por lo tanto se producirá una verdadera batalla lingüística entre los tres personajes (Deeley, Anna y Kate), como ya hemos estudiado en apartados anteriores, pues todos piensan que su narración de los hechos es la correcta. Pero la memoria no será el único enemigo con el que se encuentren los personajes, sino que también tendrán que enfrentarse con el mismo lenguaje, tal como señalábamos al hablar anteriormente del poder que éste tiene sobre la acción y los personajes para dominarlos. Así que, según Pinter lo concibe, de acuerdo con la cita extraída de una de sus entrevistas, y que hemos incluido al principio, las pausas y silencios que nacen de manera natural al hablar, se convertirán en el subtexto de la obra que a su vez amenazará al diálogo cotidiano, según expone Homan en *Pinter's Odd Man Out*, en la siguiente cita con la que estamos de acuerdo:

"[...] pulling against this is the play's subtext, and its moments -the pauses and silences- when language ceases or, brilliant as the characters' command of words may be, proves inadequate. In one way, the pauses reflect such moments, in any conversation, when someone hesitates before speaking, perhaps because he or she has been caught off-guard by a remark, momentarily forgets what he or she was going to say, or, having heard something unexpected or that gave the conversation a new twist, needs time to rephrase, even to reevaluate an intended response. Likewise, the silences mark periods when

conversation comes to a dead stop because a topic has been exhausted, or because somebody has just said something so devastating that fellow conversants become mute out of shock or anger."<sup>363</sup>

Veamos a través de ejemplos extraídos de los diálogos como es verdad que en esta obra se conjugan todos los usos de las pausas y silencios<sup>364</sup>, por ejemplo en el siguiente extracto:

	"KATE
<i>(Reflectively.)</i> Dark.	
<i>Pause</i>	
Fat or thin?	DEELEY
	KATE
Fuller than me. I think.	
<i>Pause</i> " <sup>365</sup>	

Aquí, Kate hace una pausa para reevaluar una respuesta que ha dado, probablemente se está pensando si ha sido exacta en su descripción. Sin embargo con la siguiente cita ilustraremos el uso de las pausas debido al uso inadecuado de las palabras que, a veces, hacen los personajes; pues este caso es otro de los que Pinter apunta en su cita como momento necesario para detener la conversación:

	"DEELEY
Did you think of her as your best friend?	
	KATE
She was my only friend.	
	DEELEY
Your best and only.	
	KATE
My one and only.	
<i>Pause</i>	
If you have only one of something you can't say it's the best of anything." <sup>366</sup>	

En esta pausa, el uso de la palabra "best" se pone en entredicho dentro de lo que es ese cliché tan comunmente usado "el único y el mejor". De modo que, Pinter

---

<sup>363</sup>Homan, S., *op.cit.*, p. 53.

<sup>364</sup>Seguiremos, en la medida de lo posible, el orden en que Homan los nombra en la cita que hemos incluido.

<sup>365</sup>Pinter, H., *Old Times, cit.*, p. 3.

<sup>366</sup>*Ibidem*, p. 5.



plantea la absurdidad de nuestro lenguaje cotidiano, que se deja llevar por las frases hechas sin pensar en la falta de lógica que estas conllevan en la mayoría de ocasiones, tal como ya veíamos también en otro apartado con la obra *The Dumb Waiter*. Debido a tal absurdidad, a menudo no podemos comunicar todo lo que queremos; por eso pensamos que Pinter hace que sus personajes hablen de manera reflexiva, utilizando pausas para reevaluar lo que dicen y asegurarse de que son exactos en sus afirmaciones.

Dentro de esta misma escena, y continuando el diálogo que hemos citado en el párrafo anterior, nos encontramos con otra pausa representando lo que es la duda del hablante cuando su interlocutor le hace una pregunta o le da una respuesta inesperada, siendo este tipo de pausa otro de los señalados por Pinter en la cita que hemos expuesto anteriormente:

"DEELEY  
Because you have nothing to compare it with?  
KATE  
Mmnn.  
*Pause*<sup>367</sup>.

Siguiendo en el análisis de las pausas no debemos olvidar que el recuerdo es el tema principal de la obra; así que, con el siguiente ejemplo veremos como el esfuerzo que éste supone, lleva a los personajes a hacer pausas inevitablemente; porque olvidan lo que iban a decir o han olvidado lo que ocurrió:

"ANNA  
This man crying in our room. One night late I returned and found him sobbing, his hand over his face, sitting in the armchair, all crumpled in the armchair and Katey sitting on the bed with a mug of coffee and no one spoke to me, no one spoke, no one looked up. There was nothing I could do. I undressed and switched out the light and got into my bed, the curtains were thin, the light from the street came in, Katey still, on her bed, the man sobbed, the light came in, it flicked the wall, there was a slight breeze, the curtains occasionally shook, there was nothing but sobbing, suddenly it stopped. The man came over to me, quickly, looked down at me, but I would have absolutely nothing to do with him, nothing.  
*Pause*

---

<sup>367</sup>*Ibidem*, p. 5.

No, no, I'm quite wrong... he didn't move quickly... that's quite wrong... he moved very slowly, the light was bad, and stopped. He stood in the centre of the room. He looked at us both, at our beds. Then he returned towards me. He approached my bed. He bent down over me. But I would have nothing to do with him, absolutely nothing.

*Pause*<sup>368</sup>.

Observando la cita que acabamos de exponer, vemos que la primera pausa parece que sea para recordar lo que tiene que decir a continuación, pero se da cuenta de que se ha equivocado en la narración de los hechos y rehace la historia.

Después de haber visto las reflexiones sobre las pausas y silencios que hace el mismo Pinter, así como al haberlas ilustrado con ejemplos extraídos de sus propias obras, llegamos a la conclusión de lo que planteábamos al principio, es decir que los silencios poseen gran elocuencia en las piezas de este autor. Esta afirmación puede resultar paradójica, al igual que resulta paradójico el hecho de incluirlos dentro del apartado del lenguaje, ya que ni en los silencios ni en las pausas se utilizan las palabras. Pero lo cierto es que sin el lenguaje no existen ni el silencio ni la pausa, pues son precisamente la ausencia de éste y el medio último para poder comunicarse. Observemos el hecho de que existan frases hechas dedicadas al silencio, como por ejemplo: "El que calla, otorga", "Palabras necias, oídos sordos", "Al buen `callao`, le llaman sabio". Aunque pueda considerarse poco científico utilizar estos dichos como ilustración para la teoría de un trabajo de investigación, tenemos varias razones para hacer uso de ellos. Pues, en primer lugar, estamos tratando el tema del lenguaje dentro del teatro, medio en el que se refleja la realidad cotidiana, siendo éste un entorno en el que la gente utiliza expresiones similares y las pone en práctica muchas veces al día; y en segundo lugar, de todas estas frases se deduce que el silencio habla y tiene significado, al igual que lo tiene dentro de las obras de Pinter, lo cual hemos demostrado a través de este apartado.

### **3.8. La ambigüedad del lenguaje: deseo e imposibilidad de verificación.**

---

<sup>368</sup>*Ibidem*, p. 28.

"-¿Verificarlo? -bramó el señor Morris-. Me atribuye usted palabras que jamás he pronunciado y llama a eso verificarlo ..." (Tom Sharpe, *Wilt*, 1974)

Hemos comenzado citando a Tom Sharpe; porque -aunque su obra *Wilt* sea una novela- refleja el afán de verificación de los hechos de modo semejante al de Pinter en sus obras. Según éste, el deseo de verificación de los hechos es algo intrínseco en los humanos y nuestro autor entiende que el público sienta curiosidad por saber si lo que cuentan en el escenario sus personajes es verdad, al igual que hay caracteres que desean verificar lo que los otros les cuentan, como veíamos ya en el punto anterior, y como él mismo expone en la siguiente cita extraída de "Programme note for the performance of *The Room* and *The Dumb Waiter*":

"The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false; it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I can take to be inaccurate. [...]"<sup>369</sup>

Ese deseo por verificar datos y hechos del que nos habla Pinter en esta cita, y que en cualquier obra de las que está enmarcada claramente en el movimiento realista, se satisface por el mismo autor a través de las palabras de los personajes, en una obra de Pinter requiere un esfuerzo por parte del lector o del público. Esto se debe a la actitud escéptica que Pinter adopta hacia el lenguaje tal como podemos comprobar en el siguiente fragmento de su discurso "Writing for the Theatre":

"I'm not a theorist. I'm not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene. I write plays, when I can manage it, and that's all. That's the sum of it. So I'm speaking with some reluctance, knowing that there are at least twenty-four possible aspects of any single statement, depending on what you're standing at the time or on what the weather's like. A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. I will immediately be subject to modification by the other twenty-three possibilities of it. No statement I make, therefore, should be

---

<sup>369</sup>Pinter, H., Programme note for the performance of *The Room* and *The Dumb Waiter*, London, Royal Court Theatre, March 1960, citado por Esslin, M., *op. cit.*, p. 243.

interpreted as final and definitive. One or two of them may sound final and definitive, but I won't regard them as such tomorrow, and I wouldn't like you to do so today."<sup>370</sup>

Pero si tiene esta actitud tan escéptica hacia el lenguaje nos resulta extraño que sus obras posean tal dramatismo y queden grabadas en las mentes de los espectadores de esa manera tan impactante. Pues, quizás se deba a que el drama de sus personajes radica en traspasar las barreras que las palabras les imponen, y nosotros -como Pinter- descubrimos que las palabras provocan “placer” y “angustia” al mismo tiempo, tal como ya hemos expuesto en el apartado que denominábamos "La condena del lenguaje".

En primer lugar, experimentaremos el placer que provocan las palabras cuando en una obra descubramos alguno de los misterios que mueven a los personajes; y en segundo, sentiremos agonía cuando veamos que sus diálogos o acciones desmienten algo que habíamos creído descubrir. Porque aunque parezca que el lenguaje de sus obras es incongruente o ambiguo, es justo esa ambigüedad el móvil de todo lo que ocurre.

Por lo tanto, debido a la ambigüedad utilizada como tema principal, una de las críticas más comunes hacia Pinter es la perplejidad del público al no poder comprender lo que los personajes tratan de expresar en sus obras. Pero ya sabemos, según hemos ido viendo en apartados anteriores, que siendo el lenguaje una de las armas con las que cuentan, difícilmente podrán demostrarnos desde un principio hasta dónde quieren llegar, pues el lenguaje esta lleno de ambigüedades. Aunque, como decíamos, esta ambigüedad es la que define la naturaleza de lo que les ocurre a los personajes en el escenario, tal como expone el crítico Peter en *Vladimir's Carrot* de la siguiente manera:

"Pinter's plays can at first be puzzling because their language operates at a distance from its meaning as expressed in the plot. When we say, [...], that we do not understand his plays we mean that we cannot bridge the apparent gap between what his characters say and what they might be driving at. [...] But in fact language in Pinter's plays is an

---

<sup>370</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. vii.

unfailing guide to what is happening. It defines people's nature, their motives, and their social background."<sup>371</sup>

Según Peter en la cita arriba expuesta, en cuanto un personaje entra en escena, debemos tener en cuenta no sólo lo que haga o diga, sino también que en su interior se están produciendo una serie de pensamientos que forman parte del subtexto, de lo que ocurre cuando no se dice o hace nada. Al igual que en la vida real no somos capaces de adivinar lo que están pensando quienes nos rodean, tampoco podremos conocer las ideas que los personajes tienen en sus mentes, lo cual nos conduce a añadir una cita de John Stokes en la que corrobora nuestra hipótesis sobre la carencia de absurdidad en las obras de Pinter: "[...] Pinter himself has disclaimed prior or privileged knowledge of his characters and why his imagination has consistently delivered works that may be puzzling, but which are never simply 'absurd'"<sup>372</sup>. Esto nos lleva a una cita del filósofo Alfred North Whitehead extraída de su libro *Adventures in Ideas* (1933):

"In the study of ideas it is necessary to remember that insistence on hard-headed clarity issues from sentimental feeling, as it were a mist, cloaking the perplexities of fact. Insistence on clarity at all costs is based on sheer superstition as to the mode in which human intelligence functions. Our reasoning grasp at straws for premises and float on gossamers for deductions."<sup>373</sup>

Luego si el procesamiento de ideas en nuestro cerebro es tan complicado, como expone Whitehead, nos preguntamos si podemos fiarnos de las palabras como medio de expresión; puesto que a menudo nos encontramos con que somos incapaces de expresar algunos sentimientos, al igual que -en otras ocasiones- decimos algo que no queríamos, o provocamos una reacción inesperada en nuestro interlocutor porque esperaba oír algo diferente; y es que mientras nosotros luchamos por desenmarañar nuestros pensamientos, el cerebro de quien nos está escuchando va creando sus propias ideas sobre lo que va a oír y lo que ya está oyendo. Entonces lo que en realidad queremos verificar son nuestras propias

---

<sup>371</sup>Peter, J., *op.cit.*, p. 318.

<sup>372</sup>Stokes, J., "Pinter and the 1950's". En Raby, P., *op.cit.*, p.40.

<sup>373</sup>Brown, J.R., *op.cit.*, p. 15.

ideas, queremos saber si lo que estamos pensando coincide con lo que el hablante dice. En nuestra opinión este puede ser el proceso de verificación del que habla Pinter, y que exponíamos en su cita de "Writing for the theatre" al principio del punto.

El interés de Pinter por este tema de la verificación le lleva a ponerlo incluso en boca de los mismos personajes, convirtiéndose éstos en una especie de transmisores de sus ideas. Por ejemplo, Ellen en *Silence*, en la misma escena que hemos acotado en el punto anterior, dice algo muy similar a lo que exponía Pinter en el primer párrafo de este apartado:

"I sometimes wonder if I think. I heard somewhere about how many thoughts go through the brain of a person. But I couldn't remember anything I'd actually thought, for sometime.

It isn't something that anyone could ever tell me about, nobody could tell, from looking at me, what was happening."<sup>374</sup>

Es como si Pinter, a través de su personaje, quisiera encender una luz en las mentes del público y decirnos que es imposible verificar lo que otros han hecho; porque ni ellos mismos son capaces de recapitular los hechos a través del pensamiento, lo cual nos hace retornar a la idea del filósofo Whitehead, que hemos citado anteriormente, sobre la dificultad que tiene el cerebro para encontrar una manera clara de exponer las ideas.

Pero en las obras de Pinter, los personajes no explican el mecanismo de sus cerebros, como es de suponer; sino que los espectadores nos encontramos con dos tipos de situación que debemos analizar: al primero pertenecen aquellas en las que unos personajes mienten a otros personajes sobre hechos que han ocurrido dentro del tiempo de la representación y de los que nosotros hemos sido testigos; por lo tanto el proceso de verificación no será tan difícil, pues sólo tendremos que prestar atención a todas las escenas y relacionarlas; y en el segundo, incluiremos aquellas en las que cuentan hechos que han ocurrido fuera del momento de la

---

<sup>374</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 195.

representación y por lo tanto no será tan fácil comprobar si son verdad. Por ejemplo, en *The Birthday Party*, nos encontramos con ambos tipos de situación:

"PETEY. Reading.  
MEG. Is it good?  
PETEY. All right.  
*She sits by the table.*  
MEG. Where's Stan?  
*Pause.*  
Is Stan down yet, Petey?  
PETEY. No ... he's...  
MEG. Is he still in bed?  
PETEY. Yes, he's ... still asleep.  
MEG. Still? He'll be late for his breakfast.  
PETEY. Let him ... sleep.  
*Pause.*  
MEG. Wasn't it a lovely party last night?  
PETEY. I wasn't there.  
MEG. Weren't you?  
PETEY. I came in afterwards.  
MEG. Oh.  
*Pause.*  
It was a lovely party. I haven't laughed so much for years. We had dancing and singing. And games. You should have been there.  
PETEY. It was good, eh?  
*Pause.*  
MEG. I was the belle of the ball.  
PETEY. Were you?  
MEG. Oh yes. They all said I was.  
PETEY. I bet you were, too.  
MEG. Oh, it's true. I was.  
*Pause.*  
I know I was.  
*Curtain*"<sup>375</sup>

En este caso hemos visto a Stanley evadiendo dar una respuesta clara a Meg; porque él mismo ha visto como el primero se iba con Goldberg y McCann. Nosotros hemos sido testigos de esto, sólo tenemos que recapitular hacia atrás y comprobaremos que está mintiendo a su mujer, además las respuestas de Petey están llenas de puntos suspensivos, comunmente utilizados por quien no sabe qué va a ser lo siguiente que dirá, y menos aun sabrá qué decir si se trata de inventarse una mentira. Pues, Petey conoce muy bien a su esposa y sabe que

---

<sup>375</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 81.

siente un afecto maternal hacia Stanley, por eso le dice que está dormido cuando ella le pregunta si está aun en la cama. Entonces, si Stanley, simplemente estuviera en la cama, ella -probablemente- iría a llevarle el desayuno y vería que no está allí; mintiéndole evita todo esto.

Continuando con la esperanza de verificar, desde nuestra posición de espectadores, al ver que la mentira está clara, nos surgirá la siguiente pregunta: ¿por qué Petey le miente a Meg?. Seguramente, porque sabe que su esposa sólo es feliz en el mundo de fantasía que ella misma ha creado. Dentro de ese mundo necesita tener a alguien de quien cuidar, y ese lugar lo ha estado ocupando Stanley; entonces, si Stanley se va, su mundo se derrumba y ella también. Pero, aquí no podemos basarnos en hechos contados en la obra, sino solamente en nuestra propia intuición; porque nadie nos ha dicho que Meg haya tenido una frustración en su faceta maternal. El único dato objetivo que nos puede orientar en esta afirmación, es que Pinter nos informa sobre las edades de sus personajes, y ella tiene unos sesenta años. Si a esto añadimos el hecho de que nunca menciona si tiene hijos, y que vive en un "bed & breakfast" con su marido y Stanley, cabe la posibilidad de que estemos en lo cierto.

Por otra parte, tenemos dentro de la misma escena, la mentira o medio-verdad de Meg sobre la fiesta. Por ejemplo, su convencimiento sobre lo deslumbrante de su belleza; pues, cuando aparece en la fiesta con el vestido, pregunta a Goldberg y Stanley si les gusta. Veamos las contestaciones de estos:

" MEG. [...] Do you like my dress, Mr. Goldberg?

GOLDBERG. It's out on its own. Turn yourself round a minute. I used to be in the business. Go on, walk up there.

MEG. Oh no.

GOLDBERG. Don't be shy. *(He slaps her bottom.)*

MEG. Oooh!

GOLDBERG. Walk up the boulevard. Let's have a look at you. What a carriage. What's your opinion, McCann? Like a Countess, nothing less. Madam, now turn about and promenade to the kitchen. What a deportment!



MCCANN (*to STANLEY*). You can pour my Irish too.  
GOLDBERG. You look like a Gladiola.  
MEG. Stan, what about my dress?  
GOLDBERG. One for the lady, one for the lady. Now madam- your glass."<sup>376</sup>

Goldberg, con la labia que le caracteriza, hace creer a Meg que realmente es la más elegante y bella del baile; para que se convenza todavía más le dice que él solía dedicarse al mundo de la moda y le hace pasearse como si fuese una modelo. Incluso, se atreve a darle una palmada en el trasero, ella no se enoja, sino que se siente halagada, y tan sólo dice: "Oooh!". Nos damos cuenta de que se está burlando de ella ya en el primer comentario: "It's out on its own.", pues esta frase es muy ambigua, ya que se puede interpretar tanto en el sentido de que es único por su belleza, como que es único por horrible.

Un segundo tipo de situación dentro de los momentos en que se quieren verificar lo hechos, decíamos que se daba cuando los personajes cuentan algo que ha ocurrido en el pasado y no tenemos referencias para comprobar si es verdad, esta situación provoca gran curiosidad en el público; por ejemplo, lo podemos encontrar en *The Birthday Party* también, precisamente con las acusaciones que le atribuyen Goldberg y McCann a Stanley:

"GOLDBERG. Take off his glasses.  
[...]  
Webber, you're a fake. (*They stand on each side of the chair.*)  
When did you last wash up a cup?  
STANLEY. The Christmas before the last.  
GOLDBERG. Where?  
STANLEY. Lyons Corner House.  
GOLDBERG. Which one?  
STANLEY. Marble Arch.  
GOLDBERG. Where was your wife?  
STANLEY. In-  
GOLDBERG. Answer.  
STANLEY (*turning, crouched*). What wife?  
GOLDBERG. What have you done with your wife?"<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup>*Ibidem*, p. 49.

<sup>377</sup>*Ibidem*, p. 43.

Quieren saber si es verdad que mató a su esposa, Goldberg le pregunta porqué nunca se casó, y le acusan de haberse escapado de la boda y de haber dejado esperando a su novia. Y una vez más, vemos la contradicción cuando cada uno dice que la dejó esperando en un sitio: "GOLDBERG. You left her in the pudding club." "MCCANN. She was waiting at the church.". Luego, nosotros también nos preguntamos si tiene esposa o no se casó; pero, Stanley nunca contesta a estas preguntas. Así que seguimos con dudas, excepto cuando se trata de las acusaciones que le hacen a Stan, y admite que se cambió el nombre, por lo tanto nos hace sospechar que sí que está ocultando algo. Además, la razón por la que se lo cambió no es muy convincente, pues dice literalmente: "I forgot the other one.", luego es una razón más bien cómica. Después de esto, creemos que podemos descartar que se trata de un asesino, y si lo es, no es un profesional, puesto que hubiera inventado una excusa mejor.

A todas estas dudas que nos van surgiendo, se puede añadir una más: ¿por qué no contesta Stan a todas las preguntas que le hacen?, ¿adopta a propósito esta actitud?. Quizás sí, no quiere ni tiene porqué descubrir su intimidad ante estos dos desconocidos. Este guardar su intimidad lo vemos apoyado por una cita en la que Pinter describe cómo ve el mundo a su alrededor también en su discurso "Writing for the theatre":

"We have heard many times that tired, grimy phrase: 'Failure of communication' ... and this phrase has been fixed to my work consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempt to keep ourselves to ourselves."<sup>378</sup>

El siguiente ejemplo extraído de *The Birthday Party* pensamos que ilustra tanto nuestras dudas planteadas anteriormente, como la opinión del autor ya citada:

"MCCANN. He's killed his wife!  
GOLDBERG. Why did you kill your wife?  
STANLEY (*sitting, his back to the audience*). What wife?  
MCCANN. How did he kill his wife?  
GOLDBERG. How did you kill her?  
MCCANN. You throttled her.  
GOLDBERG. With arsenic.

---

<sup>378</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. xiii.

MCCANN. There's your man!  
GOLDBERG. Where's your old mum?  
STANLEY. In the sanatorium.  
MCCANN. Yes!  
GOLDBERG. Why did you never get married?  
MCCANN. She was waiting at the porch.  
GOLDBERG. You skeddadled from the wedding.  
MCCANN. He left her in the church.  
GOLDBERG. You left her in the pudding club.  
MCCANN. She was waiting at the church.  
GOLDBERG. Webber! Why did you change your name?  
STANLEY. I forgot the other one.  
GOLDBERG. What's your name now?  
STANLEY. Joe Soap.  
GOLDBERG. You smell of sin.  
MCCANN. I can smell it.  
[...]”<sup>379</sup>

Con esta conversación, puede ser que Pinter haya estado jugando con nosotros, pues en un primer momento pensábamos que íbamos a encontrar algo sobre el pasado de Stanley; pues, cuando Goldberg le pregunta por su esposa y él le contesta que estaba en el "club del pudding"<sup>380</sup>, aunque no acaba la frase creemos que ya sabemos algo más sobre la vida privada de este personaje, algo que nos obsesiona como público.

De repente, Goldberg y McCann, afirman que él la mató. Entonces, Stan niega tener una esposa: "What wife?"<sup>381</sup>. ¿Es Stanley un asesino que se esconde en un "bed & breakfast"? No lo podremos verificar ni tan siquiera al final de la obra. Sin embargo, iremos siguiendo las pistas que se nos dan. Pero estas pistas no resultan de ayuda, pues quienes parece que poseen parte de la información, Goldberg y McCann, no coinciden en sus afirmaciones tal como ya hemos visto en el extracto anterior: "MCCANN. You throttled her." "GOLDBERG. With arsenic." De este modo, Pinter hace que nos sintamos desorientados; porque cuando parece que se va a resolver la intriga, surge un comentario que deshace nuestras conclusiones y hay hechos que parecen ciertos en un momento determinado y que después se desmienten. Pero a nosotros nos debe importar lo que vemos en cada

---

<sup>379</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 43-44.

<sup>380</sup>El entrecomillado es nuestro.

<sup>381</sup> Véase: Pinter, H., *op. cit.*, p. 43 ss.

momento de la obra, sin obsesionarnos por querer descubrir lo que no se nos hace explícito, y así es tal como Pinter quiere que nos tomemos nuestra posición de espectadores. Esta deducción la vemos apoyada después de leer una carta que le escribió una lectora y vimos como le respondía de aquella manera tan lógica y peculiar, según quedó ya expuesto en el capítulo sobre los personajes con la reproducción literal de la cita de Dukore en *File on Pinter*.

Pero esa obsesión que tenemos el público por verificar lo que ocurre en las obras de Pinter, no termina con el final de la obra, sino que también -como público acostumbrado a recibir una lección- queremos comprobar si el resto de los asistentes ha sacado las mismas conclusiones que nosotros. Con esta actitud de curiosidad, apoyamos el trabajo del autor, pues según él hay multitud de significados en lo que escribe tal como le responde a Patricia Bosworth en su artículo "Why doesn't he write more?": "I hope my plays mean something different to everyone who sees them. They should because there is never one answer".<sup>382</sup>

Como consecuencia de estas reacciones del público, los críticos no han sabido dónde encuadrar la obra de nuestro autor<sup>383</sup>, si dentro del Realismo o dentro del Absurdo; cuando sus obras son, en realidad, más realistas que otras, o igual. En este respecto, nosotros coincidimos con la opinión de Brown en *Theatre Language* cuando dice:

"[...]the conflict between Petey and Meg is not to put into irrevocable words at this stage of the play and therefore it is there only to be 'sensed' by the audience. Pinter's plays are realistic in one important and unusual way: audience and readers do not know everything, and what certainty there is comes very late in the play. The plays offer an opportunity for understanding very like those fleeting and uncertain opportunities that are offered by life."<sup>384</sup>

---

<sup>382</sup>Bosworth, P., "Why doesn't he write more", *New York Times*, 27 oct. 1968.

<sup>383</sup>Tema que planteamos en el primer capítulo de nuestro trabajo.

<sup>384</sup>Brown, J.R., *op.cit.*, p. 33.

Para seguir demostrando que aunque el lenguaje del absurdo, y de Pinter, es ambiguo y difícil de comprender, y no por ello deja de ser tan real como el de las obras que se encuadraron dentro de un movimiento llamado realista sin dudar, podríamos comparar el diálogo anterior entre Goldberg, McCann y Stanley con alguna otra obra, creemos que no cabe más posibilidad que asemejarlo a algún interrogatorio policial, ya que en estos es donde mejor se reflejan los deseos de verificación. Pero dado el toque absurdo y humorístico que llega a adquirir la conversación, no nos queda más que remitirnos al novelista Tom Sharpe y su obra *Wilt* (1976). Precisamente, en los interrogatorios a los que se ve sometido Wilt - el protagonista - se intenta verificar el hecho de que él mató a su esposa, cuando en realidad ella está viva, como también le acusan a Stan de haber matado a la suya en *The Birthday Party*. Pero la policía ha encontrado el cuerpo de una muñeca hinchable que Wilt enterró, y a partir de ahí los investigadores y los demás protagonistas han ido sacando sus propias conclusiones sobre el asesinato de la señora Wilt.

Aparte de asemejarse en el tema del asesinato a la esposa, encontramos parecido en la reacción de los interrogados; pues las sucesivas entrevistas con la policía están dejando exhausto a Wilt, tal como dejan sin habla a Stanley. Por ejemplo, en una ocasión, Wilt dice exactamente las mismas palabras que McCann respecto a la teoría de causa-efecto; ya que, ambos utilizan el ejemplo del huevo y la gallina. Pero en el caso de esta novela, es el interrogado quien lo utiliza para hacerles ver la falta de lógica en sus afirmaciones y preguntas respecto al asesinato de Eva Wilt:

"Vaya, otra vez a empezar -dijo Wilt-. Ya sabía yo que querría usted empezar por el principio otra vez. Ustedes, amigos, tienen causas primarias en el cerebro. Causa y efecto, causa y efecto. ¿Qué fue primero, el huevo o la gallina, el protoplasma o el demiurgo? [...]"<sup>385</sup>

---

<sup>385</sup>Sharpe, T. , *Wilt*, Barcelona, Anagrama, 1992 [1976], p. 154.

Mientras que en la obra de Pinter es McCann -uno de los que interroga- el que lo utiliza creyendo que la lógica podrá hacerle confesar a Stanley porqué mató a su esposa.

Así que, Wilt sabe vencer los momentos de locura a los que le podría conducir el poder del lenguaje, y lo consigue a base de ironía y de saber jugar con el mismo, mejor que sus acusadores; pues Wilt es capaz incluso de inventar historias que no tienen que ver con los hechos cuando la policía le obliga a hablar, véase sobre todo la primera frase de las siguientes líneas:

"-Tenía que decir algo -dijo Wilt-. No me dejaban dormir y no paraban de hacerme las mismas preguntas estúpidas una y otra vez. No se hace usted idea de en qué estado le deja a uno eso. Le vuelve a uno loco."<sup>386</sup>

La prueba de que el inspector se siente vencido por la maestría del lenguaje de Wilt es esta última cita extraída también de la novela:

"-Ya sé lo que es usted, Wilt. Un condenado mercader de palabras, un contorsionista verbal, un descuartizador de la lógica, un Houdini de la lingüística, una enciclopedia de información impertinente... -el inspector Flint se quedó sin metáforas."<sup>387</sup>

Después de ver las diferencias y las similitudes entre Wilt y Stan, llegamos a la conclusión de que todo lo que dice Wilt es lo que debería haber dicho Stan a lo largo de aquel interrogatorio en el que se proponían verificar unos hechos. Pero, una vez más, como en todos los apartados que estamos dedicando al lenguaje, vemos que éste es el vencedor de Stan, y aquel personaje que con más valentía se aferre a ese arma llamada lenguaje, saldrá ganador de la batalla, como es el caso de Wilt. Además, se trata de una batalla en la que algunos personajes tienen que soportar su existencia por medio del lenguaje y de éste sólo le quedan los escombros, como ya decíamos anteriormente en este trabajo.

### **3.9. Diferencias y similitudes entre Pinter y el lenguaje naturalista de Osborne y Wesker.**

---

<sup>386</sup>*Ibidem*, p. 224.

<sup>387</sup>*Ibidem*, p. 235.

Tal como ya hemos apuntado anteriormente, Brook piensa que el autor sabe exponer con naturalidad lo que quiere que se vea<sup>388</sup>, así opina en su libro *El Espacio Vacío*. Por nuestra parte, después de los estudios que hemos ido realizando a través de este trabajo, hemos llegado a la conclusión de que el término *natural* está estrechamente relacionado con el término espontaneidad. Entonces, si comparamos a Pinter, con alguno de sus contemporáneos realistas, cuyas obras nunca fueron acusadas de extrañas, vemos que, por ejemplo Wesker y Osborne no se asemejan tanto a la naturalidad con la que hablamos cotidianamente, en lo que al lenguaje se refiere, sino que simplemente están exponiendo con naturalidad sobre el escenario sólo aquello que quieren que se vea. Pero en realidad, ya hemos visto que el más espontáneo lingüísticamente es Pinter; pues solamente tenemos que remitirnos al apartado sobre las pausas y silencios o al de la traición de la memoria.

Uno de esos críticos que ha acusado de poco natural el lenguaje del absurdo es Spang, quien basándose en las teorías de la comunicación, se adentra en los diálogos del teatro del absurdo exponiendo que las situaciones que se dan en ellos son menos "normales"<sup>389</sup>. Opinamos que Spang entrecomilla este adjetivo, porque a los autores del absurdo se les ha mirado siempre como un caso aparte; aunque no hay motivo para ello, en nuestra opinión, pues los diálogos del denominado teatro del absurdo son normales, según las lecturas que hemos ido haciendo de estos autores y según críticos como Brown en su libro *Theatre Language*, tal como ya exponíamos en una de sus citas sobre la similitud del lenguaje de Pinter con la vida diaria. De todos modos, veamos la cita de Spang en su libro *Teoría del Drama*, donde expone su punto de vista sobre los diálogos del absurdo:

"Desde el punto de vista de la comunicación, una réplica recoge siempre elementos informativos de la anterior o bien para ahondar en ellos o bien para refutarlos aduciendo un argumento en contra; pero en ambos casos sin que surjan discrepancias o

---

<sup>388</sup>Brook, P., *El Espacio Vacío*. (...), Barcelona, Península, 1986 [1968], p. 34.

<sup>389</sup>El mismo autor también entrecomilla esta palabra, como se puede ver en nota a pie posterior.

incoherencias semánticas. [...] en otros casos, menos "normales" se disminuye o incluso se anula la coherencia semántica y las figuras sostienen un "diálogo de sordos".<sup>390</sup>

A pesar de las razones que nos da Spang para no considerar normales los que él denomina "diálogo de sordos", creemos que la incoherencia semántica es una constante en los diálogos cotidianos; y por lo tanto, cuanto más se refleje esta característica sobre el escenario, más real resultará el intercambio lingüístico. Por ejemplo, en una disputa en la cola de la compra casi nadie se pone a pensar en la coherencia semántica de lo que está diciendo. Supongamos que hay una persona que intenta saltarse su turno, la cual siempre dice frases similares a la siguiente: "Perdone, no me había dado cuenta" o simplemente se calla cuando alguien le llama la atención pero consigue pasar delante. En el caso de la primera respuesta, no hay coherencia entre su gesto y lo que argumenta en defensa, al igual que Vladimir y Estragon dicen "Vámonos" y no se mueven en *Waiting for Godot*; y en el caso de la segunda respuesta, que es en realidad un gesto, ni siquiera tiene argumento, así que lo mejor para conseguir su objetivo es el silencio -otro de los recursos comunes en el teatro del absurdo-. Quizás parezca que estamos comparando las situaciones del teatro del absurdo con una situación muy banal de la vida cotidiana, pero luego veremos como los autores de este movimiento también están interesados en ellas.

Además, en nuestra opinión, cuando mantenemos una conversación de todos los días, no podemos ir siempre en pos de la gramática, pues sin querer el pensamiento traiciona y se cometen fallos. Es verdad que en ocasiones decimos cosas que no tienen lógica a los ojos de los demás, aunque sí que la tienen para nosotros, y es simplemente porque nos hemos expresado mal, por ejemplo hemos dada por entendida parte de la información que queremos comunicar. En todo esto coincidimos con Herreras cuando en su libro *Una lectura Naturalista del Teatro del Absurdo* dice:

---

<sup>390</sup>Spang, K., op.cit., p. 267.



"Quienes tomaron el existencialismo del absurdo como motor de sus obras hicieron un juego malabar para transmitir la realidad. Y consiguieron una cruel exactitud que nos descubre que si hacemos en un teatro conversaciones lógicas, estamos falseando los diálogos reales que son incoherentes, ilógicos y faltos de gramática. En sí, la realidad cotidiana se nos muestra continuamente con una impresión de irracionalidad, por mucho que queramos ponerle medidas."<sup>391</sup>

Sin embargo, ya hemos visto que hay críticos como Spang que ponen en duda la posibilidad de hacer una reproducción fiel de la realidad; según el crítico, el culpable de esta imposibilidad es el lenguaje que en sí es ambiguo por naturaleza. Cuando dice ambiguo no se está refiriendo solamente al doble significado intencionado que pueda tener una palabra sobre el escenario, sino que a esta ambigüedad del lenguaje sumamos la libertad de interpretación que tenemos el público para captar las situaciones; pues tanto el autor como cada miembro del público perciben la realidad de maneras diferentes:

"[...] la reproducción fiel no existe en la literatura por la misma naturaleza de la lengua y de los hablantes; las palabras son forzosa y necesariamente genéricas en el nivel de la competencia y se vuelven individuales en el de la performance. Cada codificación utiliza el material general para captar una vivencia o interpretación individual de la realidad y cada descodificación hace uso de la misma característica del lenguaje. [...] un texto literario será por tanto ficticio, por lo menos en la medida en que cada receptor descodifica cada palabra a su manera recreando individualmente el mundo propuesto por el autor."<sup>392</sup>

Ahora bien, aunque no exista la reproducción fiel según la teoría de Spang, nosotros pensamos que las obras sí que tienen un mayor o menor grado de verosimilitud, y uno de los principales agentes que contribuyen a ello es el lenguaje. Por ejemplo, de acuerdo con la historia, nos consta que las obras de Wilde resultaban verosímiles en la época; porque se daban situaciones cotidianas de entonces, pero aun así no creemos que en lo referente al lenguaje sonasen muy familiares, a no ser que en aquel entonces no hubiera pausas ni silencios en las conversaciones, ni dudas a la hora de utilizar una palabra u otra. Es como si todos los personajes de entonces fuesen dueños de su pensamiento y expertos en gramática y sintaxis; luego, el uso del lenguaje no resultaba real, al igual que no

---

<sup>391</sup>Herreras, E., *op.cit.*, p. 104.

<sup>392</sup>Spang, K., *op.cit.*, p. 42.

resultaba así en autores como Osborne o Wesker, contemporáneos de Pinter. De manera que, la diferencia entre Pinter y los demás es que la situación, el argumento y la anécdota dejan paso en importancia al lenguaje que al final es el que da forma a la realidad y dota de verosimilitud a los hechos. Hechos, que por otra parte, dejan de ser propaganda política en sus obras para centrarse en las preocupaciones del individuo; pues, cuando Pinter quiere hacer propaganda política escribe artículos como los recopilados en el libro *Various Voices* y dedicados exclusivamente a ello, así no pone sus opiniones en boca de los personajes teatrales.

Tal como decíamos unas líneas más arriba, ni aun tomando como definición de verosimilitud lo que Spang dice en su *Teoría del Drama*: "[...] Verosimilitud significa [...] que el mundo que se nos presenta a través de una obra literaria es un mundo posible, descrito como similar al existente, aunque sea inventado."<sup>393</sup>, es posible -en nuestra opinión- creer que en la época de Wilde se hablara con tanta perfección. Al igual que tampoco es posible creer que los personajes de Wesker poseyeran tal claridad de ideas, pues sus intervenciones son como discursos políticos perfectamente estudiados y elaborados; por ejemplo el siguiente fragmento de *Chicken Soup with Barley* muestra la poca naturalidad en el lenguaje utilizado

"HARRY: And we and the Party don't want to do away with the jungle, I suppose?

ADA: No, you do not want to do away with the jungle, I suppose. You have *never* cried against the jungle of an industrial society. You have never wanted to destroy its *values* - simply to own them yourselves. It only seemed a crime to you that a man spent all his working hours in front of a machine because he did not own a machine!

SARAH: So what, we shouldn't care any more? We must all run away?

ADA: Care! Care! What right have we got to care? How can we care for a world outside ourselves when the world inside is in disorder? Care! Haven't you ever stopped, Mother - I mean stopped- and seen yourself standing with your arms open, and suddenly paused? Come to my bosom. Everyone come to my bosom. How can you possibly imagine that your arms are long enough, for God's sake? What audacity tells you you can harbour a billion people in a theory? What great, big, stupendous, egotistica audacity, tell me?

RONNIE: Whoa, whoa!

---

<sup>393</sup>*Ibidem*, p. 42

HARRY: But it *is* an industrial age, you silly girl. Let's face facts-  
[...]"<sup>394</sup>

Analizando la cita anterior de Wesker, en primer lugar hay que observar el uso de la cursiva que hace el autor, destacando ciertas palabras clave, tal y como hacen los políticos en sus discursos, cuando pronuncian algunos términos en voz más alta por medio de los cuales intentan convencer a sus oyentes. En segundo lugar, no se usan las contracciones que son propias del lenguaje coloquial y familiar. Y, por último señalamos la ausencia de dudas a la hora de exponer sus creencias que quedaría plasmada a través del uso de puntos suspensivos, silencios y pausas. Pues no hay pausas, ni siquiera entre los turnos de los hablantes, quienes saben exactamente como tienen que contradecir al anterior en cada momento. De este forma, el tono del diálogo suena premeditado y no natural, que sería lo apropiado si estamos hablando de una obra que fue etiquetada por la crítica dentro del movimiento realista.

Por el contrario, tenemos dos autores contemporáneos, Osborne y Pinter, que aun habiendo sido encuadrados dentro de un movimiento diferente cada uno de ellos, podemos encontrar algunos puntos en común en lo que se refiere al uso del lenguaje; por ejemplo, el uso que hacen de los silencios es similar. Aunque Brown insista en que no son iguales en la siguiente cita de *Theatre Language*:

"When Jimmy has assaulted Alison with a mercilessly satirical picture of her brother, Nigel, there is a stage-direction:

[*There is no sound, only the plod of ALISON's iron. Her eyes are fixed on what she is doing. CLIFF stares at the floor. His cheerfulness has deserted him for the moment. JIMMY is rather shakily triumphant. He cannot allow himself to look at either of them to catch their response to his rhetoric, so he moves across the window, to recover himself, and to look out.*]

[...]

This use of physical gesture rather than words is a change of weapon, for the dramatist and for his characters. It does not revalue what has been said or make the audience unsure of what is happening, as in Pinter's plays, but, rather, it varies the 'play', gives a

---

<sup>394</sup>Wesker, A., *Chicken Soup with Barley*, London, Penguin, 1964, p. 43.

further variation of the fight. The silent stage business leads to renewed verbal attack [...]."<sup>395</sup>

En primer lugar, Brown se atreve a adivinar lo que el público siente durante el silencio, cuando en nuestra opinión, él no puede saber si los espectadores se sienten inseguros o no. Al igual que tampoco puede saber si nos hace reevaluar lo que se acaba de decir en la pelea. Y en segundo lugar, se le pasa por alto el concepto de pausa y silencio de Pinter que exponemos a continuación, el cual coincide plenamente<sup>396</sup> con lo que dice Osborne al final de la acotación escénica sobre la necesidad de Jimmy de recuperarse de lo que acaba de hacer y decir, tal como expone nuestro autor, en una cita que ya hemos reproducido literalmente páginas atrás, la necesidad de recuperación de los personajes en el libro de Gussow *Conversations with Pinter*.

Además, por la manera en que Brown explica el silencio parece que se trate de algo premeditado por parte del autor y de los personajes, cuando en las conversaciones cotidianas, surgen sin más, tal como dice Pinter en el libro arriba nombrado.

Pero sí que existe una diferencia entre Osborne y Pinter, y es que este último no explica nunca en sus acotaciones porqué se ha producido un silencio. Por ejemplo, en *The Basement*, una obra que se basa en las relaciones entre tres personajes viviendo juntos en un sótano, se producen muchas situaciones sin palabras del tipo de la de *Look Back in Anger* que hemos estado analizando. Por ejemplo, veamos la siguiente acotación de *The Basement* en la que todo es silencio:

*"Interior. Kitchen. Night.*  
JANE *in the kitchen. Putting spoonfuls of instant coffee into two cups.*

---

<sup>395</sup>Brown, J.R., *op.cit.*, p. 123-4.

<sup>396</sup>Si nos remitimos al punto de este trabajo en el que se habla de las pausas y silencios, veremos que hay una cita en la que se describen los tipos de pausa que utiliza Pinter, y el que aquí nombramos es uno de ellos.

*Interior. Room. Night.*

*The room is completely bare.*

*Bare walls. Bare floorboards. No furniture. One hanging bulb.*

*STOTT and LAW at opposite ends of the room.*

*They face each other. They are barefooted. They each hold a broken milk bottle. They are crouched, still.*"<sup>397</sup>

Para encontrar más diferencias, quizás haya que preguntarse cuál de los dos autores es más realista. En nuestra opinión es más realista aquel que no necesita explicar cada paso que da cuando está escribiendo, pues en la vida real las conversaciones, los movimientos, las palabras -en definitiva- surgen de manera natural sin necesidad de ser justificadas por su presencia o por su ausencia; luego Pinter es más realista por utilizar un lenguaje más cercano y similar al que utilizamos cotidianamente.

Otra de las diferencias entre Osborne y Pinter que señala Brown es el uso seguro de las palabras que hacen los personajes del primero, además de no utilizar el lenguaje para esconder los verdaderos sentimientos, como sí que hacen algunos personajes de Pinter cuando explotan con lo que el autor llama un "torrente de lenguaje"<sup>398</sup>. En estas afirmaciones estamos de acuerdo con Brown, sus personajes no se plantean dudas sobre el uso de las palabras, ni utilizan las repeticiones para confirmar lo que han dicho, así lo expone el crítico en las siguientes líneas del ya citado *Theatre Language*: "Osborne is not like Pinter, using words to betray another struggle underneath. His characters speak with belief, committed to their limitations as well as their effectiveness."<sup>399</sup> Para llegar a esta conclusión, Brown toma como ejemplo el pasaje en el que Jimmy cuenta a Helena y los demás cómo era ver morir a su padre a una edad tan temprana. Si él era un niño, ¿cómo es que recuerda tan bien todo lo que ocurría?. En nuestra opinión no resulta natural; porque tan sólo necesita unos pocos movimientos que

---

<sup>397</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 161.

<sup>398</sup>El entrecomillado es nuestro, pero este término lo podemos encontrar utilizado por el autor en una de las citas expuestas en el apartado dedicado a las pausas y silencios.

<sup>399</sup>Brown, J.R., *op.cit.*, p. 131.

le inspiren para hacer de su narración algo continuado, como si se tratara de sucesos presentes:

"[...]

But, you see, I was the only one who cared. [*Turns to the window.*] his family were embarrassed by the whole business. Embarrassed and irritated. [*Looking out.*] As for my mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things. My mother was all for being associated with minorities, provided they were the smart, fashionable ones.

[*He moves up again.*] We all of us waited for him to die. The family sent him a cheque every month, and hoped he'd get on with it quietly, without too much vulgar fuss. My mother looked after him without complaining, and that was about all. Perhaps she pitied him. I suppose she was capable of that. [*With a kind of appeal in his voice.*]

But I was the only one who cared!

[*He moves L., behind the armchair.*]

[...]

You see, I learnt at an early age what it was to be angry -angry and helpless. And I can never forget it. [*Sits.*] I knew more about -love ... betrayal ... and death, when I was ten years old than you will probably ever know all your life.

[*They all sit silently. Presently, HELENA rises.*]

HELENA: Time we went."<sup>400</sup>

Sin embargo, ningún hecho estaría tan claro en cualquier narración del pasado de algún personaje de Pinter, pues observaríamos, como ya hemos comprobado en apartados anteriores, que no es tan fácil recordar con exactitud, por no decir imposible. Así lo vimos en el punto de este trabajo titulado "El lenguaje como elemento dominante de la acción: la traición de la memoria y las palabras", y ya lo ilustramos con ejemplos de obras como *Old Times* y *Moonlight*, donde insistíamos en la fragilidad de la memoria, y como consecuencia, en el fracaso que suponía el uso del lenguaje para describir recuerdos.

Esta última obra que nombramos, *Moonlight*, podría considerarse por dos razones una respuesta de Pinter al fragmento donde Jimmy narra como cada miembro de la familia vivía la enfermedad. La primera razón, del paralelismo que encontramos es que tanto en *Look Back in Anger* como en *Moonlight*, sus respectivos autores nos presentan a dos esposas compasivas de sus maridos que van a morir. La similitud viene dada por el hecho de que Bel está cuidando a su

---

<sup>400</sup>Osborne, J. *Look back in Anger*, London, Faber, 1956, p. 57-58.

esposo en el lecho de muerte, en ocasiones como la siguiente, Bel muestra su compasión:

"You're not a bad man. You're just what we used to call a loud mouth. You can't help it. It's your nature. If you only kept your mouth shut more of the time life with you might just be tolerable."<sup>401</sup>

La segunda razón del paralelismo entre las obras, viene dada por la imposibilidad de recordar exactamente o simplemente de recordar, como decíamos antes:

"ANDY: The past? What past? What kind of past did you have in mind?"<sup>402</sup>

A pesar de haber encontrado algunas similitudes, no podemos evitar la separación entre estos dos movimientos, el del teatro del absurdo y el realista, pero seguramente deberíamos empezar a plantearnos el hecho de que nada es blanco o negro, que los autores no escriben de acuerdo con unas convenciones u otras, sino que siempre se solapan rasgos. Todavía más se entrecruzan las características cuando se trata de teatro, pues es en este género donde se pretende plasmar con fidelidad la realidad en la que vivimos, una realidad cuyo lenguaje es absurdo e insuficiente a la hora de dar explicaciones a nuestros actos, una realidad en la que a veces, un gesto tiene más importancia que un discurso interminable, de lo cual ya nos advertía Pinter en su obra *The Homecoming* a través de Ruth cuando ésta decía:

"Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I ... move my leg. That's all it is. But I wear ... underwear ... which moves with me ... it captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg moving. My lips move. Why don't you restrict your observations to that?. Perhaps the fact that they move is more significant ... than the words that come through them. You must bear that ... possibility ... in mind."<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p.347-8.

<sup>402</sup>*Ibidem*, p.378.

<sup>403</sup>Pinter, H., *The Homecoming*, Plays Three, London, Faber & Faber, 1991, p.60-61.

#### **4. Revolución del concepto de las unidades en el teatro del absurdo: Ionesco y Beckett como antecesores de Pinter.**

Durante todo este trabajo, hemos estado planteándonos en qué se diferencian el teatro del absurdo y el teatro realista, y si el primero ha adoptado esa denominación por reflejar la realidad menos que el segundo. Sin embargo, ya hemos comprobado que la diferencia entre estos dos movimientos radica en la manera que tiene cada uno de representar la cotidianeidad; pero a veces esa manera peculiar del teatro del absurdo hace que nos resulte difícil su comprensión, cuando lo que, por ejemplo Beckett, está haciendo es utilizar las unidades dramáticas (acción, lugar y tiempo) con fines opuestos a los que estamos acostumbrados, tal como iremos ilustrando a través de este capítulo. Nuestra teoría sobre la dificultad de comprensión la encontramos apoyada por el crítico Raymond Williams cuando dice lo siguiente en su libro *Drama in Performace*:

"Some part of this difficulty, it is true, can be found within Beckett's dramatic conception. He is using certain dramatic conventions, though for mixed and contrary purposes."<sup>404</sup>

Esos propósitos contrarios son los que tenemos que aprender a identificar; de hecho, siempre se nos ha enseñado a analizar una obra a partir del estudio de sus unidades, entonces hasta que aparecen las obras del teatro del absurdo, las unidades de acción, lugar y tiempo son unos elementos guía a la hora de analizar cualquier obra. Estas unidades suponían una ayuda para entender cualquier pieza, pero con Ionesco y Beckett surten el efecto contrario; pues, nos perdemos en la acción, en el tiempo y en el espacio. Los autores parecen querer desorientarnos en medio de un sinfín de palabras; porque ni los mismos personajes saben situarse, ni siquiera los de Pinter, quienes parece que habiten entornos naturalistas.

---

<sup>404</sup>Williams, R., *Drama in Performance*, Philadelphia, 3ª edición: Open University Press, Milton Keynes, 1991, p. 147.



#### 4.1. La unidad de tiempo y espacio en Ionesco y Beckett: el reloj en *La cantatrice Chauve*, el reloj de Pozzo en *Waiting for Godot* y la cinta de Krapp.

En 1950 se da a conocer la obra *La Cantatrice Chauve*, de Ionesco. Con ella, el autor introduce un elemento revolucionario para la concepción del tiempo. Dicho elemento es un reloj que a simple vista forma parte de una decoración puramente naturalista y sin embargo nos llevará a los límites de una de las experiencias más absurdas que se pueden vivir en una representación. Ya en las acotaciones escénicas, se hace explícito el mal funcionamiento del reloj de los Smith: *Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.*<sup>405</sup> Más tarde, cuando llegan los Martin, y Mme. Smith les dice que han estado esperando durante cuatro horas para cenar con ellos, nos preguntamos si es cierto que ha transcurrido ese tiempo; pues el reloj no ha dado las horas correctamente. Para recordárnoslo, Ionesco acota de nuevo el mal funcionamiento del reloj después de la intervención de Mme. Smith: *Mme. et M. Smith s'assoient en face des visiteurs, la pendule souligne les répliques, avec plus ou moins de force, selon le cas [...].*<sup>406</sup>

Esta confusión en el tiempo influye en el final de la obra, cuyo desenlace de la acción dista mucho de cualquier obra perteneciente al movimiento realista, donde se habría dado una resolución de un conflicto, que aquí ni siquiera existe. De esta forma, el desenlace de la obra es tan peculiar, como la vuelta al comienzo de la misma; pues Mme. Martin pronuncia exactamente las mismas palabras que Mme. Smith al principio de la obra cuando nos cuenta lo que han cenado. La diferencia es que ahora son los Martin quienes se sientan donde estaban los Smith; así que, los papeles han cambiado y todo vuelve a comenzar de nuevo, incluso es la misma hora que al principio: las nueve de la noche según el reloj de la sala.

---

<sup>405</sup>Ionesco, E., *op.cit.*, p. 24.

<sup>406</sup>*Ibidem*, p. 34.

De modo que, no sabemos cuánto tiempo ha pasado, o incluso si ha pasado el tiempo. Tampoco se ha resuelto ningún enredo de los que estamos acostumbrados a ver representados en escena. Ni siquiera hemos cambiado de estancia, el lugar ha sido el mismo durante toda la representación, algo diferente para el espectador acostumbrado a ser testigo de numerosas acciones que se dan en un tiempo determinado, y en diferentes estancias.

Con este ejemplo de *La Cantatrice Chauve* ya comenzamos a darnos cuenta de la revolución que está causando Ionesco en la escena, la cual puede resultar difícil de entender, como decíamos en el punto anterior según la cita de Williams, porque se está utilizando la convención del tiempo para un fin contrario, es decir, en lugar de orientar al espectador, le está desorientando. Respecto a la ruptura con las convenciones de las unidades dramáticas, encontramos un paralelismo evidente entre *La Cantatrice Chauve* (1950) y *Waiting for Godot*, de Beckett, escrita en 1952, representada por primera vez en lengua francesa en París en 1953, y llevada a la escena londinense en inglés en 1955. Dicho paralelismo yace en la desorientación que sufren los personajes. Pero, hay una diferencia entre *Waiting for Godot* y *La Cantatrice Chauve*, ésta es que los personajes de Beckett son conscientes de su desorientación en el tiempo y en el espacio, además de que no saben lo que están haciendo o hicieron anteriormente, por ejemplo en el siguiente fragmento:

ESTRAGON: We came here yesterday.

VLADIMIR: Ah, no, there you are mistaken.

ESTRAGON: What did we do yesterday?

VLADIMIR: What did we do yesterday?

ESTRAGON: Yes.

VLADIMIR: Why... (*Angrily*) Nothing is certain when you're about.

ESTRAGON: In my opinion we were here.

VLADIMIR: (*Looking around*) You recognize the place?

ESTRAGON: I didn't say that."<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p16.

Así, pensamos que ya queda ilustrada la cita de Williams con la que introducíamos este epígrafe, y en la que el crítico expone que Beckett utiliza las unidades dramáticas para fines contrarios a los convencionales. Coincidimos con él, puesto que en esta obra las unidades, en lugar de ayudar a seguir la línea de acción, hacen que tanto público como personajes mantengan una duda constante sobre su situación temporal y espacial.

Al mismo tiempo, el extracto de *Waiting for Godot* que acabamos de exponer nos remite a un frase dicha por Robert Wilson en su volumen titulado *Convidados de Piedra* (1977): “Frecuentemente hago cosas y no sé que las he hecho hasta más tarde, cuando hablo sobre ellas.”<sup>408</sup> Los personajes intentan recordar qué hicieron el día anterior. Sobre todo, Estragon olvida constantemente; porque siempre hacen lo mismo y al final las acciones se convierten en algo mecánico que pierde importancia. Este es el caso de cuando se quita los zapatos repetidas veces porque le hacen daño, tiene que recopilar demasiados hechos previos a la acción de quitárselos, hasta llegar a la conclusión de que él mismo se deshizo de ellos, veamos su razonamiento hasta llegar a esa conclusión:

VLADIMIR: [...] Now what did we do yesterday evening?

ESTRAGON: Do?

VLADIMIR: Try and remember.

ESTRAGON: Do ... I suppose we blathered.

VLADIMIR: [*Controlling himself.*] About what?

ESTRAGON: Oh ... this and that, I suppose, nothing in particular. [*With assurance.*] Yes, now I remember, yesterday evening we spent blathering about nothing in particular. That's been going on now for half a century.”<sup>409</sup>

Pero, nos queda la duda de qué pretende Beckett con tales innovaciones; para responder a esta pregunta no hace falta descubrir quién es Godot, tal como se ha querido hacer durante mucho tiempo. Sino que, basta con mirar la

---

<sup>408</sup>Esta cita forma parte de un reportaje de: Linders, J., “Fechas, Imágenes, Palabras”, *Revista Primer Acto*, nº246, 1992, p.60. Los materiales gráficos y literarios proceden de: Wilson, R., *Convidados de Piedra*, Comunidad de Madrid, 1992.

<sup>409</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p. 61.

estructura de su obra y ver que, como dice Staton B. Garner en su artículo "Beckett y los límites de la narratividad" ("The absent voice"), el dramaturgo ataca las tradiciones de la representación escénica:

"Atacando desde sus raíces la tradicional naturaleza de la representación como estructura narrativa, Beckett elabora una dramaturgia basada en la reducción y la discontinuidad, que realza la presencia de lo inerte. En un escenario que es un ámbito de tedio y estatismo, y con una acción futura tan remota como la llegada de un Godot que nunca llegará, la trama se estanca en el presente y la acción se evapora en actividades que sólo expresan la necesidad de llenar el vacío temporal y espacial. *Godot* empieza con las palabras *Nada que hacer*, porque el tradicional mundo dramático de proyectos y acciones plenas se ha reducido a un camino en el campo, un refugio, un montículo, donde los personajes aparecen disociados de su facultad de obrar, librados de las más descarnada de las rutinas."<sup>410</sup>

De nuevo, esta cita referente a Beckett, nos remite a otra frase pronunciada por Wilson perteneciente al ya citado *Convidados de Piedra*: "Un espacio enorme con cantidades de gente con `cosas-nada`, como cuando éramos niños y los padres nos preguntaban ¿qué estás haciendo?, y uno respondía `nada`."<sup>411</sup> La razón por la que incluimos esta cita no es otra que la sensación que tenemos durante la puesta en escena de *Waiting for Godot* de estar viendo a dos niños que juegan sobre el escenario; por ejemplo, cuando deciden hacer sus ejercicios de relajación o cuando imitan a Pozzo y Lucky. En estos casos, Estragon representaría el papel del niño, siempre que Vladimir le pregunte que han hecho anteriormente, y él responde: `nada`, tal como dice Wilson en su cita.

Entonces, continuando con los paralelismos entre Beckett e Ionesco, si como decíamos líneas más arriba, ambos plantean una situación parecida, ya sea por el estatismo de la acción, o por encontrarse constantemente en el mismo lugar, todavía se parecen más cuando prestamos atención a la unidad de tiempo. Pues el reloj de los Smith no funciona, pero el único reloj que aparece en *Waiting*

---

<sup>410</sup>Garner, S.B., Jr., "The absent voice". Traducción de Paula Karelic: "Beckett y los límites de la narratividad", *Revista Pausa*, nº 3, abril 1990, p. 4.

<sup>411</sup>Esta cita forma parte de un reportaje de: Linders, J., *op. cit.*, p. 59. Los materiales gráficos y literarios proceden de: Wilson, R., *op. cit.*

*for Godot* es el de Pozzo, y cuando lo necesita resulta que se le ha perdido: "...what have I done with my watch? [Fumbles] A escapement! [Sobbing] 'Twas my granpa gave it to me! [...]"<sup>412</sup>. Quizás por eso, al no tener a donde remitirse para saber si ha pasado el tiempo, cuando vuelve a aparecer en el segundo acto, no recuerda que haya estado allí antes.

De esta manera, en *Waiting for Godot*, la única referencia que tenemos sobre el paso del tiempo es el amanecer y la puesta de sol, además del cambio que se produce en el árbol al que le salen las hojas en el segundo acto. Entonces, el único tiempo que tiene sentido en Beckett es el presente, y esta conclusión nos remite de nuevo a Garner cuando dice también en el mismo artículo "Beckett y los límites de la narratividad":

"Palabras como *todavía, una vez, antes y fue*, resuenan a lo largo de estas obras como resíduos de un pasado que (quizás) existió alguna vez; sólo que ha empeorado y el ámbito que rige la escena es el de un presente despojado de los procesos y avatares mediante los cuales se construye una escena."<sup>413</sup>

Por ejemplo, Vladimir nos hace patente ese estatismo cuando dice: "Time has stopped".<sup>414</sup>

Así, con estos ejemplos y citas comprobamos como las teorías sobre la unidad dramática de tiempo que propone Elam se ponen en entredicho. Pues, según este crítico, el espectador podrá reconstruir los hechos y obtener un orden cronológico de estos, pero Beckett e Ionesco se rebelan contra este objetivo. Las palabras textuales de Elam son las siguientes y han sido extraídas de su libro *The Semiotics of Theatre and Drama*:

"[...]there is the fictional *now* proposed by the dramatis personae. This can be termed *discourse time*. [...]  
At the same time, the changing situations and events presented in the 'now' of discourse (together with those referred to retrospectively as 'then') appear in a certain temporal order in the play which does not always correspond to their logical order. [...] what can be called *plot time*. [...]"

---

<sup>412</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p. 45.

<sup>413</sup>Garner, S.B., Jr., *op.cit.*, p. 5-6.

<sup>414</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p.36.

From the information derived from the plot, the spectator is able to abstract the actual temporal ordering of events, including those merely reported, and so mentally constructs the *chronological time* of the WD<sup>415</sup>.

Very often, specially where the events and individuals 'picked up' from the Wo<sup>416</sup> are involved, the events of the drama are taken to be set in a particular historical period -a more or less definite *then* transformed into a fictional *now*. [...] *historical time*, identifies more closely the precise counterfactual background to the dramatic representation."<sup>417</sup>

La rebeldía de estos autores en contra de las convenciones llega a tal punto que, en Beckett -al menos- el mundo del drama y el mundo del espectador quedan fundidos en un solo mundo cuando hablamos de tiempo; puesto que en una de las intervenciones de Pozzo, cuando todavía tiene el reloj, y hace referencia al paso del tiempo, dicha referencia coincide plenamente con el tiempo que ha transcurrido desde que comenzó la representación que es aproximadamente una hora, este hecho tan innovador y curioso se da durante el siguiente fragmento de la obra:

"[...] What is there so extraordinary about it? Qua sky. It is pale and luminous like any sky at this hour of the day. [*Pause.*] In these latitudes. [*Pause.*] When the weather is fine. [*Lyrical.*] An hour ago [*He looks at his watch, prosaic*] roughly after having poured forth ever since [*He hesitates, prosaic*] say ten o'clock in the morning [...]."<sup>418</sup>

Basta con abrir nuestros oídos al aviso que nos hace Pozzo desde nuestra posición de espectadores y mirar nuestros relojes al oír esta alusión al tiempo, que por otra parte todos estamos ansiosos de escuchar para poder orientarnos. Su aviso está tan claro que incluso cambia del tono lírico, que está usando para describir la luz del cielo, a un tono prosaico para hacernos ver la realidad.

Tal como hemos ido viendo en párrafos anteriores, si *Waiting for Godot*, ataca las tradiciones de la construcción dramática, todavía podemos probar más a fondo el desmoronamiento de éstas con la obra del mismo autor *Krapp's Last Tape*, escrita y representada en 1958. De modo que, el dramaturgo continúa su

---

<sup>415</sup>Esta abreviatura corresponde a lo que Elam llama "the world of drama" en su libro *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge, 1991, p. 103.

<sup>416</sup>*Ibidem*, p. 103.

<sup>417</sup> Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., p. 117-118.

<sup>418</sup>Beckett, S., op.cit., p. 37.

experimento hasta llevarlo a límites que jamás se habrían imaginado en el mundo teatral. Precisamente es esta idea nos la sugieren Aston y Savona en su libro *Theatre as Sign System*:

"Where traditionally we have a sense of location, time and the beginnings of an action, here we are presented with 'Krapp's den', in which Krapp is seated at a table on a 'late evening in the future'. The signs of disruption which characterise the opening sequences are constant throughout the text which, 'radical' in form, refuses the structural conventions of act or scene divisions, unity of plot, etc."<sup>419</sup>

Estos críticos pretenden que nos demos cuenta de que normalmente, en una obra tradicional, nuestro conocimiento del mundo del drama irá avanzando a medida que los personajes nos den información. Y así, nosotros mismos iremos formándolo, aunque haya quienes consideren el WD como algo ya hecho por el autor. En nuestra opinión, al igual que piensa Elam, el espectador debe tener una habilidad para ordenar los hechos tal como expone en *The Semiotics of Theatre and Drama* del siguiente modo:

"The drama is often considered as a 'given', offered to the spectator as a ready-structured whole through the meditation of the performance. [...] The effective construction of the dramatic world and its events is the result of the spectators' ability to impose order upon a dramatic content whose expression is in fact discontinuous and incomplete."<sup>420</sup>

Entonces, según lo expuesto por Elam, al enfrentarnos con la construcción del mundo dramático de *Krapp's Last Tape*, lo primero que nos sorprende es la situación de la obra en un tiempo futuro tal como acota Beckett: "A late evening in the future"<sup>421</sup>. Después de la sorpresa viene la ruptura con todos los esquemas que hasta ahora teníamos en nuestra mente, ya que siempre habíamos sido testigos de unos hechos que ocurrían en un presente aunque a veces los personajes nos remitieran a hechos pasados, cuando esto era necesario para el desarrollo de la acción.

---

<sup>419</sup>Aston E. & Savona G., *op.cit.*, p. 162.

<sup>420</sup>Elam, K., *op.cit.*, p. 98-99.

<sup>421</sup>Beckett, S., *Krapp's Last Tape, The Complete Dramatic Works, cit.*, p. 215.

Continuamos estudiando el texto y nos damos cuenta de que el autor no ha roto con la lógica del tiempo -como habíamos pensado en un primer momento-, sino que ha añadido un grado más de ésta. Puesto que, estamos siendo informados de unos hechos pasados y estos son los únicos en el momento de la representación. Luego, ese momento es el presente del escenario en el cual debemos situarnos únicamente, ya que es el único que Beckett parece considerar representable. De modo que, todos los movimientos, gestos o comentarios que haga Krapp son el futuro que -en determinadas ocasiones- se cruza y coincide con el presente, el cual está constituido por hechos pasados, por ejemplo en las siguientes líneas:

"TAPE: (strong voice, rather pompous, clearly Krapp's at a much earlier time)

[...]

Extraordinary silence this evening, I strain my ears and do not hear a sound. But not tonight. Songs of her girlhood, she says. Hard to think of her as a girl. Wonderful woman though. Connaught I fancy. (Pause.) Shall I sing when I am her age, if I ever am? No. (Pause.) Did I sing as a boy? No. (Pause.) Did I sing? No. [...]

KRAPP: (Sings.) Now the day is over,

Night is drawing nigh-igh,

Shadows-

(Fit of coughing. He comes back into light, sits down, wipes his mouth, switches on, resumes his listening posture.)<sup>422</sup>

Como se puede comprobar, a lo largo de este punto hemos citado dos veces a Wilson, por la afinidad con el teatro del absurdo que suponen algunos de sus puntos de vista. Sin embargo, cuando se refiere al tiempo y el espacio, diferimos considerablemente cuando dice lo siguiente en *Convidados de Piedra*:

"Pienso en el tiempo como una línea vertical y en el espacio como una horizontal; es una especie de llave maestra cuando pienso en el montaje. Generalmente diagramo los trabajos y, una vez diagramados, puedo ver la estructura, todo se me hace mucho más fácil. Así, también, cuando contacto con el 'paisaje escénico' se me facilita decidir qué hacer con los decorados y con el escenario."<sup>423</sup>

Observando esta cita, no estamos de acuerdo con Wilson; porque esta afirmación nos lleva inevitablemente a pensar en los ejes de las coordenadas matemáticas,

---

<sup>422</sup>*Ibidem*, p. 218-9.

<sup>423</sup>Esta cita forma parte de un reportaje de: Linders, J., *op. cit.*, p. 61. Los materiales gráficos y literarios proceden del volumen: Wilson, R., *op. cit.*



los cuales no son sólo dos, sino tres: "x", "y" y "z"; siendo, el último, un eje de profundidad que cruza a los dos primeros. Wilson no tiene en cuenta esta teoría cartesiana en su concepción del tiempo y el espacio, por lo tanto su visión de una obra adquiere el cariz de algo plano, cuando en la realidad ningún objeto lo es; y por lo tanto, el objeto artístico tampoco puede ser plano.

En este sentido, Beckett fue el más avanzado de los dramaturgos de su época, introduciendo la mezcla de todos los tiempos narrativos posibles en su obra *Krapp's Last Tape* y dándole así una profundidad propia de la narratividad cotidiana. Dicha narratividad ayudará al espectador a la creación de otros posibles mundos además de los del drama, tal como propone Elam, de nuevo en *The Semiotics of Theatre and Drama*:

"[...] While logical worlds are assumed to be exhausted by their *state descriptions* [...], the possible worlds of the drama have to be 'supplemented' by the spectator on the basis of his knowledge and hypothesizing before they are fully constructed."<sup>424</sup>

Así, el mismo espectador será quien añada el eje de profundidad a la obra. Por supuesto, siempre teniendo en cuenta el espacio y tiempo que proponga el autor, pero a la vez que se entrecruza en su camino, tal y como Krapp intenta recapitular sus recuerdos en la cinta, llenando el escenario presente (o futuro) con hechos pasados, intentando construir un submundo dramático que cruza a los ejes vertical y horizontal, por ejemplo en el siguiente fragmento:

"KRAPP: [...] Be again on Croghan on a Sunday morning, in the haze, with the bitch, stop and listen to the bells. (Pause.) And so on. (Pause.) Be again, be again. (Pause.) All that old misery. (Pause.) Once wasn't enough for you. (Pause.) Lie down across her. (Long pause. He suddenly bends over machine, switches off, wrenches off tape, throws it away, puts on the other, winds it forward to the passage he wants, switches on, listens staring front.)

TAPE: [...] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! (Pause.) I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, gently up and down, and from side to side. (Pause. KRAPP's lips move. No sound.)

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.  
Pause.)

---

<sup>424</sup>Elam, K., *op.cit.*, p. 102-3.

Here I end this reel. Box -(Pause.) - three, spool - (Pause.) five. (Pause.) Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.  
(KRAPP motionless staring, before him. The tape runs on in silence.)<sup>425</sup>

Así que, después de estudiadas las técnicas utilizadas por Beckett, pensamos que aunque en otras ocasiones, parezca que quiere quitarle importancia al tiempo, sólo lo está haciendo desde el punto de vista meramente teatral. Lo que pretende hacer es una revolución tal como comentábamos al principio, y esta revolución la comienza Pozzo con su apología a la relatividad del "cuándo":

"POZZO: [Suddenly furious.] Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? [Calmer.] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more. [He jerks the rope.] On!  
[Exeunt POZZO and LUCKY. VLADIMIR follows them to the edge of the stage, looks after them. ...]"<sup>426</sup>

#### **4.2. Pinter y la línea del tiempo: la circularidad en sus obras. Influencia de la memoria y el sueño.**

El hecho de que autores como Ionesco o Pinter opten por los finales circulares en algunas de sus obras nos puede llevar a pensar -en un primer momento- que se están alejando de la realidad. Pues no estamos acostumbrados a ver que los personajes de una obra vuelvan al final a la misma posición en la que comenzaron, simplemente habiendo intercambiado papeles entre ellos, tal como ocurre en *La Cantatrice Chauve* o *The Basement*.

Cuando los autores optan por este tipo de final circular, de alguna manera, están retando a la línea continua del tiempo que se supone va hacia delante prolongándose hasta el infinito y no formando círculos. Por ejemplo, veamos como pensaban los críticos como Henri Bergson antes de que apareciera el teatro del absurdo; así vemos como este crítico tiene la siguiente concepción del tiempo en su artículo "The Comic in situations":

---

<sup>425</sup>Beckett, S., *op.cit.*, p. 221-3.

<sup>426</sup>Beckett, S., *Waiting for Godot, cit.*, p.83.

"Life presents itself to us as a kind of evolution in time and a kind of complexity in space. Considered in time, it is the continuous progression of a being constantly growing older; that means it never goes backwards and never repeats itself. Viewed in space, it exhibits certain coexisting elements so closely interdependent, so exclusively made for one another, that not one of them could at the same time belong to two different organisms: each living being is a closed system of phenomena incapable of interfering with other systems. A continual change of aspect, the irreversibility of phenomena, the perfect individuality of a self contained series: these are the outward characteristics (whether real or apparent is of little moment) which distinguish the living from the merely mechanical."<sup>427</sup>

Si *Waiting for Godot* se atrevió a retar a la continuidad temporal de la que nos habla Bergson, hasta entonces tomada como doctrina a seguir en el teatro, y *Krapp's Last Tape* nos quiso mostrar la importancia del paso del tiempo en la memoria, Pinter se atreverá a conjugar todos estos elementos en unas obras cuya apariencia será más naturalista que la de su antecesor Beckett. Tal hipótesis la vemos confirmada por la siguiente cita de Martin Regal en su libro *Harold Pinter: A Question of Timing*:

"Unlike Beckett, Pinter has always felt strongly drawn to surface naturalism. Very few of his plays aspire to the type of cosmic timelessness evident in Beckett's more symbolic descriptions of the human plight. Pinter focuses on the local and the familiar. His characters, for the most part, bear ordinary names, wear ordinary clothes, and go about their business in definable naturalistic settings.

[...]

Translocating Beckett's preoccupations with the finite and the infinite from a symbolic to a naturalistic setting, Pinter prefers to dramatise the opposition between differing perceptions of time and duration than to make any universal generalisations concerning them."<sup>428</sup>

Esas diferentes percepciones del tiempo de las que habla Regal en la cita anterior, están influidas por la memoria, la cual no cesa de traicionar a los personajes, como ya veíamos en el apartado pertinente a este tema.

Por otra parte, también relacionado con el paso del tiempo y la memoria, nos encontramos con que la mayoría de las acciones en las obras de Pinter se centran en la búsqueda de un lugar en el momento presente de los personajes; o lo que es

---

<sup>427</sup>Bergson, H., "The comic in situations", Brandt, G. W. (ed.), *op. cit.*, p. 30.

<sup>428</sup> Regal, M.S., *Harold Pinter: A Question of Timing*, London, Mac Millan Pub. Ltd., 1995, p. 130-2.

lo mismo, en muchos casos también trata en sus obras la búsqueda del yo o la explicación de cómo han llegado a donde están. De cualquier modo, para llegar a una conclusión, todos ellos repasan en alguna ocasión qué hicieron en el pasado, por eso decíamos que este tema está relacionado con el paso del tiempo y la memoria. Entonces, la necesidad de reproducir los hechos de forma coherente se convierte en el tema principal de la acción. Por ejemplo, así como Pozzo acepta sin más el no recordar nada, los personajes de Pinter harán un esfuerzo por volver atrás, por darle continuidad a esa línea temporal que va rompiéndose conforme se avanza en el tiempo, y esto es justo lo contrario de lo que pensaba Bergson, tal como lo exponíamos líneas más arriba. Por lo tanto, volvemos a corroborar que con la llegada de autores como Pinter, la visión convencional de las unidades de acción y tiempo está quedándose obsoleta, pero no por ser innovadora deja de ser realista; pues tal como vemos que los personajes de Pinter que se ven influidos por la memoria, también estamos bajo la misma influencia en la vida real.

De manera que, en nuestra opinión, y según los ejemplos de *Waiting for Godot* en los que los personajes aceptan sin más que sólo existe el presente, Beckett fue mucho más radical en su exposición del efecto corrosivo del tiempo en la memoria que Pinter, quien -como también decíamos antes- optó por situaciones más naturalistas, tal como apoyamos también con la siguiente cita de Regal en *Harold Pinter: A Question of Timing*:

"The shift of emphasis in the perception of time from Strindberg to Beckett relies on one further, but essentially related, factor which clearly influenced later playwrights, and particularly Harold Pinter. Beckett's longer plays emphasise the vanity of producing a coherent personal history while being peopled with characters who seemed compelled to formulate one. Time has a corrosive effect on memory and sequence, the clearest example of which can be seen in *Krapp's Last Tape*, where the rediscovered moment of revelation is also a poignant valediction to love."<sup>429</sup>

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 130.

Aun distinguiéndose estos dos autores, Beckett y Pinter, pensamos que siguen teniendo percepciones similares en lo que al paso del tiempo se refiere. Además creemos que en este aspecto también son mucho más cercanos a lo cotidiano que sus contemporáneos encuadrados dentro del movimiento realista. Como prueba de su cercanía a lo cotidiano, basta con ver las declaraciones que Pinter hace a Gussow sobre el tiempo y la memoria en *Una Conversación de 20 Años*:

"Por supuesto. Soy mucho más consciente de la eterna presencia del tiempo en la vida. (...) Siento, cada vez más, que el pasado no es pasado, que nunca lo fue. Es presente. (...) Sé que el futuro será siempre lo mismo. No terminará nunca. Uno lleva todos sus estados en su interior, hasta el final.

[...]

Uno recuerda ciertos sentimientos, lugares, estados anímicos como el dolor o la felicidad. La imagen de la lluvia en la calle, un espejo... No se puede precisar más. Pero, en realidad, también está olvidado. Existe, porque no ha podido desaparecer, sencillamente. Lo llevo conmigo. Si uno lo recordara todo explotaría. Uno no puede con una carga tan pesada."<sup>430</sup>

Precisamente es lo que les ocurre a sus personajes, que no pueden con una carga tan pesada. Por eso, nos da la sensación de que el diálogo pierde sentido, que la acción no lleva una continuidad, y que los personajes están mintiendo, cuando en realidad sólo intentan deshacerse de las contradicciones que la falta de memoria les hace cometer en sus discursos, de ahí que la línea temporal no sea la convencional de la que hablaba Bergson en la cita que hemos expuesto anteriormente. Veamos con el siguiente ejemplo de *Old Times*, como es imposible dar sensación de naturalidad en el discurso y ofrecer una narración continuada de los hechos pasados influidos por la memoria:

"DEELEY

(To KATE.) We've met before, you know. Anna and I.

KATE looks at him.

Yes. We met in the Wayfarers Tavern. In the corner. She took a fancy to me. Of course I was slimhipped in those days. Pretty nifty. A bit squinky, quite honestly. Curly hair. The lot. We had a scene together. She freaked out. She didn't have any bread, so I bought her a drink. She looked at me with big eyes, shy all that bit. She was pretending to be you at that time. Did it pretty well. Wearing your underwear she was too, at the time. Amiably allowed me a gander. Trueblue generosity. Admirable in a woman. We went to a party.

---

<sup>430</sup>Gussow, M., *Conversations with Pinter*, cit. Trad. Camps, M., op. cit., p. 26.

Given by philosophers. Not bad a bunch. Edgware road gang. Nice lot. Haven't seen any of them for years. Old friends. Always thinking. Spoke their thoughts. Those are the people I miss. They're all dead, anyway I've never seen them again. The Maida Vale group. Big Eric and little Tony. They lived somewhere near Paddington library. On the way to the party I took her into a café, bought her a cup of coffee, beards with faces. She thought she was you, said little, so little. Maybe she was you. Maybe it was you, having coffee with me, saying little, so little.

Pause.

[...]

If it was her skirt. If it was her.

ANNA

(Coldly) Oh, it was my skirt. It was me. I remember your look ... very well. I remember you well.

KATE

(To ANNA) But I remember you. I remember you dead."<sup>431</sup>

Todos dicen recordar, pero ninguno aclara quién estaba con Deeley aquella noche. De modo que tenemos un claro ejemplo del efecto corrosivo del paso del tiempo en la memoria, al igual que en la obra *Silence*, como apoyamos con la siguiente cita del mismo crítico, Regal en su *Harold Pinter: A Question of Timing*: "In these respects, *Old Times* has much in common with *Silence*, where time is erosive, wearing away at memory and producing holes and gaps, filled only by pauses or silence."<sup>432</sup>

Por mucho que queramos comparar *Old Times* con otras obras del mismo autor, ésta es la única en la que el tiempo es tratado como tema principal, siendo la memoria un subtema estrechamente relacionado con él, idea que también coincide con Regal, extraída del mismo manual que nombrábamos arriba, y que exponemos a continuación:

"Time becomes a territory in its own right, and Deeley, Kate and Anna make the twenty-year gap between the present and their last meeting their battleground. But the action is also circular. The last scene, acted without speech, visually repeats Anna's account of a man crying in the room she shared with Kate, suggesting perhaps that they are locked in a time-loop from which they will never emerge."<sup>433</sup>

Aun así podríamos comparar esta obra con *The Homecoming* por el aspecto circular que cobran las dos al final, con la diferencia de que *Old Times* supone

---

<sup>431</sup>Pinter, H., *Old Times*, cit., p. 65.

<sup>432</sup>Regal, M.S., op.cit., p.78.

<sup>433</sup>*Ibidem*, p.86.

un avance por su intercambiabilidad del presente con el pasado y viceversa, opinión que de nuevo coincide con la siguiente idea de Regal: "If the repetition of the past in *The Homecoming* shows that it is circular and inescapable, then *Old Times* shows an even greater degree of temporal deviation, making past and present merge until they are interchangeable."<sup>434</sup> Pero no es Regal el único crítico que ilustra las innovaciones del tratamiento del tiempo en Pinter con la obra *Old Times*, sino que también Prentice utiliza este mismo título, y además observamos que ambos críticos tienen ideas afines; por ejemplo, la siguiente cita de Prentice se asemeja a la anterior:

"[...] *Old Times* is more than a variation of Pinter's former portrayal of time -that memory is faulty, that the line that separates the imaginary from the real is not movable, that youth and lifetime pass swiftly, and that what is lost in youth can never be wholly recovered, even in memory. In *Old Times* the past penetrates the present, the present, the future, as the private self thrusts itself into the public sphere."<sup>435</sup>

Por nuestra parte, coincidimos en opinión con los dos últimos críticos, pero es Regal, quien además nos da la idea de poder equiparar, de alguna manera, *Old Times* a *Waiting for Godot* y *La Cantatrice Chauve*, pues en las tres obras percibimos una sensación de estatismo en el tiempo debido a la circularidad final y al posible intercambio del presente con el pasado.

Por ejemplo, cuando M. y Mme. Martin, en *La Cantatrice Chauve* conversan sobre sus coincidencias en la vida en la escena primera, nos recuerda al pasaje de *Old Times* que hemos citado anteriormente. O cuando Pozzo admite que no recordará lo que ha ocurrido al día siguiente, ni lo que ocurrió el día anterior, nos remite al fallo de memoria típico de Pinter en el mismo pasaje de *Old Times*, ya expuesto líneas más arriba.

Todas estas dudas sobre el pasado y la confusión del presente con lo que ocurrió anteriormente, junto con el concepto de memoria y paso del tiempo de

---

<sup>434</sup>*Ibidem*, p.78.

<sup>435</sup>Prentice, P., *op.cit.* p. 184.

Pinter que exponíamos al comienzo del apartado, nos hace pensar si en ocasiones los personajes no están confundiendo el sueño con la vigilia. Pues la manera en que narran los hechos, llenos de pausas y silencios, nos recuerdan al intento de narración de los sueños en los que nunca podemos recordar todos los detalles, en los que confundimos personas e intercambiamos sus papeles. Aunque tal como dice Regal en *Harold Pinter: A Question of Timing*, la obra *Old Times* no pueda ser encuadrada dentro del 'dream play': "[...] Nor can *Old Times* be described as a 'dream play', a category arguably applicable to some of Pinter's earlier dramas."<sup>436</sup>

Sin embargo, *A Kind of Alaska* sí representa claramente la confusión sueño-vigilia; por ejemplo en el siguiente pasaje:

"DEBORAH  
Something is happening.  
HORNBY  
You have been asleep. You have awoken. Can you hear me? Do you understand me?  
*She looks at him for the first time.*  
DEBORAH  
Asleep?  
*Pause.*  
I do not remember that.  
*Pause*  
People have been looking at me. They have been touching me. I spoke, but I don't think they heard what I said.  
[...]  
No, no. No, no. I sleep like other people. No more no less. Why should I? If I sleep late my mother wakes me up. There are things to do.[...]"<sup>437</sup>

Al igual que Deborah en la cita anterior, Kate, en *Old Times*, también lucha contra el estado de ensoñación que los demás pretenden atribuirle:

"ANNA  
She was always a dreamer.  
ANNA *sits.*  
Sometimes, walking in the park, I'd say to her, you're dreaming, you're dreaming, wake up, what are you dreaming? and she'd look round at me, flicking her hair, and look at me as if I were part of her dream.  
*Pause.*

---

<sup>436</sup>Regal, M.S., *op.cit.*, p. 78.

<sup>437</sup>Pinter, H., *A Kind of Alaska*, Plays Four, London, Faber & Faber, 1991, p. 309-310.



One day she said to me, I've slept through Friday. No you haven't, I said, what do you mean? I've slept right through Friday, she said. But today is Friday, I said, it's been Friday all day, it's now Friday night, you haven't slept through Friday. Yes, I have, she said, I've slept right through it, today is Saturday.

DEELEY

You mean she literally didn't know what day it was?

ANNA

No.

KATE

Yes I did. It was Saturday.<sup>438</sup>

Puede parecer que este tipo de acción en la que se confunden pasado y presente, sueño y vigilia sea poco naturalista o fuera de lo cotidiano, pero en realidad es algo que ocurre en la vida diaria; por ejemplo, en el caso de Deborah, es probable que acabe de salir de un estado de coma, y la memoria le falle o confunda sueño y vigilia, tal como le puede ocurrir a un enfermo en la realidad cuando pasa mucho tiempo encamado.

La conclusión a la que llegamos después de todas estas investigaciones es que para Pinter, la unidad de tiempo está íntimamente relacionada con la memoria. Luego, lo realmente importante en sus obras es lo que está ocurriendo en el momento de la escena, pues todo aquello que se recuerde es poco fiable. Incluso como dice Anna en una ocasión en *Old Times*: “[...]There are some things one remembers even though they may have never happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.”<sup>439</sup> Según esta cita, el pasado puede llegar a ser una invención en la que tomamos la memoria como excusa y vía para recordar lo que queremos. Incluso, podríamos afirmar que el pasado deja de serlo cuando lo estamos contando, pues si lo deformamos debido a la falta de capacidad para recordar, se convierte en un presente, y así en la siguiente cita extraída de una entrevista de Pinter con Gussow, titulada "Something to do with the sofa", vemos como nuestra hipótesis queda apoyada por la opinión del autor:

---

<sup>438</sup>Pinter, H., *op.cit.*, p. 20-21.

<sup>439</sup>*Ibidem*, p. 27-28.

"H.P.: I certainly feel more and more that the past is not past, that it never was past. It's present.

M.G.: What's future?

H.P.: I know the future is simply going to be same thing. It'll never end. You carry all the states with you until the end. [...]The only time I can ever be said to live in the present is when I'm engaged in some physical activity. Really do forget."<sup>440</sup>

Para ilustrar con ejemplos las dos concepciones fundamentales del tiempo que expone Pinter, con las cuales quiere decir, por una parte que el tiempo es interminable y que el único momento real es el presente, y por otra parte que la memoria nubla los recuerdos, hemos elegido un extracto de la obra *Silence*, donde es la misma protagonista, Ellen, quien reconoce no poder recordar con claridad cuando ocurrieron las cosas. Aunque, insiste en que no estaba soñando, que los sucesos tienen lugar en un estado de vigilia:

"ELLEN

After my work each day I walk through people but I don't notice them. I'm not in a dream or anything of that sort. On the contrary, I'm quite awake to the world around me. But not to the people. There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them. In fact I know there is. I'm certain of it. But I pass through them noticing nothing. It is only later, in my room, that I remember. Yes, I remember. But I'm never sure that what I remember is of today or of yesterday of a long time ago. And then often it is only half things that I remember, half things, beginnings of things."<sup>441</sup>

Otro personaje que nos inspirará confianza a la hora de componer nuestro propio mundo del drama, tal como Pinter nos brinda la oportunidad para interpretar, es Spooner en *No Man's Land* quien reconoce abiertamente la aletoriedad de la memoria:

"HIRST

What was he drinking?

SPOONER

Pernod.

*Pause.*

I was impressed, more or less at that point, by an intuition that he possessed a measure of serenity the like of which I had ever encountered.

HIRST

What did he say?

---

<sup>440</sup>Gussow, M., *op.cit.*, p.38.

<sup>441</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p. 204.

SPOONER *stares at him.*

SPOONER

You expect me to remember what he said?

HIRST

No.

*Pause.*

SPOONER

What he said ... all those years ago ... is neither here nor there. It was not what he said but possibly the way he sat which has remained with all my life and [...]."<sup>442</sup>

Así que, las posiciones respecto al tiempo y el recuerdo de estos personajes citadas en sus intervenciones más representativas, serían las más cercanas a las de su propio creador, según hemos podido comprobar en la entrevista con Gussow, expuesta en párrafos anteriores. Y quizás, sean estas las posiciones que deberíamos adoptar todos, al menos, cuando leemos o vemos una de sus obras; pues, todo resultaría más sencillo, si como Edward, en *A Slight Ache*, introdujéramos nuestros relatos con una frase como la siguiente: "[...] if my memory serves me right [...]"<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup>Pinter, H., *No Man's Land*, cit., p. 89.

<sup>443</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p. 167.

## 5. El público como receptor-emisor en el proceso de transducción: significado de la obra.

### 5.1. Los mundos del drama y la imaginación del público

Comenzaremos este punto con una cita de Jerzy Grotowski que data de 1964, década en la que nuestros autores principales, Beckett y Pinter, considerados dentro del movimiento del absurdo, se encuentran en pleno auge productivo. La relación que encontramos entre estos autores y Grotowski se basa en que este último señala la importancia del público como elemento necesario para que haya representación, y ya hemos comprobado, y continuaremos demostrando, a lo largo de nuestro trabajo lo importante que es la visión e interpretación que los espectadores hagan de una obra de Beckett y/o Pinter. Por esto, veamos lo que opina Grotowski al respecto en la siguiente cita de su artículo "The theatre's new statement":

"[...]one must ask oneself what is indispensable to theatre. Let's see.  
Can the theatre exist without costumes and sets? Yes, it can.  
Can it exist without music to accompany the plot? Yes.  
Can it exist without lighting effects? Of course.  
And without a text? Yes, the history of the theatre confirms this. In the evolution of the theatrical art the text was one of the last elements to be added. If we place some people on a stage with a scenario they themselves have put together and let them improvise their parts as in the *Commedia dell'Arte*, the performance will be equally good even if the words are not articulated but simply muttered.  
But can the theatre exist without actors? I know of no example of this. One could mention the puppet-show. Even here, however, an actor is to be found behind the scenes, although of another kind.  
Can the theatre exist without an audience? At least one spectator is needed to make it a performance. So we are left with the actor and the spectator. We can thus define the theatre as 'what takes place between spectator and actor'".<sup>444</sup>

Pero la importancia del público como parte de la obra comienza mucho antes de Grotowski en la historia del teatro, tal y como ocurría con temas como la importancia de los nombres de los personajes o la caracterización de los mismos, el lenguaje o algunas de aquellas innovaciones que parecen darse por primera vez

---

<sup>444</sup>Grotowski, J., "The Theatre's New Testament", 1964. En Brandt, G. W. (ed.), *Modern Theories of Drama, cit.*, pp. 203-4.

con la aparición del teatro del absurdo ya han ocurrido alguna vez en autores y épocas anteriores, como hemos visto en otros puntos. Por ejemplo, Voltaire constataba lo siguiente en 1735 en una carta: "Pesa sobre la obra de teatro un destino extraño que contradice todos los juicios que se han hecho de la representación"<sup>445</sup>. Dos siglos más tarde, en el XX, Armand Salacrou dirá: "Una obra no comienza su vida ni en el primer ni en el último ensayo, sino en la noche de su encuentro con el público."<sup>446</sup> De este modo, a través de estas dos citas vemos como a pesar de existir una distancia de siglos entre los dos críticos, se cumple nuestra hipótesis sobre la importancia que se le ha dado siempre al papel del público el día de la representación, y como éste contribuye a la terminación de la obra.

Por otra parte, debemos tener en cuenta la insistencia de Bobes quien en *Semiología de la Obra Dramática* en 1997 afirma que mientras se está representando una obra, hay dos mundos<sup>447</sup>: el de la ficción y el real, aunque a veces los personajes se dirijan expresamente al público. En estos casos dice que es el actor y no el personaje quien habla; pero de cualquier modo, la obra dramática es un proceso de comunicación en que participan tanto los personajes entre sí, como los personajes con el público, y nosotros coincidimos en opinión con la semióloga tal como expone su idea en la siguiente cita del libro ya nombrado *Semiología de la Obra Dramática*, pues queda apoyada nuestra hipótesis del principio sobre la contribución del espectador a la obra:

"En todos sus niveles, el teatro es un proceso recursivo en el que un acto de comunicación completo y cerrado (diálogo entre personajes) queda envuelto como forma en otro proceso de comunicación completo (autor-espectador), y ambos son procesos autónomos, sin interferencias, aunque a veces se traspasen expresamente los límites, como se ha intentado en alguna forma de teatro moderno, o como ocurre por ejemplo en alguna de las obras de Shakespeare en las que un actor 'rompía el telón' y se dirigía directamente a los espectadores para comentar algún hecho de la escena. Sin embargo

---

<sup>445</sup>Carta a M. Forment, 6 de febrero de 1735. En Abirached, R., *op. cit.*, p. 80.

<sup>446</sup>Prefacio de *Patchouli*, en *Théâtre, I*, p.313, Gallimard, París. Citado en: En Abirached, R., *op. cit.*, p. 80.

<sup>447</sup>La teoría sobre la existencia de los dos mundos ya la exponía Elam en 1991 en su libro *The Semiotics of Theatre and Drama*, y la hemos utilizado como base en el punto sobre las unidades dramáticas.

creo que en tales casos el que establece la comunicación entre los dos mundos, el de la realidad de la sala y el de la ficción de la escena, no es el personaje, sino el actor que momentáneamente olvida su función representativa y se sitúa fuera de la ficcionalidad para hacer metacomentario escénico."<sup>448</sup>

Según esta cita de Bobes, en el ejemplo referente a Shakespeare creemos que tiene razón. No obstante, en nuestra opinión, podría haber nombrado a Bertolt Brecht y su *teoría del distanciamiento*, por medio de la cual intenta que cada cierto tiempo, el espectador baje a su realidad, y para eso hace que sus personajes comenten lo que está ocurriendo u ocurrirá en escena, utilicen máscaras -que además de significar la doble cara que tienen en la sociedad, nos recuerdan al más puro teatro clásico-, o incluso que canten y bailen. Como muestra de todo esto, proponemos la obra *Galileo*. Pero, con este comentario crítico no pretendemos desechar el ejemplo propuesto por la autora, sino señalar que existen otros autores más cercanos a nuestro tiempo y al tipo de teatro que se estudia en este trabajo que también ilustran sus teorías, sobre la importancia y participación del espectador en la obra.

Además, pensamos que las teorías propuestas por Bobes son semejantes a las de Brecht en su punto más básico, es decir la diferenciación que ambos hacen entre el mundo real y el mundo ficcional, siendo el primero donde el espectador debe mantenerse para poder observar al segundo desde un punto de vista crítico.

En relación con Brecht, hemos encontrado el estudio de Jacques Desuché sobre la técnica teatral de este autor contraponiéndolo al teatro dramático o aristotélico, de hecho, el manual del que hablamos se titula *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Veamos literalmente lo que dice este crítico sobre los dos tipos de teatro que según él existen:

"Teatro dramático o aristotélico

Se tiene en cuenta la ilusión teatral, se procura hacernos vivir, en lo imaginario, otra vida, más alta, más dramática, haciéndonos experimentar gracias a la identificación con el actor, experiencias inéditas (pero latentes en nuestros corazones). Vivir intensamente las pasiones por medio de la imaginación es a la vez disfrutar y purificarse.

---

<sup>448</sup>Bobes, M.C., *Semiología de la Obra Dramática*, Madrid, Arco libros, 1997, p. 200.

Teatro épico o dialéctico

Se ha llamado al espectador para contarle una historia, una historia que le enseña algo sobre la marcha del mundo; que permanezca espectador sin olvidarse en ella. Que permanezca en frente de lo que ve. Que tenga la mirada tranquila de un hijo de la era de la científica frente a lo extraordinario y lo familiar, que lo comprenda y lo juzgue."<sup>449</sup>

Luego Brecht propone un espectador crítico que sepa diferenciar entre el mundo de la ficción y el mundo real según continúa exponiendo Desuché en el manual ya mencionado:

"Lo que Brecht quiere es que el espectador halle placer en el teatro, contemplando *como una diversión* las duras e innumerables actividades que le permiten vivir o sobrevivir, en estos tiempos de desorden y de injusticia."<sup>450</sup>

Otros críticos como Abirached opinan de manera parecida a Brecht, y así lo expone en *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*:

"[...] el placer en el teatro procura por un lado la experiencia de una liberación y proporciona por otro los elementos de una pedagogía: su misión no es transformar el mundo, sino hacerlo captar de otra manera mediante el disfrute mismo"<sup>451</sup>

Pero no todos los estudiosos del teatro a lo largo de la historia del teatro, y antes de Brecht, han opinado que el público se pueda mantener a distancia de lo que ocurre en el escenario sin imaginarse en éste. Veamos una cita de Richard Wagner en su artículo "The work of art of the future" en 1849:

"Everything that breathes and moves upon the stage, breathes and moves only from an eloquent desire to communicate, to be seen and heard within a space which, however circumscribed seems to the actor from his scenic point of view to embrace the whole of mankind; whereas the audience, that representative of public life, forgets itself in the auditorium, it only lives and breathes in the work of art which seems to it to be Life itself; and upon the stage which seems to it to be the universe."<sup>452</sup>

---

<sup>449</sup>Desuché, J., *La Técnica teatral de Bertolt Brecht*. Traducción castellana, prólogo, notas adicionales, bibliografías española, hispanoamericana y portuguesa, filmografía y realizaciones del Berliner Ensemble desde 1956, a cargo de Ricard Salvat, Barcelona, Oikos tau, 1968, p. 42.

<sup>450</sup>*Ibidem*, p. 103.

<sup>451</sup>Abirached, R., *op. cit.*, p. 80.

<sup>452</sup>Wagner, R., "The work of art of the Future", 1849. En: Brandt, G. W. (ed.), *op. cit.*, p. 5.

Conforme se avanza en la crítica, ya en 1978, nos encontramos con opiniones a medio camino entre el distanciamiento total que proponía Brecht y la posición tan cercana que proponían otros como Wagner, en la cita anterior. Entonces, tenemos el caso de Ann Ubersfeld quien en su *Semiótica Teatral* propone lo siguiente:

"El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento)<sup>453</sup>".

Y es precisamente en esta cita de Ubersfeld donde encontramos apoyo para ilustrar lo que ocurre entre el público de Pinter, pues como ya apuntábamos en otros apartados, los espectadores consideran difíciles sus obras. Respecto a esta dificultad en la comprensión de las obras de Pinter, hemos encontrado una comparación con el cricket que hace John Fowles en "Afterword: Harold Pinter and cricket", ya que ambos comparten afición por este deporte: "All audiences are for us batsmen to be dismissed and essentially to be left gasping. This is why both of us are counted difficult to understand."<sup>454</sup>. Nosotros pensamos que como sus obras tratan sobre personajes individuales, unas veces nos veremos reflejados, y será el caso que propone Ubersfeld en el que hay identificación, y otras veces, ese individuo que hay sobre el escenario no se parecerá a nosotros, y se dará el caso del distanciamiento que proponía la semióloga en la cita anterior.

Si estamos hablando de identificación o distanciamiento del público con la escena, no podemos evitar retomar la idea del semiótico Elam, quien como ya hemos dicho en más de una ocasión en este trabajo, también hace incursiones en la teoría de la separación de los mundos dramático y ficcional, llamándoles Wo y WD respectivamente. Pero lo más importante aquí es destacar que Elam critica

---

<sup>453</sup>Ubersfeld, A., *Semiótica Teatral*, Madrid/Murcia, Asociación de Directores de Escena de España, 1989 [1978], p. 32.

<sup>454</sup>Fowles, J., "Afterword: Harold Pinter and cricket". En Raby, P., *op. cit.*, p. 261.



una de las doctrinas básicas que gobiernan el marco teatral, y si está criticando una de las leyes teatrales es porque se está acercando a nuestros autores, Beckett, Ionesco y Pinter. Por ejemplo, en la siguiente cita de *The Semiotics of Theatre and Drama* critica el hecho de que los personajes no se inmiscuyan en el mundo del espectador:

"One of the basic tenets governing the theatrical frame is that the spectator is allowed to 'see into' the dramatic world, but that his own (theatrical) context is not in turn seen into -or conceived of- by the characters on stage."<sup>455</sup>

Sin embargo con el teatro del absurdo, los personajes le plantean al público la posibilidad de no creer todo lo que se representa en el escenario, para ello, Vladimir y Estragon escogen el ejemplo del ladrón de la biblia que fue salvado. En esta ocasión, vemos que al mismo tiempo que hacen referencia al público, Estragon nos está dando la espalda, lo cual ilustra claramente, en nuestra opinión, la última parte de la cita de Elam, sobre los personajes que no pueden ver el mundo del público:

"VLADIMIR: But all four were there. And only one speaks of a thief being saved. Why believe him rather than the others?  
ESTRAGON: Who believes him?  
VLADIMIR: Everybody. It's the only version they know.  
ESTRAGON: People are bloody ignorant apes.  
[He raises painfully, goes limping to extreme left, halts, gazes into distance of his hand screening his eyes, turns, goes to extreme right, gazes into distance. VLADIMIR watches him, then goes and picks up the boot, peers into it, drops it hastily.]  
VLADIMIR: Pah!  
[He spits. Estragon moves to centre, halts with his back to auditorium.]  
ESTRAGON: Charming spot. [He turns, advances to front, halts facing auditorium.] Inspiring prospects. [He turns to VLADIMIR.] Let's go."<sup>456</sup>

Como hemos visto en la cita, Vladimir representa justo lo que Elam criticaba sobre la indiferencia que los personajes muestran hacia el público, esto es debido a que Beckett quiso utilizar las convenciones para fines opuestos a los tradicionales, como ya veíamos en el apartado de las unidades, así que utiliza a

---

<sup>455</sup>Elam, K., *op. cit.*, p. 108.

<sup>456</sup>Beckett, S., *Waiting for Godot, cit.*, p. 15.

Vladimir de elemento representativo de la revolución que quiere comenzar. También la semióloga Bobes, hace un avance en el estudio de la recursividad del lenguaje, que según ella se amplía en un proceso de transducción<sup>457</sup> que es propio del texto representado, el diálogo durante la lectura y la representación se atiene al siguiente esquema, tal como expone en *Semiología de la Obra Dramática*:

- "1. Emisor (autor dramático)
  2. Forma. a) diálogo (Texto Principal)  
b) acotaciones (Texto Secundario)
  3. Receptor (lector)
- Esta fase coincide con la de los demás textos literarios y envuelve una situación, la de la interacción de los personajes, que sigue así:
1. Emisor (personaje)
  2. Forma (diálogo)
  3. Receptor (personaje)"<sup>458</sup>

Estamos de acuerdo con este esquema, excepto en los puntos 2 y 3 de la segunda fase (la de la representación). Pues, la autora no incluye aquí las acotaciones, que si bien no aparecen escritas durante la representación -como es lógico-, si aparecen en forma de gestos o de cualquier otro signo visual -como pueden ser los objetos de decoración-. Luego según nuestra hipótesis el esquema sería como sigue:

1. Emisor: personaje
2. Forma:
  - 2.1 diálogo:
    - a) signos verbales
    - b) signos no verbales de los personajes: gestos
    - c) signos visuales: objetos inanimados
    - d) signos auditivos de la ambientación: música, coches, etc.

---

<sup>457</sup>El término "transducción" fue introducido en el ámbito de las ciencias literarias (*literary transduction*) por L. Dolezel en un artículo titulado "Semiotics of literary Communication" (1968), y lo utilizó años más tarde en *Poetica Occidentale* (1990), para designar un proceso de *transmisión* con *transformación* en referencia a la elaboración y transformación de los textos literarios.

<sup>458</sup>Bobes, M.C., *op. cit.*, p. 246.

3. Receptor:

a) personaje

b) público

Además, si tuviéramos que conferirles un orden de importancia a los elementos enumerados en el apartado de la Forma, todos ellos se encontrarían en la misma línea, pues tan importante es una palabra como un gesto, como el tipo de música que se esté tocando o el hecho de que se oiga un coche pasar. Observemos, por ejemplo un fragmento de la *La Mujer de Negro*, aunque no sea una obra encuadrada dentro del teatro del absurdo, también plantea la supervisión de las técnicas teatrales dentro del mismo argumento<sup>459</sup>, tal como hemos mostrado en el apartado de las unidades de acción lugar y tiempo con las que Beckett, Ionesco y Pinter revolucionan el concepto de teatro:

"EL ACTOR: Tengo que reconocer que el sonido grabado es algo espléndido. Para mí fue una gran sorpresa.

KIPPS: Y no acaba ahí. Habrá más, mucho más. Mañana estaremos en el tren. Con más sorpresas. Y ahora a trabajar (*Le da unas páginas*) Estúdiese esto...

Observará que he vuelto a dividir las frases y que he eliminado gran parte de los fragmentos descriptivos.

EL ACTOR: Pero...

KIPPS: Sonido grabado, Sr. Kipps. ¡Sonido grabado!

*Las luces disminuyen hasta el oscuro. Cuando se encienden de nuevo, KIPPS lleva la bolsa de viaje, y, por el ruido de los trenes de vapor y el trasiego nos percatamos de que se encuentra en la estación de King's Cross. EL ACTOR lee su manuscrito, ahora con mucha más confianza.*"<sup>460</sup>

Además, como tuvimos la ocasión de poder ver representada *La Mujer de Negro* en el teatro Olimpia de Valencia<sup>461</sup>, podemos confirmar lo que el autor proclama en la obra sobre la importancia de la ambientación y de la imaginación, refiriéndose esta última tanto a la del actor como a la del público:

---

<sup>459</sup>La versión utilizada para nuestro trabajo es la siguiente: Susan Hill & Stephen Mallatratt, *The Woman in Black*. Traducción de Juan Vicente Martínez Luciano y Ana Sanz Gimeno, *La mujer de Negro*, Dept. de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de Valencia, Colección Teatro Siglo XX, 1993.

<sup>460</sup>*Ibidem*, p. 35.

<sup>461</sup>A cargo de la compañía La Pavana y Teatros de la Generalitat Valenciana, en 1998.

"EL ACTOR: Hay tantas cosas que no pueden representarse. ¿Cómo representaremos el perro, el mar, el camino... el caballo, la calesa?

KIPPS: ¡Con imaginación, Sr. Kipps! la nuestra y la del público"<sup>462</sup>.

Este es uno de esos momentos en los que los actores se dirigen al público. Aunque ni siquiera nos están mirando, nos están pidiendo participación. Lo que es más, nos están pidiendo que nos involucremos en su mundo de ficción, y quizás, que nos olvidemos por un momento de que estamos separados de ellos por la cuarta pared; porque si ellos pueden sentir que van montados en una calesa, nosotros sentiremos que ésta se acerca a nosotros.<sup>463</sup>

Con esta cita entendemos ilustrada nuestra primera afirmación sobre la necesidad de un público para la conclusión de un proceso de transducción entre el público y los actores; así como también nos permite continuar con la crítica a la propuesta de Bobes, respecto al punto 3, que exponía en su concepto de comunicación entre el receptor público y la obra. El espectador sigue estando presente en el momento de la escenificación aunque exista la supuesta cuarta pared que no le permite participar activamente en el escenario en el momento de la representación, pero sí que está sentando las premisas para la futura obra que le contará a ese vecino que no ha podido asistir o que comentará con su acompañante a la salida. Luego es cierto que existe el llamado proceso de transducción del que hemos hablado anteriormente, y éste es infinito; aunque pensamos que se debería incluir al espectador dentro de esta fase, tal y como nosotros hemos hecho. Y nuestra hipótesis y propuesta se ve confirmada en *Abirached* cuando dice:

"[...] el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de los signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además, no hay un espectador, sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Es raro que se vaya solo al teatro; en todo caso, uno no está solo en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo.

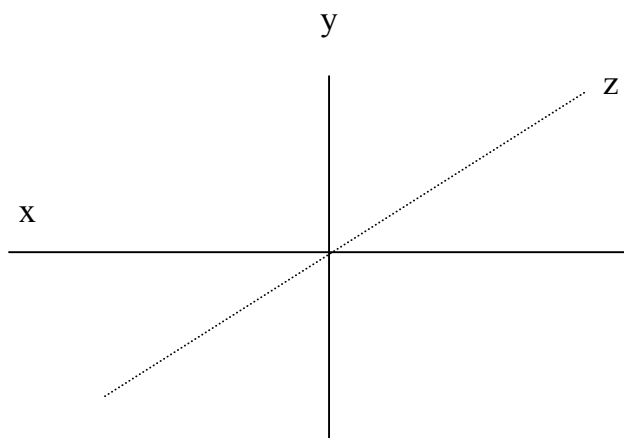
---

<sup>462</sup>Hill, S., y Stephen M., *op. cit.*, p.34.

<sup>463</sup>Al mismo tiempo, en esta obra se pide al espectador que deje de lado las convenciones naturalistas que tanto derrochan en decorados para que todo parezca más real, pues hay otros recursos que resultan tan reales, o incluso más, que los usados hasta entonces.

[...] hemos de precisar [...] que es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal.<sup>464</sup>

Si hablamos de ejes horizontales y verticales nos vemos obligados a hacer una modesta incursión en el mundo de las matemáticas, como ya hemos hecho en el punto anterior. En concreto nos centraremos, de nuevo, en los ejes de coordenadas cartesianas, definidas por Descartes, el cual afirma que todo en la naturaleza tiene, en principio, visibles dos dimensiones. Estas dimensiones se representan por medio de dos ejes: uno horizontal (llamado "x"), al que se le denomina eje de abscisas, y otro vertical que lo cruza (llamado "y"), al que se le denomina eje de coordenadas.



Pero según las matemáticas, existe un tercer eje llamado "z" que es el que representa la profundidad, y sin el cual las cosas no pueden existir. Por ejemplo, si cojemos un folio de papel, apreciaremos claramente los ejes horizontal y vertical con su origen en un punto (llamado "o"), sin embargo no veremos el eje de la profundidad aunque sí que existe de manera casi inapreciable; luego, para distinguirlo tendremos que colocar el folio horizontalmente delante de nuestros ojos y fijarnos en que el borde tiene un cierto grosor. De manera que, no nombrar

---

<sup>464</sup>Abirached, R., *op. cit.*, p.32.

un tercer eje cuando se habla del proceso de comunicación entre la obra y el público, sería como decir, por una parte, que el escenario - tomado como espacio físico- es plano, y por otra, que el público no es capaz de ver más allá de los significados explícitos y no sabe descifrar los mensajes subliminales. Así que, trasladando los conceptos matemáticos a la semiótica teatral, llegamos a la conclusión de que el tercer eje, el que hace que la obra exista, lo crea el mismo público. Lo cual confirma nuestra hipótesis del principio de este capítulo y las citas que la acompañaban.

Por lo tanto, de acuerdo con Bobes, nuestra teoría estaría más cerca de lo que Alexandrescu llama "escándalo semiótico", que según la semióloga en la siguiente cita también extraída de su *Semiología de la Obra Dramática*: "[...]sólo es posible si se olvidan las convenciones iniciales y se toma la forma literaria (diálogo de personajes) como forma directa de la comunicación autor-público".<sup>465</sup>

Con esta cita, volvemos a confirmar que está describiendo la forma de escritura de Pinter; por ejemplo, tal como expone Brown en *Theatre Language* en las siguientes líneas sobre la armonización con el público después de ver *The Homecoming*:

"After watching the play (*The Homecoming*), the audiences' attention is attuned. Pinter has said nothing that is explicit or unambiguous about the basis of family life, of a mother's role, a brother's, a wife's, a child's, or about life outside the home affecting the home, but the audience has noticed how these elements of life operate within usual encounters and habits, and betray themselves to our understandings."<sup>466</sup>

## **5.2. La comunicación entre personajes y público: Ionesco, Beckett y Pinter en la lucha contra lo indecible.**

Cuando hablamos de comunicación entre personajes y público en teatro, es necesario tener en cuenta que se trata de un proceso en el que los personajes y/o el autor darán información al público<sup>467</sup>, pero este último no se la dará a los

---

<sup>465</sup>Bobes, M.C., *op. cit.*, p. 248.

<sup>466</sup>Brown, J. R., *op. cit.*, p. 115.

<sup>467</sup>Véase Ubersfeld, A., *op. cit.*, p. 20: "[...] Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor [...] no implica [...] que no se dé comunicación. A un mensaje recibido en

personajes, tal como si se tratara de una conversación fuera de escena<sup>468</sup>. Respecto a esa información que el personaje le da al público, ya hemos visto a lo largo de este trabajo, que en ciertos movimientos teatrales como el del absurdo, no es siempre recibida por el público; pues no la comprende a causa de las nuevas formas que adopta este tipo de teatro, el cual requiere una gran participación por parte del espectador, siendo ésta una de las innovaciones que pretende introducir en contra del teatro tradicional naturalista, en el cual todo se nos presenta hecho y sin opción a darle otro significado que no sea el propuesto por el autor. A esto precisamente se refieren Aston y Savona en su libro *Theatre as Sign-System* cuando dicen:

"The use of the paradox and ambiguity in the work of Beckett, and the use of the dialectical method in work within the 'Brechtian' tradition, commission an active mode of spectatorship. The spectator is offered a task of work, and provided with the space (both literal and figurative) wherein to perform it."<sup>469</sup>

Luego, si el espectador tiene que colaborar, debe ser consciente de que en ocasiones, la información no va a estar tan clara como se espera, así que a la hora de establecer comunicación entre personajes y público en el teatro del absurdo, sería importante tener en cuenta la siguiente premisa que expone Ubersfeld en su libro *Semiótica Teatral* de acuerdo con lo que pensaba Georges Mounin:

"La intención de comunicar no puede limitarse a la intención de comunicar una ciencia o unos conocimientos determinados, claros y distintos. Se puede querer comunicar aun cuando uno no sepa con claridad lo que comunica. El arte distingue, por lo general, la intención de comunicar y la voluntad de querer decir algo preciso; aun con la mejor voluntad de comunicar, el mensaje puede comportar una parte informativa no intencional. [...] En la vida cotidiana, la mímica, el tono, los lapsus, los despropósitos componen un discurso perfectamente inteligibles las más de las veces por parte del

---

morse o en lenguaje cifrado se puede contestar perfectamente con un gesto, con otro lenguaje o con el silencio. La identidad de códigos de ida y vuelta no es una condición indispensable en la comunicación".

<sup>468</sup>Véase Barrientos, J. L., *Drama y Tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 61-62: "El modelo de comunicación teatral no corresponde al de una simple conversación entre dos ineterlocutores, sino a algo así como en lo que éste se convierte cuando los que hablan saben que otro los está escuchando y ese otro se convierte en el último y verdadero destinatario de la conversación (porque hablan para él aunque finjan ignorarlo). La teatral puede considerarse una comunicación (espectacular) que se hace casi siempre mediante la simulación de otra comunicación (dramática); [...]."

<sup>469</sup>Aston, E. y Savona G., *op. cit.*, p. 161.

receptor. [...] El escritor de teatro y el director pueden decir: no hemos querido decir *eso*, o no hemos podido decir 'lo que queríamos decir'.<sup>470</sup>

Pensamos que esta cita ilustra la actitud que debe adoptar el nuevo espectador por dos razones, la primera es que deja abierto el significado que pueda adquirir la obra tanto a los ojos del director como del escritor, por lo tanto también aceptará lo que opine el espectador, y la segunda razón es que compara al teatro con la vida cotidiana y todos aquellos signos que comunican sin hablar, y sabemos que la utilización de la mímica y los lapsus -entre otros- son recursos muy utilizados por Beckett y Pinter, así como nuestro principal objetivo es demostrar que el teatro de estos autores está más cercano a la cotidianeidad de lo que algunos críticos han pensado. Por otra parte, además del carácter innovador, en lo que a nuevas formas de presentar la realidad se refiere, que nos traen autores como Ionesco, Beckett y Pinter, encontramos en ellos una lucha por querer explicar lo inexplicable<sup>471</sup>, como ya veíamos por ejemplo cuando tratábamos el lenguaje en Ionesco. Entonces, si quieren hablar al público sobre temas que no tienen explicación en la vida real; porque se trata de cuestiones que nos planteamos en el día a día y no somos capaces de encontrar respuesta, pues tampoco la encontraremos en el teatro, tal como también piensa Pilar Zozaya en su artículo "What Where" cuando dice:

"Obviamente, en *Qué Dónde*, tal como ocurre en la vida real, las preguntas cruciales no encuentran una respuesta satisfactoria, porque nosotros, criaturas limitadas, no somos ni tan siquiera conscientes de cuál es la pregunta exacta. [...] Yo creo que la frase de Beckett: 'Que entienda quien pueda' no se refiere tan sólo a la obra -a la cual, conociendo su sutil sentido del humor, evidentemente debe aplicarse- sino a nuestra concepción del mundo. Él nos reta a dar sentido a nuestras vidas, a nuestra efímera existencia en un universo cuyas respuestas, si las hay, permanecerán ocultas para nosotros, pues ni tan siquiera sabemos bien cuáles son las preguntas. [...] Por ello, *Qué Dónde* nos obsesionará mientras vivamos en este mundo, siempre preguntándonos, siempre intentando 'poder entender'.<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> Ubersfeld, A., *op. cit.*, p. 30.

<sup>471</sup> Concepto que también se incluye en la cita de Ubersfeld cuando dice literalmente que "se puede querer comunicar aun cuando uno no sepa con claridad lo que comunica".

<sup>472</sup> Zozaya, P., *What Where, (Qué Dónde)*, traducción del inglés de parte del capítulo dedicado a Beckett, en *Contemporary British Drama*, Barcelona, PPU, 1989, *Revista Pausa*, nº 7, abril 1991, p. 10.



Luego, aunque vayamos al teatro pensando que siempre nos van a dar una solución a todo aquello que nos inquieta, tal como hacen algunos autores de los encuadrados dentro del movimiento llamado realista y que ya hemos nombrado páginas atrás contrastándolos con Ionesco, Beckett y Pinter, no encontramos este objetivo conseguido. Por ejemplo, hallamos apoyo para esta teoría en el crítico Abirached quien dice lo siguiente en su libro *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*:

"El público burgués [...]. Espera del objeto teatral que despierte su curiosidad sin provocarle desconcierto y que le proporcione el placer de lo inesperado a la vez que confirma lo que se esperaba. [...] El placer del espectador, hecho de connivencia y falta de lucidez, exige que los personajes obedezcan a la misma lógica que él y se muevan por un terreno perfectamente balizado, con líneas trazadas de antemano [...]; su primera exigencia es comprender, reduciendo hechos y gestos a esquemas preestablecidos [...]."473

No obstante, el hecho de que a veces la información no llegue al público de la manera que éste esperaba, es decir, con esas líneas trazadas de antemano de las que habla Abirached en la cita arriba expuesta, no quiere decir que las obras no tengan sentido o que no se produzca un proceso de comunicación, pues la crítica ha podido trasladar las funciones del lenguaje de Jakobson al medio teatral<sup>474</sup>; por lo tanto sí que hay comunicación. Pero quizás se necesite más tiempo para llegar al espectador a través de alguna de las obras de Ionesco, Beckett o Pinter; pues debido a la primera impresión sorprendente que suelen causar sus obras, en ocasiones se les ha acusado de no comunicar. En nuestra opinión, gran parte de culpa de estas acusaciones la tiene el término absurdo, que como exponíamos al comienzo de este trabajo, llevó a confusión y a crear prejuicios entre el público; de manera que, coincidimos con Abirached cuando critica el libro *El Teatro del Absurdo* por haber etiquetado a autores como Beckett, Adamov, Ionesco y Genet, así expone literalmente su rechazo hacia el término absurdo en *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*:

---

<sup>473</sup>Abirached, R., *op. cit.*, p. 150-1.

<sup>474</sup>*Ibidem*, p. 30.

"[...]cuando más encerrada esté una obra en sí misma, más pide que su lector o espectador la penetre. Cuanto más cuida su enigma, mayor carga semántica desde fuera provoca. [...] *El Teatro del Absurdo*, publicada en Londres en 1961, donde Martin Esslin reagrupa a las más notorias de entre ellas, sacrificando a los escritores más rebeldes a esta etiqueta o atribuyéndoles, a falta de algo mejor, la condición de epígonos. [...]"<sup>475</sup>

Entonces, según Abirached, y nosotros tenemos la misma opinión, las obras agrupadas bajo el término absurdo adoptan una serie de significados simbolistas que ha inventado Esslin, cuando realmente las situaciones y personajes de estas obras hemos podido comprobar que están tan cerca de lo cotidiano como puedan estarlo las de aquellos autores que se encuadraron desde el principio en el movimiento denominado realista<sup>476</sup>. Luego, el problema de la falta de comunicación entre escena y público se solucionará si el espectador cambia de actitud, y afortunadamente así ocurre, tal como hemos comprobado a lo largo del estudio crítico para desarrollar este punto; pues hay ocasiones en que la misma obra es rechazada en un principio y al pasar los años es acogida con entusiasmo, o dependiendo de dónde y a qué tipo de público se represente se recibirá con agrado o con rechazo, por lo que estamos de acuerdo con la siguiente cita de Esslin en su libro *Pinter: A Study of his Plays*, donde expone la posibilidad, y parece tener la esperanza, de que el público cambie de actitud tal como decíamos líneas más arriba:

"[...] will audiences learn to penetrate into the depths of these extremely compact poetic structures so that they will not strike them, as they undoubtedly tended to do on first acquaintance, as obscure and beyond comprehension? Will the mastery of construction, the economy of the story-telling, the subtlety of language which closer study and analysis yield become transparent to future audiences? If one considers how obscure and impenetrable Beckett, Ionesco and indeed, Pinter himself, appeared to audiences in the fifties and early sixties and how readily the same plays are now understood and appreciated, the answer to these questions may well be 'yes'."<sup>477</sup>

---

<sup>475</sup>*Ibidem*, p. 414.

<sup>476</sup>Aunque en su libro *The Theatre of the Absurd*, Esslin haga estas interpretaciones simbolistas de las que habla Abirached, contribuyendo en cierto modo a hacer las obras más complicadas de cara a los espectadores, en otros de sus manuales críticos como *Pinter: A Study of his Plays*, que también utilizamos en este punto como base crítica, quiere hacer ver que estas obras que él mismo etiquetó bajo el término absurdo no son tan difíciles de comprender. Por lo tanto, el mismo Esslin también cambia de actitud hacia el nuevo tipo de teatro.

<sup>477</sup>Esslin, M., *op. cit.*, p. 240.

Dicha esperanza, con la que cuenta Esslin respecto al cambio de actitud del espectador para comprender todas esas cuestiones inexplicables y a la vez cotidianas, vamos a ver cómo van cumpliéndose a través de los años. Y como consecuencia, habrá comunicación entre escenario y público, así nos encontraremos con críticos como Clurman que ya tenían la certeza en 1958 de que existía un espectador atento capaz de entender las obras, tal como expone en la siguiente cita respecto a *La Cantatrice Chauve* y *Jacques*, en un artículo titulado "*La Cantante Calva y Jack*, 1958": "Los espectadores atentos encontrarán que estas obras son comprensibles -especialmente las que estoy comentando ahora- si no trata de entender cada palabra en un sentido literal e informativo."<sup>478</sup> Sin embargo, y como prueba de esa evolución que se produce en el espectador respecto a la comprensión de lo inexplicable de estos autores así etiquetados, tenemos una cita de Nieves Mateo, que data de 1997, en la que ya no tiene que avisar al espectador sobre cómo tratar de entender la obra, sino que éste ya se ha hecho cómplice del autor tal como expone literalmente en su artículo titulado "Ionesco en la Abadía":

" [...] han llenado la sala y teatro principal respectivamente, de un público cómplice con el autor, que ya no se escandaliza ni se sorprende como antes. [...] Este montaje conecta hoy en día con los jóvenes y les hace reír porque sigue fresco, y los que pasamos por algunas lecciones nos reímos también, aunque con nostalgia."<sup>479</sup>

Mateo escribe este artículo a propósito de la representación de las obras *La Lección* y *Las Sillas*<sup>480</sup>, y estamos de acuerdo respecto a la frescura de estas obras; por ejemplo, el siguiente pasaje de *La Leçon*, del cual exponemos algunas líneas a continuación, podría ser uno de esos fragmentos en los que los jóvenes se ríen y conectan con el autor, quizás debido al empeño del personaje del profesor en que la alumna entienda a través de un razonamiento interior: "Il en est ainsi Mademoiselle, Ça ne s'explique pas. Ça se comprend par un raisonnement

---

<sup>478</sup>Clurman, H., *op. cit.*, p. 116.

<sup>479</sup>Mateo, N., "Ionesco en el teatro de la Abadía", *Revista Primer Acto*, nº 268, febrero 1997, p. 132-3.

<sup>480</sup>Las nombramos en castellano porque las representaciones de las que habla Mateo se hicieron en este idioma, pero las versiones que hemos utilizado para nuestro estudio son las del original en francés de la primera, y una versión inglesa de la segunda, por no tener acceso a otra.

mathématique intérieur. On l 'a ou on ne l 'a pas."<sup>481</sup> Además del toque humorístico que podemos encontrar en estas líneas de la obra, creemos que están muy relacionadas e ilustran muy bien la actitud del espectador atento del que hablaba Clurman, líneas más arriba, y que no debe buscar el significado literal en cada palabra, sino que mira al conjunto de las situaciones en la obra tratando de interiorizar y viendo que hay cosas que no se explican, como dice Ionesco por medio del profesor.

El siguiente ejemplo que ilustrará la diferencia de reacciones entre los diferentes tipos de público, será la recepción de *Waiting for Godot*, la cual dejó estupefacto a la mayoría en su primera representación, y sin embargo conquistó al público de la prisión de San Quentin, tal como nos explica Alan Mandell en la siguiente cita de su artículo "La représentation de Godot au pénitencier de San Quentin (USA) à la création de la compagnie Théâtral de San Quentin": "Eh ce bien ce public fut immédiatement conquis, pris, fasciné. Le rire spontané est très vite. [...] Mais à la fin de la piece la salle était en delire, enthousiaste."<sup>482</sup> Los presos espectadores fueron los primeros en recibir con agrado esta pieza en EE.UU, precisamente quizás porque se trata de personas que no tengan ningún conocimiento de técnicas teatrales, y no se paren a analizar cada palabra en un sentido literal, tal como recomendaba Clurman. Siendo así encuentran significado al hecho de que dos personajes se encuentren hablando sobre temas vanos, o simplemente planteándose porqué están allí o cuando llegaron, como si se encontrasen desorientados en el tiempo y en el espacio, sentimiento que puede ser común entre los presos; pues también pasan muchas horas sin hacer nada, simplemente esperando, como Vladimir y Estragon, a un Godot que no se sabe quién ni qué es, dándose cuenta de que pasan las horas sin saber muy bien qué

---

<sup>481</sup>Ionesco, E., *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p. 76.

<sup>482</sup>Mandell, A., "La représentation de Godot au pénitencier de San Quentin (USA) à la création de la compagnie Théâtrale de San Quentin", trad.: Edith Fournier, *Revue D'Esthétique*, numéro special, hors série, 1986, p. 201.

han hecho; por ejemplo, el siguiente pasaje de *Waiting for Godot*, podría ser uno de esos fragmentos con los que el público de San Quentin se sintió identificado:

"[...]  
VLADIMIR: A-. What are you insinuating? That we have come to the wrong place?  
ESTRAGON: He should be here.  
VLADIMIR: He didn't say for sure he'd come.  
ESTRAGON: And if he doesn't come?  
VLADIMIR: We'll come back tomorrow  
ESTRAGON: And then the day after tomorrow.  
VLADIMIR: Possibly.  
ESTRAGON: And so on.  
[...]  
ESTRAGON: I didn't say that.  
VLADIMIR: Well?  
ESTRAGON: That makes no difference.  
VLADIMIR: All the same...that tree... [*Turning towards the auditorium*]... that bog.  
ESTRAGON: You're sure it was this evening?  
VLADIMIR: What?  
ESTRAGON: That we were to wait.  
VLADIMIR. He said Saturday. [*Pause.*] I think.[...] <sup>483</sup>

A propósito del recibimiento que hicieron los presos de San Quentin a la obra de Beckett, sin tratarse de expertos críticos teatrales, comenzaremos a hablar de las piezas de Pinter que también causaron extrañeza entre los primeros públicos que las vieron representar, y tal como exponemos en la siguiente cita de Clurman, que data de 1962, en su artículo "*El Montaplatos y La Colección*", se trataba de unos espectadores supuestamente entendidos en teatro:

"(¿Por qué una estructura argumental tan simple siembra tanto desconcierto en el público, especialmente en aquellos espectadores teatrales que tienen cierta práctica y de quienes se espera que lo entiendan?)". <sup>484</sup>

En nuestra opinión, también pensamos que la estructura argumental es simple y que no debería causar esa extrañeza, pero es precisamente por su simplicidad lo que hace que el público no entienda; pues simplemente pensamos que hay que buscar algún significado simbólico allí donde no tenemos más que unos personajes hablando sobre la situación del momento, en el caso de *The Dumb Waiter*, e intentando pasar el rato antes de emprender la misión que les está

---

<sup>483</sup>Beckett, S., *op. cit.*, p.16.

<sup>484</sup>Clurman, H., *op. cit.*, p. 149

aguardando como asesinos a sueldo. Ahora bien, quizás sorprenda ver que dos profesionales de este tipo también coman, beban y hablen de fútbol, y es que como ya comentábamos en otro capítulo, Pinter intenta dibujar al personaje como individuo, luego, en ocasiones, veremos en el escenario facetas de la realidad que al ser propias de la vida privada, nos resulta extraño verlas representadas.

Por otra parte, Clurman también contribuye a que las obras de Pinter se vean como algo difícil de descifrar, aunque en citas como la anterior intente hacer ver que no estamos ante piezas tan oscuras. Por ejemplo, en la siguiente cita de su artículo "Harold Pinter: *El Cuidador*, 1961", el crítico califica de falta de claridad a *The Caretaker*, e incluso emite juicios sobre el estado de ánimo del autor tratando de hacer psicología:

"El rechazo de Pinter de hacer la pieza nítidamente (o trivialmente) inteligible [...], probablemente sea justificado. Piezas como *El Cuidador* deben algo de su fascinación a la ambigüedad. Pero esta ambigüedad cubre lo que es inherentemente un proyecto simple, tal vez demasiado simple. De ahí que ellas nos inquieten sin realmente conmovernos. El plan artístico es más estrecho de lo que simula ser; la ambigüedad es un artificio espiritual inconsciente por medio del cual el autor, no comprometido en su alma con el azoramiento y la angustia que la vida le provoca, permanece congelado en su incertidumbre, una situación que después de todo puede ser más fácil que una decisión directa sobre cómo resolverla o cambiarla."<sup>485</sup>

Sin embargo, aunque Clurman vea esta complicación psicológica en la obra, el mismo Pinter desmiente que tales rasgos existan en general en sus piezas, y se pronuncia de la siguiente forma en su discurso titulado "Writing for the theatre":

"I've never started a play from any kind of abstract idea or theory and never envisaged my own characters as messengers of death, doom, heaven or the milky way or, in other words, as allegorical representations of any particular force, whatever that may mean."<sup>486</sup>

De todos modos, aun viendo que Clurman adopta a veces la actitud del espectador acostumbrado al naturalismo tradicional, pensamos que él mismo va evolucionando en su manera de entender las obras de Pinter; ya que en la

---

<sup>485</sup>*Ibidem*, p. 146.

<sup>486</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p.ix.

siguiente cita, que ya data de 1964, y por tanto es posterior a las citas anteriores, trata sobre las obras *The Room* y *A Slight Ache* en su artículo titulado precisamente "*La Habitación y Un Pequeño Dolor*":

"Así es como vi la pieza. Ustedes pueden verla de una manera muy distinta y lo mismo puede sucederme a mí en otra oportunidad. Pinter puede haber tenido otras ideas en mente. No importa. La pieza entretiene, nos tiene pendientes y nos conmueve."<sup>487</sup>

Con estas palabras de Clurman identificamos nuestra opinión sobre las obras de Pinter, las cuales también nos entretienen y conmueven, al tiempo que comprendemos que puedan tener diferentes significados dependiendo de quién las vea. De modo que, aun tratándose de autores que luchan contra lo indecible y pretenden comunicarlo sobre el escenario, llega un momento en que el espectador se da cuenta de que los autores le han dicho más con todas esas piezas de estructura simple y habitadas por personajes, los cuales muchas veces no saben dónde están ni a dónde van, ni se entienden unos a otros en los diálogos, que puedan haberle dicho los demás dramaturgos de escritura naturalista tradicional, quienes tienden a imponer su opinión y no dejan ni que la imaginación del espectador se despierte, ni que nos resolvamos nuestras propias dudas; por ejemplo, hemos incluido fragmentos de este tipo pertenecientes a Wesker cuando hablábamos del lenguaje que utilizan sus personajes, los cuales no titubean al exponer sus ideas políticas.

A pesar de que la crítica evoluciona hacia la apertura y aceptación de las obras de Pinter, hay ocasiones en las que sorprendentemente y encontrándonos ya en el año 1996, hallamos citas como la de un crítico llamado Alejandro Montiel, quien escribe lo siguiente en un artículo titulado "Agujeros (En torno a Harold Pinter y Joseph Losey)": "[...] por este agujero pinteriano el espectador se precipita en espiral de lo público a lo privado, de lo privado a lo indecible; de lo

---

<sup>487</sup>Clurman, H., *op. cit.*, p. 152

visible a lo invisible, de lo invisible a lo desazonador."<sup>488</sup> Así utilizando términos del tipo "indecible", "invisible" o "desazonador" se vuelve a crear un prejuicio entre el público que quizás todavía no haya visto la obra, provocando algo parecido al etiquetaje que hizo Esslin en su día con el libro *The Theatre of the Absurd*, tal como decíamos en párrafos anteriores. De modo que el espectador puede pensar que va a presenciar la representación de algo misterioso e indescifrable que sólo pueden comprender unos pocos, cuando en realidad se trata de disfrutar de la escenificación de unos cuantos fragmentos de la vida diaria, algo de lo que ya nos advertía Brown en *Theatre Language* en 1972 con las siguientes palabras:

"H. Pinter alerts attention so that the audience becomes more aware and more questioning. [...] Pinter's imagination in his later plays encompasses a wider range of behaviour and social reality than before [...] the audience is left without the comparatively easy excitements of *The Room* or *The Birthday Party*. [...] His plays reveal violence, helplessness and momentary joys of sensation and thought in forceful confrontations and with almost titanic measure, but always the everyday scale and confusions of life are expressed as well"<sup>489</sup>.

Consiguientemente, tales avances en la forma de recibir la obra, no deberían haberse visto nublados por críticas posteriores como la que exponíamos anteriormente de Montiel; puesto que se supone que se debe avanzar hacia una mayor apertura a la hora de atribuir significados. Por ejemplo, el siguiente extracto de *The Birthday Party* es tan cotidiano como el desayuno de cualquier matrimonio:

"MEG. Is that you, Petey?

*Pause*

Petey, is that you?

*Pause*

Petey?

PETEY. What?

MEG. Is that you?

PETEY. Yes, it's me.

---

<sup>488</sup>Montiel, A., "Agujeros (En torno a Harold Pinter y Joseph Losey), *Revista de Literatura Quimera*, n° 152, noviembre 1996, p. 41.

<sup>489</sup>Brown, J.R., *op. cit.*, p. 235.



MEG. What?

PETEY. Yes.

MEG. I've got your cornflakes ready. (...) Here's your cornflakes."<sup>490</sup>

Esa cotidianeidad de la que hablaba Brown, ya en los 70, también la corrobora de nuevo James Campbell en su artículo "The slow unbaffling of the Pinterwatchers" en 1994 cuando dice:

"Mendes's production skips along fluently and enjoyably; in fact, it starts off pretending to be a sitcom, and requires a rather abrupt change of tone to achieve its icy outcome. [...] If Mendes is trying to lull us into a false of security with this exposition, then perhaps the arrival of Goldberg and McCann will introduce a suggestion of predatory threat. [...] The play is very funny, of course, but beneath the surface conviviality there should surely rumble a tremor of menace."<sup>491</sup>

Así que tal como dice Campbell, los espectadores de Pinter van deshaciéndose del cliché de lo incomprensible atribuido a las obras del autor, y además se divierten, por el contrario cuando la misma pieza se estrenó en 1958 no duró ni una semana según el mismo crítico en la siguiente cita:

"Its original London run, at the Lyric, Hammersmith in 1958, lasted less than a week, but now it is seen as one of the defining plays of the post-war theatre, and the new production at the National, directed by Sam Mendes, has a very faint whiff of the museum about it."<sup>492</sup>

De esta misma forma que Campbell se da cuenta de la evolución del espectador respecto a *The Birthday Party*, preve que ocurrirá lo mismo con *Moonlight*, la cual al estrenarse en los noventa no fue comprendida por el público, y sin embargo el crítico piensa que esos mismos espectadores que se van de la sala en medio de la representación, la encontrarán divertida dentro de 36 años, tal como exponemos a continuación en el mismo artículo "The Slow unbaffling of the Pinterwatchers": "In thirty-six years' time, when they come to do *Moonlight* at the National, those same spectators who spurned it last season will probably be found rolling in the aisles."<sup>493</sup> Pero de momento, a estos espectadores de los

---

<sup>490</sup>Pinter, H., *op. cit.*, p. 3.

<sup>491</sup>Campbell, J., "The slow unbaffling of the Pinterwatchers", *Times Literary Supplement*, Marzo 1994.

<sup>492</sup>*Ibidem.*

<sup>493</sup>*Ibidem.*

noventa en el West End londinense les ha inquietado qué quería decir Pinter con su obra *Moonlight*, y sólo por eso la han desechado como algo incomprensible, aunque siempre llegará el espectador atento del que hablaba Clurman, y que no intentará descifrar cada una de las palabras o frases en todo su sentido literal y entonces encontrará diversión y alimento en la misma obra, al igual que les ha ocurrido a los espectadores de Beckett, tal como expone Brook con las siguientes palabras en su libro *El Espacio Vacío*, y con lo que nosotros estamos completamente de acuerdo:

"El público se agita, se retuerce y bosteza, se marcha o bien inventa cualquier forma de imaginaria queja a manera de mecanismo de defensivo ante la incómoda verdad. Lamentablemente, el deseo de optimismo que comparten muchos escritores les impide encontrar la esperanza. Cuando atacamos a Beckett por su pesimismo, nos convertimos en personajes de Beckett atrapados en una de sus escenas. Cuando aceptamos las afirmaciones de Beckett tal como son, repentinamente todo se transforma. Después de todo, hay un público completamente distinto, que es el de Beckett, compuesto por personas que no levantan barreras intelectuales, que no se esfuerzan demasiado en analizar el mensaje. Este público ríe y grita, y al final comulga con Beckett, este público sale de sus obras, de sus negras obras, alimentado, enriquecido, animado, lleno de una extraña e irracional alegría."<sup>494</sup>

Con esta cita vemos que una vez más que las obras de Beckett y las obras de Pinter tienen algo en común, siendo ahora la similitud referente al destino que cobran las piezas de ambos autores una vez son representadas y recibidas por el público, el cual hemos visto a través de la crítica expuesta que reacciona de modo parecido, y cambia al cabo del tiempo en su forma de mirar al autor que se enfrenta a lo "incierto", "contradictorio" e "impensable", tal como dice Esslin literalmente en una cita perteneciente al artículo "Godot and his children":

"[...] anyone who speaks is carried along by the logic of language and its articulations. Thus the writer who pits himself against the unsayable must use all his cunning so as not to say what the words make him say against his will, but to express instead what by their very nature they are designed to cover up: the uncertain, the contradictory, the unthinkable."<sup>495</sup>

---

<sup>494</sup>Brook, P., *op. cit.*, p. 41.

<sup>495</sup>Esslin, M., "Godot and his children", en Brown, J.R. (ed.), *op. cit.*, p.76.

Como prueba de ese cambio en el espectador y la crítica respecto a esa oscuridad o inentegibilidad que sólo era apreciada en un principio, aunque algunos críticos como Clurman o Hobson<sup>496</sup> previeran que estos sustantivos no permanecerían para siempre cuando se hablara de las obras Ionesco, Beckett y Pinter, siendo este último el continuador de una tradición que comenzaron los dos primeros y que él es capaz de continuar hoy día con los temas que nos preocupan en la cotidianidad. Además, Pinter es fiel a la revolución que comenzaron sus antecesores respecto a las convenciones teatrales naturalistas, y así, concluiremos este capítulo con unas palabras de Butler de su artículo "Pinter celebrates with new work and old":

"Followers of shifts in dramatic taste can mark the enormous journey Pinter's work has travelled, from the mockery and disgust to that greeted his earliest plays, to the awe and reverence that will attend his latest. It's easy to see why. Pinter has altered the way playwrights and audiences think about theatre and that change can be seen year in year out, in new plays by younger writers [...]."<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup>Véase la siguiente cita perteneciente al artículo de Butler titulado "Pinter celebrates with new work and old", *The Independent on Sunday*, 19 marzo 2000: "The next year *The Birthday Party* opened at the Lyric Hammersmith. But it was massacred by the London critics. 'Half gibberish' said *The Manchester Guardian*. 'Best enjoyed by those who believe that obscurity is its own reward', said the *Evening Standard*. On the Thursday matinee it played to six people, and on the Saturday it closed. The next day Hobson's review was published. He said Pinter possessed 'the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London'."

<sup>497</sup>Ibidem.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con lo expuesto durante este trabajo, hemos podido concluir, en primer lugar, que la denominación de teatro del absurdo sólo ha llevado a crear una serie de prejuicios, los cuales han sido alimentados por la crítica desde el momento en que se representaron ciertas obras de Ionesco y Beckett. Dichos prejuicios se trasladaron más tarde a las obras de Pinter, por tener éstas también elementos fuera de lo convencional y realista. Esta es la razón por la que críticos como Gordon le atribuyeran el calificativo de naturalista desarraigado, adjetivo que en nuestra opinión, podría definir bien la obra del autor, pero con matices. Pues lo consideramos adecuado solamente en la medida que a Pinter se le incluye dentro de los mismos manuales en que aparecen tanto autores del absurdo como realistas, a los que, sin embargo, nunca se les atribuyó etiquetas como la de esotéricos o enigmáticos, las cuales sí que ha tenido que llevar nuestro autor.

Después de intentar encuadrar a Pinter en alguno de los movimientos en boga cuando empezó a producir en los años sesenta, hemos llegado a la misma conclusión que algunos de los críticos a los que hemos citado, y es que las convenciones han fosilizado las mentes de los espectadores, sin darse cuenta de que lo que hoy es convencional, en el futuro deja de serlo. Después de nuestro estudio, podemos afirmar que el concepto de realidad y naturalidad va cambiando, de manera que, conforme pasan los años, los autores sienten la necesidad de exteriorizar en el escenario algunas realidades inherentes al ser humano y la sociedad, que hasta la aparición de Ionesco, Beckett y Pinter habían pasado desapercibidas, o simplemente se había tenido miedo a representar para que el público no se viera en su desnudez como individuo.

Por otra parte, también hemos observado que se le acusa a Pinter de no expresar su opinión política claramente en las obras, a través de los personajes,

tal como hacen sus contemporáneos Osborne, Arden y Wesker, de modo que hemos tratado de demostrar que no es ésta una razón convincente para no considerarlo realista. Pues a Pinter le interesa más la situación cotidiana a la que el individuo se tiene que enfrentar cada día, y no le importan tanto los grandes retos sociales que se imponen los personajes de Wesker, por ejemplo. Sin embargo, no es que Pinter sea un autor apolítico, ya que hemos podido comprobar que escribe numerosos artículos y hace discursos sobre política, aun en nuestros días.

En este sentido, llegamos a la misma conclusión que Ionesco -claro antecedente de Pinter- propone en algunos de sus escritos, sobre el hecho de que la crítica y sus convencionalismos convirtieron al teatro en un medio encorsetado, cuando en realidad es el sitio donde más libremente podría expresarse la sociedad. Teniendo en cuenta, que cada una de las obras nuevas que vemos está creando un mundo diferente con unas reglas propias por las que hay que dejarse llevar. Si no se adopta esa actitud, nos parecen extrañas incluso esas acciones tan cotidianas como son las representadas por los autores que hemos estudiado. Con todo, la crítica tiene que mantenerse viva, y la mejor manera es dando su opinión sobre las últimas modas, que siempre en un principio resultan extrañas; aunque al cabo de los años, tal como hemos comprobado, los mismos que se pronunciaron en contra, se ponen más tarde a favor, o al menos no se expresan de manera tan radical. Pues en su modo de percibir las obras y de criticarlas también van cambiando los cánones a los que se aferraban en un principio, algo que ya ocurría con Shakespeare, a quien se le llamó *vanguardista* e incluso se le atribuyeron adjetivos que más tarde compartió con Pinter.

Así, otra de las conclusiones a las que hemos podido llegar en el presente trabajo, es que los personajes de Pinter pueden parecer abstractos, debido a la falta de obtención de datos claros respecto a su carácter, al igual que los de

Strindberg, Ionesco o Beckett. Pero la identificación del público con estos personajes es posible aunque dependa del concepto de hombre que tengamos, pues hay que tomar al personaje a nivel individual. Ya Aristóteles presagiaba que el espectador debía tomar parte en la caracterización del personaje. De este modo, pensamos que el grado de realidad de éste no se puede medir por la cantidad de rasgos facilitados por el autor, sino por el nivel de identificación que alcance el espectador respecto al carácter que nos está ofreciendo sobre el escenario.

En lo que al estudio del personaje se refiere, hemos tratado de remontarnos a siglos atrás para comparar a Pinter con otros autores. Así que, no sólo hemos encontrado similitudes con Strindberg, sino que, hemos podido adentrarnos en la época de Shakespeare y de la Restauración inglesa para descubrir semejanzas entre los personajes de Pinter y los de estos autores. Puesto que, aun siendo más difícil caracterizar a un personaje de Pinter que a uno de los anteriores a través de su discurso, ninguno de ellos deja de ser real ni cotidiano en ningún momento, sino que se adapta a la cotidianeidad en el comportamiento de su época. Por otra parte, hemos encontrado temas, como el de los nombres propios, que les preocupan tanto a unos personajes como a otros, independientemente de la época en la que fueron creados, y todos adoptan una actitud similar respecto al nombre que no les conviene tener.

Otro de los rasgos comunes apreciado entre Wilde, Shaw y Pinter, es la falta de didactismo a través de las acciones de los personajes de los tres autores. Sobre todo, se puede apreciar la similitud en este aspecto entre Shaw y Pinter en los finales abiertos que ambos dejan, para que el personaje siga viviendo en la mente del espectador, y se convierta en un ente vivo y cotidiano. Pues la única manera de que lo percibamos como tal es si continúa con nosotros y lo podemos recordar, aunque sólo sea en algunas de las acciones que hacemos cada día y que también tienen un final abierto. Ahora bien, hemos llegado a la conclusión de que

desde el punto de vista de espectadores, debemos tener en cuenta que, no por concederles esta libertad de actuación, los personajes de Pinter son unos seres anárquicos e incontrolables, sino que sus obras están perfectamente estructuradas, tal como el mismo autor ha defendido, y nosotros mismos hemos podido comprobar.

Asimismo, pretendíamos en un principio establecer las diferencias entre los personajes de Pinter y sus contemporáneos. En este sentido, el punto más significativo que hemos encontrado y marca la distancia entre Osborne, Wesker, Arden y Pinter, es la entrada de los personajes en escena, pues los de éste último son los únicos que lo hacen de forma natural, realizando alguna de las acciones que todos llevamos a cabo cuando entramos en un sitio cualquiera. Por ejemplo, Pinter convierte en motivo dramático el hecho de quitarnos un abrigo, siendo ésta una acción que confiere realismo y naturalidad a la obra. Sin embargo, los personajes de los tres primeros serán anunciados o estarán ya en escena cuando el telón se levante; luego no entran al escenario como si entrasen a su casa por mucho que el decorado sea talmente un calco de las habitaciones en las que estamos a diario. Al igual que tampoco resultan más reales las obras de Wesker por abarcar la vida de los personajes durante varios años, ni las de Arden por haber preconcebido de antemano todas las acciones que van a realizar los personajes, tal como él mismo reconoce, sino que el mismo grado de realidad tiene el presente corto de un personaje de Pinter, o incluso más, pues nuestra cotidianeidad está formada por espacios de tiempo cortos.

Al mismo tiempo, hemos intentado comprobar que esos espacios de tiempo cortos están habitados en Pinter, por hombres y mujeres, pertenecientes a la realidad diaria, pero notando la evolución que las mujeres llevan a cabo de las primeras a las últimas obras, pasando a ser más independientes de los hombres. Pero en general, lo que muestran tanto unos como otros, sobre el escenario, son

esas facetas de las relaciones personales que hasta entonces no habían aparecido en escena, o al menos no de forma tan íntima, y es precisamente esa intimidad la que sorprende a los primeros espectadores que ven representados en escena algunos fragmentos de vida que no se quieren dar a conocer a nadie, pues en ellos entran a formar parte elementos como la infidelidad o la violencia interior reprimida.

Dicha violencia, ha dado lugar a otro apartado de este trabajo, y hemos intentado demostrar que aparece en las obras de Pinter de dos formas, siendo una de ellas la típica manifestación física agrediendo a alguien; mientras que la otra forma, es a través del lenguaje, pues la conversación durante algunas obras se convierte en un verdadero campo de batalla lingüístico. Hasta el punto de utilizar el mismo lenguaje, la gramática o el vocabulario como excusa para entablar una pelea verbal, recurso que ya han utilizado los personajes de Beckett, en algunas de sus obras, antes que los de Pinter. Aunque, hay ocasiones, en las que las manifestaciones verbales de violencia llevan a la concretización de ésta a una acción. Es el caso de Ionesco, el cual intentábamos probar que era un antecedente de Pinter, aunque llega a extremos más exagerados.

Otra de las conclusiones a las que hemos pretendido llegar a través de la investigación del lenguaje en las obras de Pinter, es el poder que este elemento tiene sobre el escenario, tal como exponía ya Stanislavski en el manual al que hemos hecho referencia durante nuestro trabajo.

En nuestra opinión, los personajes de Pinter son capaces de usar el lenguaje para crear su propia realidad imaginaria. Pero, como en todos los demás aspectos tratados, también hemos podido encontrar paralelismos de este tema en autores tan lejanos como Shakespeare y Wilde. Así que, a Pinter, llegados los años sesenta, no le queda más opción que desconfiar del lenguaje y sentir esa



*náusea* hacia las palabras, de la que el mismo habla en sus discursos y citas. No obstante, los discursos de sus personajes nos inspiran más confianza que los de cualquier otro autor, a pesar de que hablen con más elegancia y fluidez sobre el escenario, pues el verdadero discurso cotidiano no se manifiesta así. De hecho, cuando hablamos existen interrupciones, lagunas en la memoria, pausas y silencios que en ocasiones dificultan la comunicación, o incluso existen los torrentes de lenguaje, denominados de esta forma por el autor. Debajo de éstos, lo que subyace es un deseo de esconder la realidad mediante la acumulación de las palabras, y mediante ellas, los personajes esperan soportar la existencia que les toca vivir y dejan pasar el tiempo. Esto también les ocurre a los de Beckett, algo que ya presagió Stanislavski, cuando hablaba a los actores sobre la interpretación, y que hemos intentado demostrar.

Precisamente el lenguaje de Pinter se diferencia de todos los demás autores, que nunca han sido considerados incomprensibles o antidramáticos, en las características enumeradas. Pero, quizás, en contra de la opinión general, la introducción de elementos como las pausas y silencios han enriquecido la comunicación, tanto entre los personajes entre sí, como entre éstos y el público. Pues, cuando se ven condenados a callar hay razones para ello, ya que puede tratarse tanto de un fallo en la memoria, como de un mero gesto de respeto para no ofender al otro participante en la conversación, o puede que necesiten sencillamente recapacitar sobre lo que están hablando para poder seguir conversando. Aunque en ocasiones, los silencios se produzcan porque el lenguaje ha acabado por dominar al personaje y vencerlo, de tal manera que le ha dejado sin habla, como les ocurre también a los de Ionesco.

De lo que no cabe duda, pensamos, es que todas las pausas y silencios surgen de manera natural. Por lo tanto, el actor las debe sentir de esa forma tan sencilla para que le lleguen al público. En consecuencia, entendemos que no hay

razón para que se les dé a las pausas y silencios un importancia tal, que ha llevado a algunos críticos a otorgarles un carácter metafísico, y que el propio Pinter ha tenido que desmentir.

En cuanto al dominio que ejerce el lenguaje sobre la acción dramática, quizás pueda trasladarse a la vida diaria, donde por ejemplo el lenguaje político se encuentra plagado de clichés sin sentido, como dicen Ionesco y Pinter en sus discursos en defensa del nuevo tipo de escritura que utilizan en su obra. Dicho tipo de escritura es el mismo por el que aboga Beckett, y aunque de éste no hayamos encontrado afirmaciones donde lo exponga como los otros dos autores, sí que las podemos deducir de las opiniones de críticos, como Dauder. Éstos ya han traspasado los límites de lo convencional y reconocen que el autor utiliza el lenguaje en su medida justa para llegar al corazón de la verdad, es decir, dejando de lado todos aquellos adornos que sólo sirven a los políticos.

Pero, la pérdida de significado de las palabras por llegar a desgastarse a través del mal uso que se hace de ellas en la política, no es sólo un tema que aborden los escritores del absurdo, sino también algunos como Wesker muestran su preocupación a este respecto. No obstante, también hemos encontrado una diferencia entre Wesker y Pinter, y es que los personajes del primero nunca dudan a la hora de hablar y se pronuncian siempre de forma elocuente sobre el escenario, sin las típicas incursiones de la fantasía y de lo ilógico, las cuales sí encontramos en nuestro autor. De acuerdo con los estudios de Brook y las referencias que hace al teatro del absurdo, esa fantasía y falta de lógica, en lo que al diálogo se refiere, no es tal, ni tampoco se encuentra fuera de la realidad de todos los días, donde nos encontramos con situaciones parecidas a las que viven estos personajes. Por ejemplo, en la realidad cotidiana nos expresamos sin estar preocupado por la gramática ni buscando la coherencia semántica; así es el caso de algunos de los personajes que quedan reducidos a un fante por la maestría

en el uso del lenguaje con la que cuentan otros. En consecuencia, los personajes tienen que escarbar entre los *escombros* del lenguaje para poder expresarse mediante él, de lo contrario sólo les queda callar e intentar comunicarse mediante el silencio o el gesto. Ahora bien, aunque consideremos que se puede comunicar sin palabras, no estamos de acuerdo con las teorías extremas de Artaud.

Las últimas características, que hemos estudiado sobre el lenguaje de Pinter son la ambigüedad y el deseo de verificación que tienen todos los personajes, y que ven frustrado por la intervención de factores como la memoria, la imposibilidad de distinguir entre lo que es verdadero o falso, lo que es real o irreal, o que ninguna afirmación permanece con el mismo significado, pues todo depende del momento en que se nos presenten los hechos. Todo lo cual, ocurre diariamente en nuestras vidas, siendo intrínseco a nosotros ese deseo por verificar todo lo que vemos y oímos.

En realidad, Pinter lo que hace sobre el escenario es mostrarnos el verdadero mecanismo de nuestros cerebros, los cuales procesan una gran cantidad de ideas en milésimas de segundo, difíciles de descifrar, como afirma el filósofo Whitehead.

Es más, estas características no son exclusivas del teatro o de las obras de Pinter, sino que se manifiestan también en otros géneros literarios, como la novela, los cuales no se enmarcan dentro de un movimiento realista o absurdo, pero podría hacerse.

Son algunas afirmaciones de la crítica, que sólo pretenden etiquetar los movimientos teatrales, las que nos llevan a los espectadores a cerrar nuestras mentes y pensar que las obras de Pinter son oscuras y que nunca vamos a saber si lo que dicen los personajes es verdad o es mentira. Sin embargo, el lenguaje que utilizan sus personajes es muy expresivo, ya sea pronunciando palabras, ya sea únicamente haciendo un gesto, el cual puede resultar una guía infalible hacia la definición de lo que está ocurriendo o de la naturaleza del personaje. Para

comprobar esto, hemos intentado prestar el máximo de atención posible a algunos de los caracteres, quienes hacen un llamamiento a aquéllos que se obsesionan por analizar las palabras que salen de sus labios, cuando quizás sea más importante el simple hecho de que éstos o su pierna se muevan.

Después del lenguaje, hemos estudiado la revolución que llevaron a cabo el teatro del absurdo y Pinter en el ámbito de las unidades de acción, lugar y tiempo. Tal es la revolución y el tratamiento tan especial que dieron a este aspecto de la representación, que nuestro análisis ha sido poco tradicional. Si habitualmente se estudian por separado cada una de las unidades, aquí lo hemos hecho de manera conjunta, dada la influencia que ejercen las unas sobre las otras. Más concretamente, la influencia del tiempo y el espacio sobre la acción, que en la mayoría de piezas parece que sea estática o que no exista, cuando en realidad sólo se trata de un enfoque mucho más cercano a la cotidianeidad.

Por otra parte, consideramos que los autores pioneros en la revolución del concepto de unidad dramática son Ionesco, Beckett y Pinter, siendo éste último heredero de lo que comenzaron los dos primeros; aunque su obra supone un paso adelante, en la medida que sus innovaciones surgen de una manera más natural, posiblemente debido al espacio naturalista en el que se desarrolla.

Del mismo modo, los personajes de Pinter tratan de esforzarse para recordar y volver atrás, intentando darle continuidad a esa línea temporal que Ionesco y Beckett rompieron revolucionariamente. Además, en esos intentos de recordar, vuelve a jugar un papel importante la memoria y el paso del tiempo. Nos acercamos, así, más a la vida cotidiana y a esos momentos en que pretendemos reproducir hechos pasados, convirtiéndose éstos en una narración discontinua, la cual tendrá diferentes versiones dependiendo de quien cuente las experiencias o acciones.

Siguiendo con la revolución del concepto de unidad dramática, tal como afirma el mismo Pinter, se produce un cruce entre los tiempos pasado, presente y futuro. Todo dentro de la cotidianidad gira en círculos como las acciones de sus obras y/o las conversaciones de sus personajes. Quizás sea ésta la causa por la que, a veces, pensamos que hay una confusión entre el sueño y la vigilia cuando sus personajes están narrando acontecimientos pasados, ya que cuando contamos los sueños nunca lo hacemos con exactitud ni con fluidez.

Asimismo, en el teatro del absurdo y en el de Pinter hemos hallado ejemplos ilustrativos de estas revoluciones en las líneas de acción y tiempo, encontrándonos, en Ionesco y Beckett, con péndulos que suenan sin marcar las horas que tocan, personajes que pierden su reloj y se desorientan, mostrándose perdidos en su siguiente aparición en escena. Igualmente, hay obras situadas en el futuro, donde los espectadores, acostumbrados a seguir el orden lógico y cronológico del teatro tradicional, se desorientan junto con los personajes. Los caracteres de Pinter; por ejemplo, se niegan a salir al exterior. Como consecuencia, todas las referencias que hagan sobre aquéllo que se salga de la estancia donde se encuentran en el momento de la representación, serán poco claras. Al mismo tiempo, ese encerrarse en un lugar o no saber dónde están, puede provocar una especie de claustrofobia en el espectador que cree perder la capacidad de orientación en el tiempo y el espacio.

Por otra parte, entendemos que este sentimiento se acentúa todavía más si nos fijamos en los finales circulares que tienen la mayoría de las obras de estos tres autores, los cuales retan a la línea continua del tiempo. Pues si ni los mismos personajes son capaces de encontrar un final resolutorio de la acción, sino que, como máximo se limitan a intercambiar papeles, nosotros tampoco nos sentiremos capaces de encontrar qué nos han querido decir al final de la obra. Pero, después de los análisis de las obras, opinamos que son estos finales circulares otra de las características que acerca las piezas del absurdo a la

cotidianidad, ya que en nuestro día a día tampoco acabamos de resolver siempre de modo definitivo los conflictos y argumentos que llevamos a cabo. Así como, en ocasiones también intercambiamos papeles con personas, pues lo que hoy le ocurre a alguien, mañana nos puede ocurrir a nosotros.

Al igual que Ionesco, Beckett y Pinter retaron con valentía tanto a sus autores contemporáneos más tradicionales, como a la crítica y estudios del teatro, haciendo que los más entendidos dudaran de sus teorías, en nuestra opinión es posible seguir avanzando en los puntos de vista de los análisis y estudios conocidos hasta la actualidad. Así, dos de los ejemplos de críticos que ofrecemos en nuestro trabajo, y que en ocasiones se muestran más avanzados en sus afirmaciones respecto al estudio de las formas teatrales son Wilson y Elam, quienes nos han inspirado a la hora de tener en cuenta y comparar nuestro estudio con una modesta visión matemática de las coordenadas cartesianas y su eje de profundidad llamado "z".

Por último, sobre el público y la actitud que éste adopta de cara a las nuevas obras introducidas como innovaciones por Ionesco, Beckett y Pinter, pensamos que dicha actitud debe ser activa en cualquier momento de la representación, de lo contrario la obra adquiere un significado limitado, que sólo sería el que el director y los actores quisieran darle. Si bien, esta actitud proclamada por la última crítica no es nueva, sino que ya Voltaire en 1735 decía que la obra no se entiende en su plenitud sin el público.

En cuanto a la participación del público, pensamos que puede darse de dos maneras, bien porque el actor (y/o el autor) se dirija al espectador abiertamente, tal como ocurre en muchas obras clásicas, o bien porque el mismo espectador vea la necesidad de tomar parte activa para poder descifrar el significado de la obra, ya que no se lo dan completo como en el teatro convencional realista.

De cualquier modo, tratando las obras de Pinter, unas veces nos identificaremos con el personaje de la escena, y otras habrá un mayor distanciamiento por no verse reflejado en él. Aunque al hablar de distanciamiento en teatro, ya desde Brecht, y continuando hasta críticas tan actuales como Ubersfeld, no debe sólo referirse a la identificación del espectador, sino a la consciencia de que se encuentra ante una representación teatral.

Más hacia delante, a partir de la intervención del público surgen ideas como la referente al proceso de transducción, término introducido por Dolezel y que designa un proceso de transmisión con transformación. Esta teoría es utilizada por Bobes, cuyos estudios nos hacen deducir que la multiplicidad de significados de una obra, viene dada por la participación del público, tal como hemos dicho. De este modo, nos hemos visto obligados a volver a la teoría matemática de los ejes de coordenadas cartesianas, confiriéndole especial importancia al eje "z", que es el que da profundidad y es el creado por el público, no limitándonos exclusivamente a los ejes horizontal y vertical. Pues el mismo Pinter da a conocer en sus entrevistas y discursos el deseo de que sus obras adquieran significados diferentes dependiendo del público o del momento en que se vean.

Por otro lado, el espectador no debe ser exigente con el dramaturgo a la hora de pedirle respuestas a sus dudas, porque quizás éste tenga las mismas y por eso las expone sobre el escenario. Luego el nuevo espectador no tiene que ir al teatro en busca de respuestas, sino que debe ir a ver, tal como Pinter se dedica a mostrar simplemente. Solamente, después de algún tiempo quizás entendamos y podamos dar respuesta a nuestras dudas, y si no es así, por lo menos habremos pensado, que es lo que consiguió la corriente del absurdo, dar qué pensar y qué hablar aun cuando no se decía nada sobre el escenario. Obviamente, cuando decimos "nada", nos referimos a los mensajes esperados por el público del teatro

convencional. Pues, al igual que en la vida real, se puede comunicar aun cuando no se sepa cómo, tal como nos ocurre a diario con esos lapsus en las conversaciones intentando expresar algo que nunca decimos, y sin embargo, nuestro interlocutor nos entiende, o al menos presta atención para ver si descifra el significado. Pero sobre todo, pretendíamos demostrar, desde un principio, que no por tener que esforzarse más en la comprensión, se debería haber culpado al teatro de Ionesco, Beckett y Pinter de no comunicar, pues cuanto más cerrada parezca una obra, más debe el público escarbar entre su subtexto.

Finalmente, hemos llegado a la conclusión de que las mentes de los espectadores sí que se han abierto a la hora de recibir las obras de estos autores, y aunque ha costado décadas, las acciones de todos aquellos personajes, que nos parecían extraños las vemos ahora cercanas a nuestra realidad. Incluso, las consideramos universales y actuales en cualquier época, no sólo en contextos de posguerra específicos de cuando comenzaron a escribirse. Así que, poco a poco, el público ha llegado a reírse a carcajadas durante una misma obra que en su primera representación fracasó, ya hablemos de Ionesco, de Beckett o de Pinter.

De modo que, después de toda la investigación llevada a cabo, pensamos que debemos prestar atención a aquellas primeras veces en que Pinter ya avisó de que sus personajes y sus obras no intentaban representar alegorías de ningún tipo, sino que, desde su posición de autor, se limitaba a escuchar a la gente, a poner esas conversaciones sobre el papel y luego sobre el escenario.



## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 10.1. FUENTES PRIMARIAS

En este apartado incluimos únicamente las obras de Harold Pinter, entre las cuales citaremos no sólo sus piezas teatrales, sino también sus textos en prosa –tanto críticos como de creación– poemas, discursos, y guiones cinematográficos:

#### A) TEXTOS TEATRALES:

La obra dramática de Pinter –con excepciones que más abajo se detallan– está recogida en los siguientes volúmenes:

- *Plays One*, London, Faber & Faber, 1991. Contiene: *The Birthday Party*, *The Room*, *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache*, *The Hothouse*, *A Night Out*, *The Black and White*, *The Examination*.
- *Plays Two*, London, Faber & Faber, 1991. Contiene: *The Caretaker*, *Night School*, *The Dwarfs*, *The Collection*, *The Lover*, *Trouble in the Works*, *The Black and White*, *Request Stop*, *Last to Go*, *Special Offer*.
- *Plays Three*, London, Faber & Faber, 1991. Contiene: *The Homecoming*, *Tea Party*, *The Basement*, *Landscape*, *Silence*, *Night*, *That's your Trouble*, *That's All*, *Applicant*, *Interview*, *Dialogue for Three*.
- *Plays Four*, London, Faber & Faber, 1991. Contiene: *Old Times*, *No Man's Land*, *Betrayal*, *Monologue*, *One for the Road*, *Mountain Language*, *Family Voices*, *A Kind of Alaska*, *Victoria Station*.
- *Plays Four*, London, Faber & Faber, 1993. Contiene: *Precisely*, *The New World Order*, *Party Time*, *Ashes to Ashes*. (Debemos advertir en este momento que, al publicar Faber and Faber una nueva edición de la obra dramática completa de Harold Pinter en 1993 –edición que sustituiría a la de 1991, citada anteriormente–, se produjo una agrupación diferente en los diversos volúmenes que componían la nueva edición. Así, este cuarto

volumen que citamos recoge las obras de Pinter que no aparecían en la edición de 1991.)

Las obras teatrales posteriores, y por tanto no recogidas en la anterior colección, son:

— *Moonlight*, London, Faber & Faber, 1993.

— *Celebration*, London, Faber & Faber, 2000.

### **B) GUIONES CINEMATOGRAFICOS:**

— *Five Screenplays: The Servant, The Pumpkin Eater, The Quiller Memorandum, Accident, The Go Between*, London, Methuen & Co. Ltd., 1971.

— *The Comfort of Strangers and Other Screenplays (Reunion, Turtle Diary, Victory)*, London, Faber & Faber, 1990.

### **C) OTROS TEXTOS DE PINTER: ENSAYOS, PROSA, POESÍA, ENTREVISTAS, ETC.:**

Este apartado incluye los textos no dramáticos de Pinter, que en su mayoría fueron recopilados en el siguiente volumen, que, por su interés, presentamos desglosado:

— *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-1998*, London, Faber & Faber, 1999 [1998].

*Prose* [I]: "A Note on Shakespeare", 1950; "On *The Birthday Party* I", 1958; " Note by Martin Esslin, editor of the *Kenyon Review*", 1981; " On *The Birthday Party* II", 1958; " Hutton and the Past", 1969; "On being awarded the German Shakespeare Prize in Hamburg", 1970; "On the screenplay of *A la Recherche du Temps Perdu*", 1978; "Arthur Wellard", 1981; " Jimmy", 1984; " Samuel Beckett", 1954; " A Wake for Sam BBC

TV", 1990; "Harold Pinter and Michael Billington in conversation at the National Film Theatre", 26 octubre, 1996; "Writing, Politics and *Ashes to Ashes*", an interview with Harold Pinter by Mireia Aragai and Ramon Simó, Universitat de Barcelona, Departament de Filològia Anglesa i Alemanya, 6 diciembre, 1996; "Eroding the language of freedom", *Sanity*, Marzo 1989; "Oh, Superman", broadcast for *Opinion*, Channel 4, 31 mayo 1990; "Blowing up the media (*American football*- a reflection upon the Gulf War)", *Index on Censorship*, mayo 1992; "The US and El Salvador", *Observer*, 28 marzo 1993; "Pinter too rude for convicts", by Alan Travis, Home Affairs editor, *Guardian*, 9 junio 1995; "Caribbean Cold War", *Red Pepper*, mayo 1996; "*Mountain Language* in Haringey", by Duncan Campbell, *Guardian*, 21 junio 1996; "A Pinter drama in Stoke Newington", letter to the *Guardian*, 9 julio 1996; "It never happened", *Guardian*, 4 diciembre 1996; "Scenario for the bugging of a home", letter to the editor of *The Times*, 8 enero 1997; "An open letter to the Prime Minister", *Guardian*, 17 febrero 1998.

Prose Fiction [II]: *Kullus*, *Latest Reports from the Stock Exchange*, *The Black and White*, *The Examination*, *Tea party*, *The Coast*, *Problem*, *Lola*, *Short Story*, *Girls*.

Poetry [III]: *School Life*, *At the Palace of the Emperor at Dawn*, *Once in a Ventriloquist Evening*, *New Year in the Midlands*, *The Midget*, *Christmas*, *Chandeliers and Shadows*, *Hampstead Heat*, *I Shall Tear off my Terrible Cap*, *A Glass at Midnight*, *Book of Mirrors*, *The Islands of Aran See from the Mohen Cliffs*, *Others of You*, *Episode*, *The Irish Shape*, *The Drama in April*, *Jig*, *The Anaesthetist's Pin*, *Camera Snaps*, *You in the Night*, *The Second Visit*, *A Walk by Waiting*, *Poem*, *The Task*, *The Error of Alarm*, *Daylight*, *Afternoon*, *A View of the Party*, *The Table*, *Poem*, *All of that*.

Politics [IV]: "The US Elephant Must be Stopped", "Eroding the Language of Freedom", "Oh, Superman", "Blowing up the Media", "The US and El

Salvador”, “Pinter: Too Rude for Convicts”, “Caribbean Cold War”, “*Mountain Language* in Haringey”, “A Pinter Drama in Stoke Newington”, “It Never Happened”, “Scenario for the Bugging of a Home”, “An Open Letter to the Prime Minister”.

Existe, además, un interesante artículo no recogido en el volumen anterior:

— “Samuel Beckett”, p. 7, *Revue d’Esthétique*, número special hors série 1986, *Samuel Beckett*.

## 10.2. FUENTES SECUNDARIAS

### 10.2.1. OBRAS DRAMÁTICAS

En el listado de obras y autores que presentamos a continuación, hemos incluido a todos aquellos autores que hayan podido tener alguna repercusión en el trabajo de Pinter, bien por ser contemporáneos –y tener la posibilidad de compararlos dentro de una misma época de producción– o bien por tratarse de antecesores con los cuales mantiene alguna semejanza o de los que pudiera haber recibido alguna influencia.

-ARDEN, JOHN, *Serjeant’s Musgrave Dance*, en *Plays One*, London, Eyre Methuen, 1977.

-AUDEN & ISHERWOOD, *The Dog Beneath the Skin*, London, Faber & Random House, 1935

—*The Ascent of F6*, London, Faber, 1936.

-BECKETT, SAMUEL, *The Complete Dramatic Works*, London, 2ªed.: Faber & Faber, 1991. Contiene: *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Happy Days*, *All that Fall*, *Act without Words I*, *Act without Words II*, *Krapp’s Last Tape*, *Rough*

*for Theatre I, Rough for Theatre II, Embers, Rough for Radio I, Rough for Radio II, Words and Music, Cascando, Play, Film, The Old Tune, Come and Go, Eh Joe, Breath, Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, ...but the clouds..., A Piece of Monologue, Rockaby, Ohio Impromptu, Quad, Catastrophe, Nacht und Traüme, What Where.*

- BOND, EDWARD, *Saved*, London, Eyre Methuen, 1965.
- Lear*, London, Eyre Methuen, 1976 [1972].
- CONGREVE, WILLIAM, *Love for Love*, London/New York, The New Mermaids 1990 [1969].
- ELIOT, T.S., *Murder in the Cathedral*, en *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1952.
- ETHEREDGE, GEORGE, *The Man of Mode*, London/New York, The New Mermaids, 1988 [1979].
- FARQUHAR, GEORGE, *The Recruiting Officer*, London/New York, Ernest Benn Ltd., 1991 [1973].
- FRAYN, MICHAEL, *Noises Off (A Play in Three Acts)*, London, Methuen, 1983 [1982].
- GAARDER, JOSTEIN, *Sofies Werden*, Copenhagen, H. Ashehoug & Co. (W. Nygaard), 1991. Traducción de Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo: *El Mundo de Sofía*, Madrid, Siruela S.A., febrero 1996, 2ª edición.
- GENET, JEAN, *Les Bonnes (Comment Jouer les Bonnes)*, en *L'Avant Garde Théâtrale*, Tom Bishop, New York University Press, 1970.
- Deathwatch*, London, Faber&Faber, 1989.
- HAYES, CATHERINE, *Skirmishes*, London, Faber & Faber, 1982.
- HILL, SUSAN & MALLATRATT, STEPHEN, *The Woman in Black*. La versión utilizada en este trabajo fue traducida como *La Mujer de Negro* por

- Juan Vte. Martínez Luciano y Ana Sanz Gimeno, Valencia, Universidad de Valencia, Colección Teatro Siglo XX, 1993.
- IUNESCO, EUGENE, *La Leçon*, Théâtre Vol. 1, Paris, Gallimard, 1954.
- The Chairs*, traducido por Donald Watson, London, Samuel & French, 1958.
- La Cantatrice Chauve*, en *L'Avant Garde Théâtrale*, New York University Press, Tom Bishop, 1970.
- JARRY, ALFRED, *Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu su la Butte*, Paris, Gallimard, 1982.
- KEEFE, BARRY, *Gimme Shelter*, London, Methuen, 2001. Contiene: *Gem, Gotcha, Getaway*.
- O'NEILL, EUGENE, *Long Day's Journey into Night*, London, Jonathan Cape, 1992 [1956].
- ORTON, JOE, *What the Butler Saw*, London, Methuen, 1969.
- OSBORNE, JOHN, *Look Back in Anger*, London, Faber & Faber, 1969 [1957].
- *Luther*, London, Faber & Faber, 1971.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Seis Personajes en Busca de Autor (Comedia todavía no escrita)*, versión castellana de Ildefonso Grande, Madrid, Escelicer, 5ªed.: 1968.
- POLIAKOFF, STEPHEN, *Hitting Town and City Sugar*, London, Eyre Methuen, 1978.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Complete Works*, Glasgow, Collins Classics, 1994. Las obras utilizadas para este trabajo son las siguientes: *The Tempest, The Merchant of Venice, As you Like it, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Macbeth, Hamlet, Prince of Denmark; King Lear, Othello, The Moor of Venice; Anthony and Cleopatra*.
- SHARPE, TOM, *Wilt*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez, Barcelona, RBA editores, 1992 [1976].

- SHAW, BERNARD, *Seven Plays*, New York, Dodd & Mead, 1951. Contiene:  
*Mrs. Warren's Profession, Arms and The Man, Candida, The Devil's Discipline, Caesar and Cleopatra, Man and Superman and Saint Joan.*
- SHEPHARD, SAM, *True West*, London, Faber&Faber, 1981.
- STOPPARD, TOM, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London, Faber&Faber, 1978 [1967].
- *The Real Inspector Hound*, London, Faber&Faber, 1978 [1968].
- *The Real Thing*, London, Faber&Faber, 1983.
- STRINDBERG, AUGUST, *Miss Julie and other plays*, Oxford, OUP, 1998.
- VANBRAUGH, JOHN, *The Relapse (Or Virtue in Danger)*, London, Erns Benn Ltd., 1971.
- WESKER, ARNOLD, *The Wesker Trilogy: Chicken Soup with Barley, Roots, I'm Talking About Jerusalem*, London, Penguin Plays, Vol., 1984 [1960].
- WILDE, OSCAR, *Complete Works*, London, Collins, 1971. Las obras utilizadas para este trabajo son las siguientes: *An Ideal Husband, Lady Windermere's Fan, The Ballad of Reding Goad, The Importance of Being Earnest y Salomé.*
- *An Ideal Husband*, London, Penguin Plays, 1986.
- *Lady Windermere's Fan*, London, Penguin Plays, 1986.
- *De Profundis*. Traducción de Enrique Campbell, Barcelona, Edicomunicación, s.a., 1999.
- WILLIAMS, NIGEL, *Class Enemy*, London, Faber&Faber, 1978.
- *My Brother's Keeper*, London, Faber&Faber, 1985.
- *Country Dancing*, London, Faber&Faber, 1986.
- WILLIAMS, TENESSEE, *Cat on a Hot Tin Roof*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

-WYCHERLY, WILLIAM, *The Country Wife*, London/New York, The New Mermaids, 1985 [1973].

### 10.2.2. TEXTOS CRÍTICOS

En este segundo apartado de las fuentes bibliográficas secundarias, hemos incluido aquellos libros que han constituido la base crítica sobre la que basamos este trabajo. En el listado aparecen tanto fuentes imprescindibles para obtener elementos básicos de semiótica teatral, como para estudiar el movimiento del teatro del absurdo y los autores analizados en este trabajo.

-ABEL, LIONEL, *Metatheatre*, New York, Hill & Wang Inc., 1963.

-ABIRACHED, ROBERT, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994 [1978].

-ALLARDICE, NICOLL, *British Drama*, London, Harrap, 6ªed.: 1978[1925].

-ARISTÓTELES, *Poética*, en la colección "Austral", Madrid, Espasa Calpe, 1970.

-ARTAUD, ANTONIN, *El Teatro y su Doble*, Barcelona, Pocket, Edhasa, 1978. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Título original: *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1938.

-ASTON, E. y SAVONA, G., *Theatre as sign-system*, New York, Routledge, 1991.

-BADIOU, ALAIN, *Rapsodia por el Teatro (Breve tratado filosófico)*. Traducción de E. Araúxo Iglesias y L. Martul Tabío, Librería Agora, 1993. Título original: *Rhapsodie pour le Théâtre*, Paris, Imprimerie National, 1991.



- BAKER, WILLIAM y TABACHNICK, ESTEPHEN, *Harold Pinter*, London, Cox & Wyman Ltd, 1973.
- BENNETT, SUSAN, *Theatre Audiences*, London, Routledge, 1990.
- BERYL S. & FLETCHER J., *Samuel Beckett*, London, Faber&Faber, 1985 [1978].
- BILLINGTON, MICHAEL, *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber&Faber,1996.
- BISHOP, TOM (ed.), *L'Avant-Garde Théâtrale (French Theatre since 1950)*, New York University, 1970.
- BOBES, M.CARMEN, *Semiología de la Obra Dramática (2ª edición corregida y ampliada)*. Arco/Libros, Madrid, 1997.
- BOLD, ALAN, (ed.), *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, London, Vision Press Ltd.,1985.
- BRANDT, GEORGE W. (ed.), *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- BRATER, ENOCH, *Why Beckett*, London, Thames and Hudson, 1989.
- BROOK, PETER, *El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro*, Barcelona, Península,1986 [1968].
- BROWN, JOHN R.(ed.); *Modern British Dramatists (A Collection of Critical Essays)*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1968.  
— *Theatre Language*, London, The Penguin Press, 1972.  
— *A Short Guide to Modern British Drama*, London, Heinemann, 1982.
- BURKMAN, KATHERINE H. y CIBBS, KUNDERT, *Pinter at Sixty*, Indiana University Press, 1993.
- BURKMAN, KATHERINE, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Indiana University Press, 1993.

- BURTON, DEIRDRE, *Literary Text and Language Study*, London, Ronald Carter & Deirdre Burton, 1982.
- CARLSON, MARVIN, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca and London, Cornell University Press, expanded edition 1996 [1993].
- CLURMAN, HAROLD, *Teatro Contemporáneo. De Brecht a Pinter. De Nueva York a Tokio*, Buenos Aires, Troquel, 1972. Título original: *The Naked Image (Observations in the Modern Theatre)*, New York, Macmillan Company, 1966[1958].
- DESUCHÉ, JACQUES, *La Técnica teatral de Bertolt Brecht*. Traducción castellana, prólogo, notas adicionales, bibliografías española, hispanoamericana y portuguesa, filmografía y realizaciones del Berliner Ensemble desde 1956, a cargo de Ricard Salvat. Barcelona, Oikos Tau, 1968.
- DIEZ BORQUE, J. MARIA, *Semiología del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- DUKORE, BERNARD F., *Where Laughter Stops (Pinter's Tragicomedy)*, Columbia, University of Missouri Press, 1976.
- Harold Pinter*, London, 2ªed.: Macmillan Education, 1988.
- DYSON, A. E. & HINCHCLIFFE, ARNOLD P. (editores), *Drama Criticism. Developments since Ibsen*, London, The MacMillan Press Ltd., 1979.
- ELAM, KEIR, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge, 1991.
- ESSLIN, MARTIN, *Harold Pinter*, Friedrich, Velber B. Hannover, 1970.
- *Pinter: A Study of his Plays*, (previously: *The People Wound: The Plays of Harold Pinter*), London, Eyre Methuen, 1973.
- *The Theatre of the Absurd*, London, 3ªed.: Pelican Books, 1980.
- *The Field of Drama*, London, Methuen Drama, 1987.

- GALE, STEVEN, *Butter's Going Up (A Critical Analysis of Harold Pinter's Work)*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1977.
- *Critical Essays on Harold Pinter*, Boston, G.K. Hall & Co., 1990.
- GALE, STEVEN, (ed.), *Harold Pinter (Critical Approaches)*, Londres y Toronto University Press, 1986.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Drama y Tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.
- GASSNER, JOHN, *The Theatre in Our Times*, New York, 1954.
- *For an Idea in Modern Theatre*, New York, 1956.
- GORDON, CRAIG E., *El Arte del Teatro, (On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann Ltd., 1911). Traducción de Margherita Pavía, Méjico, UNAM-GEGSA, 1987.
- GORDON, LOIS, *Stratagems to Uncover Nakedness: the Dramas of Harold Pinter*, Columbia, University of Missouri Press, 1970 [1969].
- GORDON, LOIS, (ed.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York/London, Garland Publishing, INC, 1990.
- GUSSOW, MEL, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books Ltd., 1994.
- HAYMAN, RONALD, *Theatre and Anti-theatre (New Movements since Beckett)*, London, Martin Secker & Warburg Ltd., 1979.
- *Harold Pinter*, London, Heinemann, 4ª ed.: 1980[1968].
- HEFFNER, HUBERT C.; SELDEN, SAMUEL; Sellman, Hunton D., *Técnica Teatral Moderna, (Modern Theatre Practice)*. Traducción de Leal Rey de la edición de inglés de 1963, 3ªed.: Buenos Aires, Eudeba, 1993.
- HERRERAS, ENRIQUE, *Una Lectura Naturalista del Teatro del Absurdo*, Valencia, Universitat de València, Colección Teatro Siglo XX, Serie Crítica, 1996.
- HINCHCLIFFE, ARNOLD P., *Harold Pinter*, New York, Twayne Publishers, 1967.

- *The Critical Idiom*, London, serie: The Absurd, Methuen, 1969 (2ªed.: 1974).
- HOMAN, SIDNEY, *Pinter's Odd Man Out. Staging and Filming Old Times*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres y Toronto: Associated University Press, 1993.
- INNES, CHRISTOPHER, *Modern British Drama: 1890-1990*, Cambridge, CUP, 1992.
- IONESCO, EUGÈNE, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- KENNEDY, ANDREW KARPATI, *Samuel Beckett*, Cambridge, CUP, 1989.
- KLEIN, JOANNE, *Making Pictures: the Pinter Screenplays*, Ohio University Press, 1985.
- LYONS, CHARLES R., *Samuel Beckett*, London & Basingtoke, MacMillan Press Ltd., 1983.
- MALKIN, JEANNETTE R., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge University Press, 1992.
- MARTIN, JACQUELINE, *The Voice in Modern Theatre*, London, Routledge, 1991.
- MOUNIN, GEORGES, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- MURRAY, EDWARD, *Varieties of Dramatic Structure: A Study of Theory and Practice*, Lanham (MD), University Press of America, 1990.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Paidó, 1984.
- PEACOCK, KEITH D., *Harold Pinter and the New British Theatre*, Greenwood Publishing, 1997.
- PETER, JOHN, *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination*, London, André Deutsch, 1987.

- PRENTICE, PENELOPE, *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic (Studies in Modern Drama)*, New York and London, Garland, 1994.
- RABY, PETER, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- REGAL, MARTIN S., *Harold Pinter: A Question of Timing*, London, Mac Millan Pub. Ltd., 1995.
- SAKELLARIDOU, ELIZABETH, *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*, Basingtoke, Mac Millan 1988.
- SCOTT, MICHAEL, *Shakespeare and the Modern Dramatist*, Hampshire & London, Houndmills, Basingtoke, 1ªed.: Mac Millan Press, 1989.
- SHEPHERD, SIMON & WOMAK PETER, *English Drama, A Cultural History*, Blackwell Publishers, 1996.
- SPANG, KURT. (1991) *Teoría del Drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- SPENDER, DALE, *Man Made Language*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN, *La Construcción del Personaje*, Madrid, Alianza, Traducción de Bernardo Fernández. Título original: *Building a Character*, New York, Theatre Art Books, 1997 [1975].
- STYAN, J. L., *The Dark Comedy ( The Development of Modern Comic Tragedy)*, London, 2ªed.: Cambridge University Press, 1968.
- *Modern Drama in Theory and Practice. Realism and Naturalism*, Cambridge, 2ªed: Cambridge University Press, 1983.
- *Modern Drama in Theory and Practice. Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge, 2ªed: Cambridge University Press, 1983.

- TANNEN, DEBORAH, *Conflict Talk. Socio-linguistic Investigations of Arguments in Conversations*, Cambridge, A.D. Grimshaw, 1990.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL, *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, Harmondsworth, Pelican Books, 1963 [1962].
- *Harold Pinter*, Harlow, Ian Scott-Kilvert, Published for the British Council and the National Book League, Longmans, 1969.
- TRUSSLER, SIMON, *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*, London, Gollancz, 1973.
- TRUSSLER, SIMON & PAGE, MALCOLM (editores), *File on Pinter*, London, Methuen Drama, 1993.
- UBERSFELD, ANN, *Semiótica Teatral*, Madrid/Murcia, Asociación de Directores de Escena de España, 1989 [1978].
- WALTER, KERR, *Harold Pinter*, New York, Columbia University Press, 1967.
- WELWARTH, GEORGE, *The Theatre of Protest and Paradox*, Universidad de Nueva York, 1964.
- WILDE, OSCAR, *Ensayos y Artículos*. Traducción de Elena Cortada De La Rosa, Barcelona, Edicomunicación, s.a., 1999.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Drama in Performance*, Philadelphia, 3ªed.: Open University Press, Milton Keynes, 1991.
- WODAK, R (ed.), *Language Power and Ideology*, Amsterdam, Benjamins, 1989.

### 10.2.3. ARTÍCULOS

En este apartado de fuentes bibliográficas secundarias, hemos incluido artículos y extractos de entrevistas obtenidos tanto de revistas teatrales y/o literarias como de periódicos.

- ARAGAI i SASTRE, MIREIA, "L'Habitació, de H. Pinter: eina de poder i evasió", pp. 11-19, *Pausa*, Abril 1991, nº 7.
- BARRAULT, JEAN-LOUIS, "Artaud, Blin, Beckett ou le grand auteur dramatique des temps modernes", pp. 177-179, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- BEN-ZVI, LINDA, "Monologue: the play of words", pp. 81-93, en Gordon, Lois (ed.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York/London, Garland Publishing, INC, 1990.
- BERMUDEZ, DOLORES, "Funcionalidad del espacio virtual en la obra de E. Ionesco", II Simposio Internacional de Semiótica, vol. 2, *Lo Teatral y lo Cotidiano*, Universidad de Oviedo, (Asociación Española de Semiótica), 1988, pp. 85-92.
- BLANCHOT, MAURICE, "¿Dónde ahora? ¿Quién ahora?", trad.: M. Aznar y J. Sanchis, pp. 5-10, *Pausa*, Octubre 1989, nº1.
- BODELÓN, LUIS, "Beckett ... ¿Quién?", *Primer Acto*, nº278, II/1999: La Formación teatral en España (I), pp.: 123-125.
- BOSWORTH, PATRICIA, "Why doesn't he write more?", *New York Times*, 27 octubre 1968.
- BUTLER, ROBERT, "Pinter celebrates with new and old work", *The Independent on Sunday*, 19 marzo 2000, p. 6.
- CAMPBELL, JAMES, "The Slow unbaffling of the Pinterwatchers", London, *Times Literary Supplement*, 25 marzo 1994.
- CANOA G., JOAQUINA, "La cotidianeidad en el teatro de Ionesco", II Simposio Internacional de Semiótica, vol. 2, *Lo Teatral y lo Cotidiano*, Universidad de Oviedo, (Asociación Española de Semiótica), 1988, pp. 93-104.

- CAÑO, JUAN, "Los clásicos son una gran playa para el espíritu", entrevista a J. Luis Alonso de Santos, *El Semanal* (periódico *Las Provincias*), 28 enero 2001, p.15.
- CEREZO, FRANCISCO A., "Lo mismo se ve distinto", pp. 28-34, *Pausa*, Abril 1991, nº 7.
- CERVERA S., VICENTE, "El sueño como género literario", *Caracteres literarios (Ensayos sobre la ética de la literatura)*, nº3, año II, Calpe (Valencia), Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Casa de cultura Jaume Pastor i Fluixa, mayo 1999.
- CHESTERMAN, ANDREW, "The Need of Power or the power of Need? An analysis of Pinter's *Last to go*", *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, Vol. 74, nº4, Agosto 1993, pp.359-368.
- COUSINEAU, TOM, "El pensamiento verbal y espacial en *Esperando a Godot*", trad.: Paula Karelic, pp. 61-69, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, septiembre 1990, nº 5.
- DAUDER, JORDI, "El último vals de Beckett", pp. 123-125, *Pausa*, Noviembre 1993, nº 15.
- DEL ARCO, MIGUEL A., "La tele fue para mí como una maldición", entrevista a Ángeles Caso, *El Semanal* (periódico *Las Provincias*), 21 enero 2001, p. 13.
- DUMUR, GUY, "La première fois que j'ai attendu Godot", pp. 197-99, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- ESSLIN, MARTIN, "Creative process and meaning--some remarks of Pinter's 'Letter to Peter Wood'", pp. 3-12, en Gordon, Lois (ed.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York/London, Garland Publishing, INC,1990.
- FERNÁNDEZ S., ÁNGEL, "Samuel Beckett en bandeja", *El país*, 16 octubre 2000, p. 52.
- FORD, ANNA, "Radical departures", *Listener*, 27 octubre 1988.



- FRISCH, MAX, "Records de Brecht", pp. 114-119, *Pausa*, Septiembre-Diciembre 1991, n°s 9 y 10.
- GARNER, STATON B., JR, "Beckett y los márgenes de la narratividad", ("The Absent voice", *Narrative comprehension in the theatre*), trad.: Paula Karelic, pp. 4-10, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, abril 1990, n°3.
- GARNER, STATON B., Jr, "The Absent Voice", trad.: Paula Karelic, "Beckett y los límites de la narratividad, pp. 4-10, *Pausa*, Abril 1990, n°3.
- GIBERT C., GRISELDA, "El juego de las imágenes en *Les Chaises* de Eugène Ionesco", II Simposio Internacional de Semiótica, vol. 2, *Lo Teatral y lo Cotidiano*, Universidad de Oviedo, (Asociación Española de Semiótica), 1988, pp. 213-234.
- GROSS, MIRIAM, "Pinter on Pinter", pp.37-44, en Gale, Steven H., *Critical Essays on Harold Pinter*, Boston, G.K. Hall & Co., 1990.
- GROSS, MIRIAM, "Pinter on Pinter", *The Observer*, 5 octubre 1980.
- GUSSOW, MEL, "Una conversación de veinte años", selección y traducción: María Camps, pp. 23-29, *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, n° 152.
- HIDALGO, PILAR, "La elocuencia del silencio", pp. 33-35, *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, n° 152.
- IONESCO, EUGÈNE, "Dans les armes de la ville", París, Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud-Jean Louis Barrault, n° 20, octubre 1957 (citado por M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Great Britain, 3ªed.: Pelican Books, 1980, p.23).
- KNOWLES, RONALD, "Un compromiso público", trad.: Mireia Aragay y Pilar Zozaya, pp. 36-39, *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, n° 152.
- KNOWLSON, JAMES, "Condenado a la fama", trad.: Marta Sedó, pp. 14-18, *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, n°152.

- LASAGABASTER, JESÚS MARÍA, "La comunicación teatral a la luz de la estética de la recepción", pp. 20-27, *Pausa*, Abril 1991, nº 7.
- LINDERS, JAN, "Fechas, Imágenes, Palabras", *Revista Primer Acto*, nº 246, 1992.
- MANDELL, ALAN, "La représentation de Godot au pénitencier de San Quentin (USA) et la création de la Compagnie Théâtrale de San Quentin", trad.: Edith Fournier, pp. 201-202, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- MÁÑEZ, JULIO A., "Las manos de Beckett", *El País*, 20 enero 2001.
- MARIÁS, JAVIER, "Por qué detesto el teatro", *El semanal (periódico Las Provincias)*, 21 enero 2001, p.8.
- McMULLAN, AUDREY, "La forma en movimiento" (las notas de dirección para dos puestas en escena de *Pasos*), trad.: Víctor Molina, pp. 6-12, *Pausa*, Marzo 1992, nº11.
- MONLEÓN, JOSÉ, "Cuando Beckett llegó a Madrid (Una noción de realismo)", pp. 70-79, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, septiembre 1990, nº 5.
- MONTIEL, ALEJANDRO, "Agujeros (En torno a Harold Pinter y Joseph Losey)", pp. 41-43, *revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, nº 152.
- NÖELLE, MARIE; DELLORME, LOUISE, "Comment dire comment voir *Mal vu mal dit?*", pp. 89-92, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- NORRICK, NEAL R. y BAKER, WILLIAM, "Metalingual Humor in Pinter's Early Plays", *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, Vol. 76, nº3, Mayo 1995., pp. 253-263.
- PARCERISAS, FRANCESC, "Un animal de teatro", pp. 21-22, *Revista de Literatura Quimera*, Noviembre 1996, nº 152.

- PARRY, NIGEL, "Pinter celebrates with new work and old", p.6, *The Independent on Sunday*, 19 marzo 2000.
- PERICOT, IAGO, "Teatro de piso", pp. 22-25, *Pausa*, Julio 1991, nº 8.
- QUETGLAS, JOSÉ, "Las agonías del tiempo", pp.76-78, *Pausa*, Enero 1991, nº6.
- REES, JASPER, "Pinter's old pal's act", p.33, *Evening Standard*, miércoles 15 marzo 2000.
- RENAUD, MADELAINE, "Laisser parler Beckett ou le sac de Winnie", pp. 171-72, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- SÁNCHEZ T, ANTONIO, "La poética del silencio", *Revista de Estudios Teatrales*, junio 1992, nº1, pp. 75-84.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ, "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora", pp. 8-18, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, septiembre 1990, nº 5.
- "El espacio dramático", pp. 45-49, *Pausa*, Julio 1991, nº8.
- "El silencio en la obra de Beckett", pp. 6-15, *Pausa*, Julio 1991, nº8.
- "Lectura y puesta en escena", pp. 28-29, *Pausa*, Marzo 1992, nº 11.
- SANCHIS, J.; QUETGLAS, J., "Entrevista con Jorge Wagensberg", pp. 74-80, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, Julio 1991, nº 8.
- SASTRE, ALFONSO, "El resplandor de la agonía", pp. 80-81, *Pausa*, Septiembre 1990, nº 5.
- STREHLER, GIORGIO, "Beckett ou le triomphe de la vie", trad.: Myriam Tanaut, pp. 213-215, *Revue d'Esthétique*, numéro special hors série 1986, *Samuel Beckett*.
- TALENS, JENARO, "La Huella del silencio en la pantalla o la voz de qué amó", pp. 19-38, *Pausa* Septiembre 1990, nº 5.

- TORRES, FRANCESC, "¿Es posible hacer arte de contenido social que no acabe siendo decoración?", pp. 87-88, *Pausa*, Marzo 1992, nº11.
- TORTEROLO, HOMERO G., "Godot va a Lisboa", pp. 119-35, *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, marzo 1994, nº 16 (2ª época).
- USANDIZAGA, MIGUEL, "Dos meditaciones y una ilustración de espacio escénico", pp. 74-79, *Pausa*, Abril 1991, nº 7.
- WORTH, KATHERINE, "Los oyentes en el teatro de Beckett", trad.: Paula Karelic, pp. 6-11, *Pausa*, Enero 1991, nº6.
- ZOZAYA, PILAR, "What Where" ("Qué dónde") (Traducción del inglés de parte del capítulo dedicado a Beckett en *Contemporary British Drama*, Barcelona: PPU, 1989), pp. 6-10, *Pausa*, Abril 1991, nº 7.

### 10.3. FUENTES OBTENIDAS EN INTERNET

En este apartado incluimos aquellas fuentes, escritos, discursos y poemas obtenidos a través de Internet, y ordenados cronológicamente de acuerdo con las fechas en que las páginas de la red fueron consultadas.

-PINTER, HAROLD, "I won't be silenced", 2001.

<http://politics.guardian.co.uk/comment/story/0,9115,531854,000.html>

(3 agosto 2001)

-PINTER, HAROLD, "Degree speech to the university of Florence", 10 septiembre 2001.

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(26 febrero 2002)

-PINTER, HAROLD, "Committee for peace in the Balkans conference", (en el Conway Hall) junio 2000.

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(26 febrero 2002)

-PINTER, HAROLD, "Anniversary speech of nato Bombing of Serbia", 10 junio 2000.

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(26 febrero 2002)

-PINTER, HAROLD, "Letter to the Independent", 2 junio 2001

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(26 febrero 2002)

-PINTER, HAROLD, "Cancer cells", marzo 2002.

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(4 abril 2002)

-PINTER, HAROLD, "Meeting", 2002.

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(18 octubre 2002)

-PINTER, HAROLD, "House of Commons speech".

<http://www.haroldpinter.org/poetry/index.shtml>

(22 noviembre 2002)