

# Harold Pinter: el lenguaje del caos

Verónica Duarte Loveluck

Actriz, Pontificia Universidad Católica de Chile; Master of Arts in Theater, City University of New York; Profesora Escuela de Teatro UC

## **No llevamos etiquetas en el pecho<sup>1</sup>**

Al hablar de Harold Pinter, no podemos dejar de recordar que una de las etiquetas más fuertes que se le han puesto es la del absurdo. ¿Pero qué significa esa etiqueta? Martin Esslin, uno de los pioneros en acuñar esa definición en 1961, define el teatro del absurdo en dos aspectos. En cuanto a la temática, las obras tratan *la angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana*. En cuanto a la forma, el autor absurdo *hace lo posible por presentarnos esta (...) idea, (...) mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo*. Esslin agrega que lo que diferencia a los autores absurdos de otros como Camus y

Sartre es que estos últimos *presentan la irracionalidad de la condición humana con razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica<sup>2</sup>*.

Si bien estoy de acuerdo con que la obra de Pinter puede atenerse a estas definiciones, reconozco que, mientras autores como Beckett y Ionesco llevan al paroxismo la transgresión de los mecanismos formales, Pinter se mantiene en los márgenes de lo convencional. En **Esperando a Godot**, por ejemplo, Beckett transgrede fundamentalmente la idea de acción, creando una obra en la que aparentemente no sucede nada, y donde se espera la llegada de un personaje que finalmente no llega. Por otra parte, en su obra **La cantante calva**, Ionesco rompe toda lógica entre causa y efecto, entre ré-

plica y contra-réplica, y entre acción y reacción. En el caso de Pinter, sus obras se deslizan sutilmente desde una situación aparentemente cotidiana, hacia un terreno ambiguo que perturba al espectador impidiéndole adivinar dónde se esconde el peligro. Mientras Beckett nos sitúa de entrada en un terreno desconocido, y Ionesco nos invita a re-conocer a través de la parodia un modelo teatral gastado, Pinter nos deja acomodarnos en un entorno familiar, sorprendiéndonos cuando menos lo esperamos con una extrañeza fugaz, que apenas pasa, desaparece y se vuelve inasible.

En mi opinión, la consistencia formal de las obras aludidas de Beckett y Ionesco propicia que parezcan modelos cerrados y acotados a una época. En cambio, mediante la com-

1. Pinter, Harold (1962), **Escribir para el teatro**, traducción de Rafael Spregelburd <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=3788>

2. Esslin, Martín (1966), **El teatro del absurdo**, Barcelona: Seix Barral S.A., p. 15.

binación de mecanismos conocidos e innovadores, Pinter logra establecer un lenguaje teatral resistente a la calcificación, el cual examinaré en algunos puntos a través de su obra *Traición*.

***Un momento es succionado y distorsionado, a menudo incluso en la hora misma de su nacimiento***<sup>3</sup>

La obra *Traición* comienza con el encuentro de Jerry y Emma en un bar. A través de un diálogo lleno de alusiones indirectas, se nos revela que hace dos años que no se encuentran a solas, que ambos están casados y que Jerry es el mejor amigo del marido de Emma. Posteriormente, sus réplicas telegráficas nos llevan a comprender que Jerry y Emma sostuvieron una relación de amantes, y que la consumaban en un departamento fuera de la ciudad. Los personajes se reúnen sin un objetivo claro, aparentemente solo para constatar la falta de sentido que parece tener, ahora, esa condición de amantes de antaño. Existen arrebatos de sentimiento, como cuando Jerry, sin previo aviso, le arroja a Emma: *Mi amor*<sup>4</sup>. Pero éstos son rápidamente controlados.

Algunas revelaciones parecen relevantes, como que Emma está a punto de separarse de su esposo, Robert, y que le ha contado la noche anterior sobre la relación que mantuvo por años con Jerry. La siguiente escena es el encuentro de Jerry y Robert.

**Otro premio para Harold Pinter:  
Premio Europa de Teatro 2006**

Como es sabido, Harold Pinter no pudo asistir a la entrega del Premio Nobel en Estocolmo en noviembre de 2005 por estar gravemente enfermo, pero en marzo de 2006 sí estuvo presente en la ciudad italiana de Turín para recibir el Premio Europa de Teatro entregado por la Comunidad Europea. Este premio, instaurado en 1986/1987, es un reconocimiento de la fuerza del teatro para *contribuir a la realización de instancias culturales que promueven la comprensión y el intercambio de conocimiento entre los pueblos*. Lo han recibido Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Luca Ronconi, Robert Wilson y Heiner Müller, entre otros destacados artistas.

En esta décima versión del premio, en la cual participé como miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, se concitaron coloquios, foros, testimonios, entrevistas y puestas en escena de varias de sus obras bajo el lema de las tres P para Pinter: *Pasión, Política y Poesía*. Cada ocasión permitió admirar y revalorar su vasta producción, su original concepción del lenguaje y del espacio escénico, sus enigmáticos personajes, su creación poética y su compromiso con otras causas más allá del teatro: los derechos humanos, la justicia y la dignidad.

Carola Oyarzún L.

Profesora Facultad de Letras, P. Universidad Católica de Chile

Éste último, en vez de enfrentar a su amigo, le revela que no sólo supo de su relación con Emma hace unos días, sino que estaba al tanto de ésta desde hacía cuatro años.

En vista de esta presentación relativamente convencional, el lector podría deducir alguna, aunque difusa, línea de acción. Podría imaginar que ahora la acción se dirige hacia el enfrentamiento entre Emma y su marido y que las siguientes escenas lo podrían adentrar, cada vez más, en las consecuencias que esta revelación

ha provocado en la vida futura de los personajes. Sin embargo, en lugar de ello, nos damos cuenta que Pinter nos llevará, en cuenta regresiva, hasta los inicios de la relación entre Emma y Jerry.

Este ordenamiento tendrá una estructura desigual: cada salto al pasado estará compuesto por un diverso grupo de escenas, siendo el principio y el verano de 1973 las únicas ocasiones en que habrá dos o más escenas en orden correlativo.

La cuenta regresiva opera en dos frentes. A nivel de estructura, la dispar agrupación de escenas en tiempo progresivo impide prever

3. Pinter (1962), *Escribir para el teatro*, op cit.

4. Pinter, Harold (1978), *Traición*, manuscrito, traducción de Ramón Núñez, p. 3.

hacia dónde se dirigirá la escena siguiente, provocando desconcierto ante la secuencia aparentemente convencional que se nos expone al principio. Por otro lado, Pinter nos muestra el resultado de una situación que ha llegado a su fin. Sabemos que las consecuencias de la relación tratada en la obra no serán otras

que las que nos son presentadas, y ya no es cuestión de preguntarse qué efectos tendrá cada escena, ya que conocemos su desenlace en las escenas precedentes.

Al destruir nuestra expectativa en cuanto a la progresión de la acción, el autor nos permite observar la situación presente desde otra perspectiva.

Lo que en un ordenamiento lineal nos habla del desarrollo y caída de un triángulo de relaciones, mediante el desorden temporal revela otra intencionalidad. Si semejamos este recurso al del montaje cinematográfico, entendido como *asociación visual*, [que] confiere su significado definitivo a las distintas imágenes<sup>5</sup>, Pinter realiza

5. Bálazs, Béla (1978), *El film: evolución y esencia de un nuevo arte*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 87.

# Encuentro con Harold Pinter

## en el Teatro Carignano, Turín, marzo 2006<sup>1</sup>

Presentador y conductor:

**Michael Billington<sup>2</sup>**

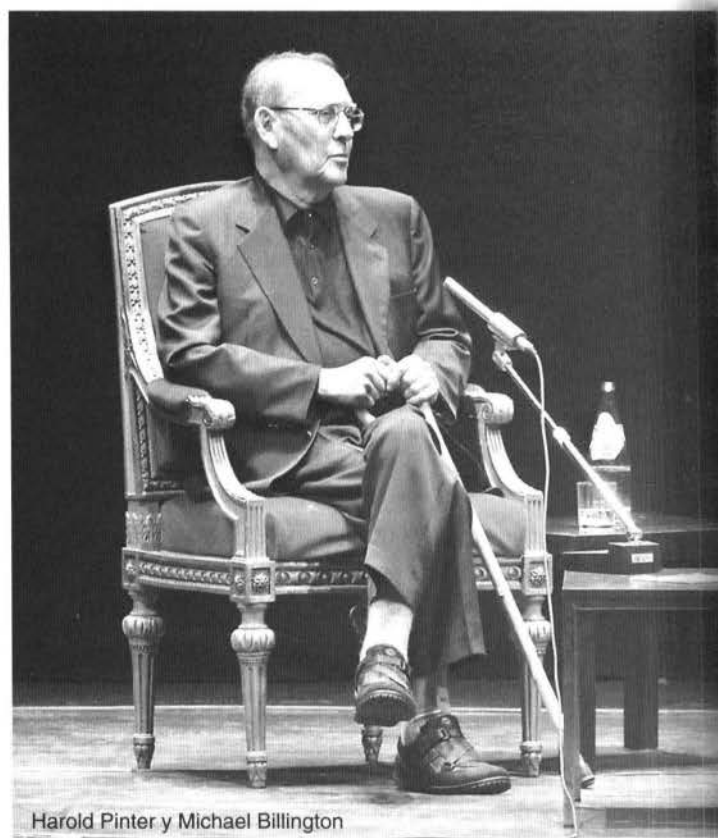
**Michael Billington: Muchas cosas te han pasado, tantos premios. El Nobel, ¿qué efectos te produjo?**

**Harold Pinter:** Cuando me avisaron por teléfono, dije muy sorprendido *Thanks*. Tenía que escribir un discurso para la entrega del premio, así es que me dispuse a hacerlo y, cuando ya estaba casi terminado, me llamó el doctor para decirme que debía partir inmediatamente al hospital. Tenía una enfermedad procedente de la selva brasileña (donde nunca he estado) y los resultados de los exámenes revelaban la urgencia del caso. Al poco rato estaba en cuidados intensivos y con mucha dificultad para respirar. De hecho, tuve que ir en silla de ruedas al estudio a grabar el discurso y volver al hospital. Pero no me morí, y ahora, aquí estoy. (*Aplausos*)

1. Transcripción y edición: Carola Oyarzún L.

2. Michael Billington es un afamado crítico teatral inglés, asentado en el diario *The Guardian*. Es autor de la más completa biografía de Pinter, *The life and work of Harold Pinter* (1996).

3. *The author's got the pen in his hand.*



Harold Pinter y Michael Billington

un montaje significativo.

El contraste entre las escenas que pudiéramos realizar al final de una obra de temporalidad lineal, se nos presenta aquí directamente. Al terminar una obra lineal, podríamos constatar la diferencia entre el inicio de una relación, en el que aparentemente todo puede suceder, con el final patético de ésta. En **Traición**, esa reflexión aparece *in situ*, tiñendo

la escena romántica de patetismo. El conocimiento del desenlace opera aquí como el recurso de los carteles en el *extrañamiento* de Brecht. No nos podemos dejar llevar por la emocionalidad de la escena, nuestra atención está puesta en otra parte. El acercamiento de Jerry a Emma, en un momento de embriaguez en la escena nueve, también es percibido en contraste con las escenas prece-

### ¿Qué se piensa en esos momentos?

No hay tiempo para pensar, solo se lucha desesperadamente por vivir, por respirar.

**En tu discurso, se podía ver que ibas ganando energía a la par que en el contenido del discurso.**

He estado preocupado muchos años de la destrucción, de la tortura. Es una gran vergüenza estos

crímenes de guerra en los que Bush y Blair siguen comprometidos.

**En tu discurso también te referiste a cómo una obra se genera a partir de una línea, de una palabra, de una imagen.**

Una de las cosas más fascinantes de ser escritor es encontrar la vida en diferentes personajes a quienes no conoces en absoluto. Algunas veces trabajo más conscientemente, otras, hay que dejar que las cosas caminen. A fin de cuentas, el autor es quien está a cargo<sup>3</sup>. Por ejemplo, en **The homecoming (Regreso al hogar)**, no sabía lo que iba a pasar. Gradualmente fue ocurriendo: simplemente la fuerza sexual de Ruth comenzó a controlarlo todo. Ella es uno de mis personajes favoritos.

**¿Qué piensas de la relación del autor con su obra, y su apropiación por parte del director y los actores?**

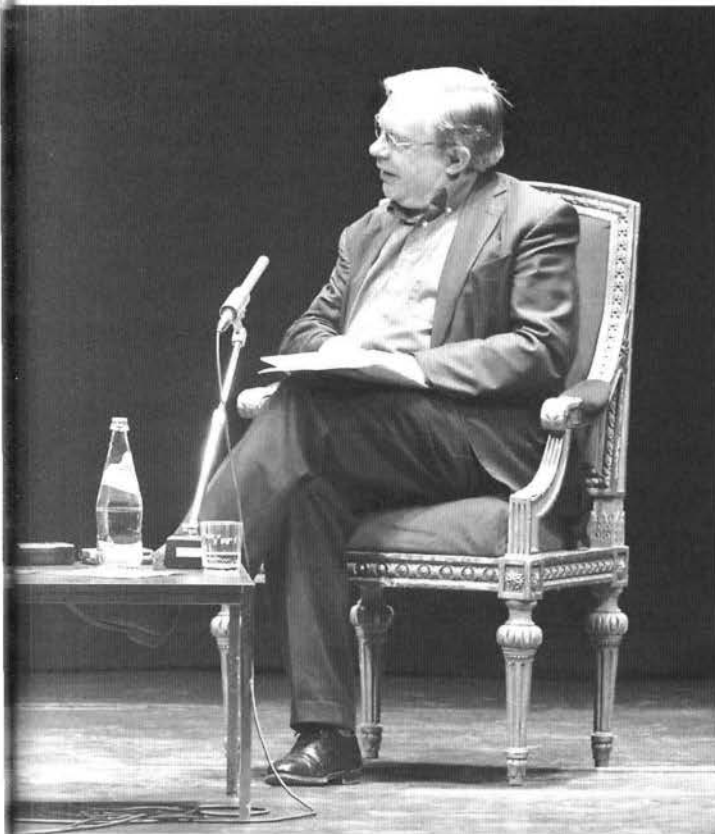
Definitivamente las obras adquieren otra vida, me guste o no. Defiendo el texto, pero el director y los actores tienen que ser independientes, no deben ser esclavos del texto. Pero esa libertad también puede ser peligrosa. Hay directores que tienen gran poder, en Alemania e Italia especialmente. En UK son más respetuosos, creo yo.

**¿Vas a escribir más obras de teatro?**

Estoy más en la poesía, no creo que me vayan a aparecer más obras. ¿No es suficiente con todas las que ya he escrito? (*Risas*)

**¿Tienes una posición acerca de lo que el teatro puede hacer?**

¡No hay nada como el teatro! La intensidad de la vida que pasa entre el escenario y el teatro. ●



Mediante la combinación de mecanismos conocidos e innovadores, Pinter logra establecer un lenguaje teatral resistente a la calcificación...

dentos. En vista de las consecuencias posteriores en la relación de los tres personajes, la manera en que ellos inician su aproximación emocional aparece de pronto circunstancial.

Finalmente, si consideráramos el relato de la obra **Traición** como la evocación de un hecho pasado, el ordenamiento particular de las escenas en el eje temporal nos remitiría al tema del caos de la articulación subjetiva de la mente. De ser así, Pinter lograría reflejar la falta de linealidad de la estructura mental del recuerdo, expresando de manera convincente la percepción individual de la memoria frente a los hechos.

***Es en el silencio donde a mí se me hacen más evidentes (los personajes)***<sup>6</sup>

La configuración de los personajes está íntimamente ligada con su discurso. Es a través de éste que conocemos sus motivaciones, emociones y objetivos. Sin embargo, el tratamiento particular del lenguaje en Pinter transgrede la comunicación directa de éstos a través de la palabra. Este procedimiento de ocultamiento forma parte de la escritura teatral. No obstante, Pinter lo lleva al paroxismo, dejando un grado de indeterminación mayor en la palabra que los autores de su tiempo.

**Traición** está llena de conversaciones que no parecen tener una dirección determinada; tenemos la sensación de que los personajes dicen menos del uno por ciento de

lo que quisieran decir, tanto sobre sí mismos como sobre sus emociones, e incluso dedican mucha energía en largos parlamentos sin sentido. Estos recursos del lenguaje, si bien pueden parecer tendientes hacia el absurdo, a mi entender dan cuenta de un giro sustancial en la concepción del personaje. Éste es materia desconocida tanto para sí mismo como para su interlocutor y para qué decir para el autor. Lo interesante es que, por la vía de lo incomprensible, los personajes se convierten en materia prima deseable para que el espectador construya el lado sumergido del iceberg que los constituye. De esta forma, ese vacío misterioso establecido en los silencios, ese *entre* las palabras, es la zona creada por Pinter para que el espectador elucubre sobre las motivaciones, emociones y objetivos de estos personajes.

La **omisión**, por tanto, opera paradójicamente. En vez de mantener oculta cierta información, atrae la atención hacia lo que no fue dicho, volviéndolo significativo.

El desconcierto provocado por el ordenamiento de las escenas se propaga igualmente al tratamiento del diálogo. Los personajes no responden como uno esperaría ante las situaciones. En la escena quinta de **Traición**, nos sorprende fuertemente la reacción del marido cuando la esposa le confiesa: [*Jerry y yo...*] *somos amantes*. Éste simplemente contesta: *Ah. Sí. Pensé que podía ser algo así, algo de ese tipo*<sup>7</sup>. Ante esta manifestación, el espectador puede suponer que la

6. Pinter (1962), **Escribir para el teatro**, op cit.

7. Pinter, Harold (1978), **Traición**, op. cit., p. 18.

reacción verbal equivale a lo enunciado por la palabra y que el personaje es indiferente a la revelación que se le ha hecho. Sin embargo, el contraste entre el discurso y la réplica supuesta en el contexto de las relaciones establecidas en la obra, abre una brecha de especulación. Se podría suponer que esta respuesta es un método de **evasión**. Al implicar la preexistencia de una sospecha, la réplica en cuestión reduce el impacto de la confesión. Al mismo tiempo, diverge la atención del impacto emocional hacia la anticipación del hecho por parte de Robert, llevando la conversación hacia él: *¿Cuándo? (...) ¿Cuándo lo pensaste?*<sup>8</sup>. La pregunta queda abierta, ¿le es esta noticia indiferente a Robert o simplemente no quiere enfrentarla?

En otro pasaje de la escena cinco, vemos cómo el lenguaje se convierte en la pantalla tras la cual se oculta un mensaje. La verborrea en la que Robert le explica a Emma el intento fallido de los italianos de entregarle la carta que suponen es para ella, nos aturde con información aparentemente poco relevante. Sin embargo, reparamos en el argumento principal que utiliza para explicar el no haber recibido la mentada carta: *Podríamos ser, y de hecho es mucho más probable que seamos, unos completos extraños*<sup>9</sup>. Esta aseveración, inserta en el contexto de su historia, es perfectamente razonable. Si miramos más de cerca, sin embargo, la declaración no tiene nada de inocente. Robert expresa

sutilmente que el mundo interno de su propia esposa le es desconocido, ya que empieza a sospechar que ésta es amante de Jerry.

Así, la verdadera reacción de Robert se encuentra oculta **detrás** de las palabras y la historia de la carta se vuelve un medio de **distracción**. El relato desvía la atención hacia la anécdota, encubriendo el verdadero mensaje: Robert se siente alienado de su esposa al saber que ésta puede ser amante de su mejor amigo.

la cita anterior, Pinter comprende que, para enfrentarnos a la falta de articulación del mundo en el que vivimos, no es posible reducirlo a una expresión articulada. Esto no quiere decir que el autor se abandone al sinsentido, por el contrario, se entrega al *desorden* o al caos, confiando en que será capaz de transmitir una verdad más profunda, aunque sea más vaporosa.

En **Traición**, los referentes reconocibles abundan y, al mismo

Si consideráramos el relato de la obra *Traición* como la evocación de un hecho pasado, el ordenamiento particular de las escenas en el eje temporal nos remitiría al tema del caos de la articulación subjetiva de la mente.

**Cuanto más aguda es la experiencia menos articulada es su expresión**<sup>10</sup>.

El trabajo del dramaturgo ha estado relacionado históricamente con la idea de darle **sentido** a una serie de eventos, personajes y palabras. Dicho de otra manera, el autor será el encargado de darle orden a las partes que constituyen el relato. Así, establecerá líneas perceptibles de causa y efecto, motivación y acción, etc. Como se expresa claramente en

tiempo, la temporalidad y el lenguaje son explorados más allá de su acepción establecida. Mientras la línea temporal es distorsionada de manera irregular e ilógica, el lenguaje es investigado desde su propiedad de camuflar ideas más que de expresarlas. El espectador, por tanto, se centra en la interpretación de estos mecanismos en vez de abandonarse en la recepción de un material digerido. Esto, sumado a la hibridación formal, sitúa a Pinter en el modelo de la postmodernidad, vigente hasta hoy. ●

8. Ibid.

9. Ibid, p. 17.

10. Pinter (1962), *Escribir para el teatro*, op cit.