

Harold Pinter y su mundo dramático

FRANCIS DONAHUE

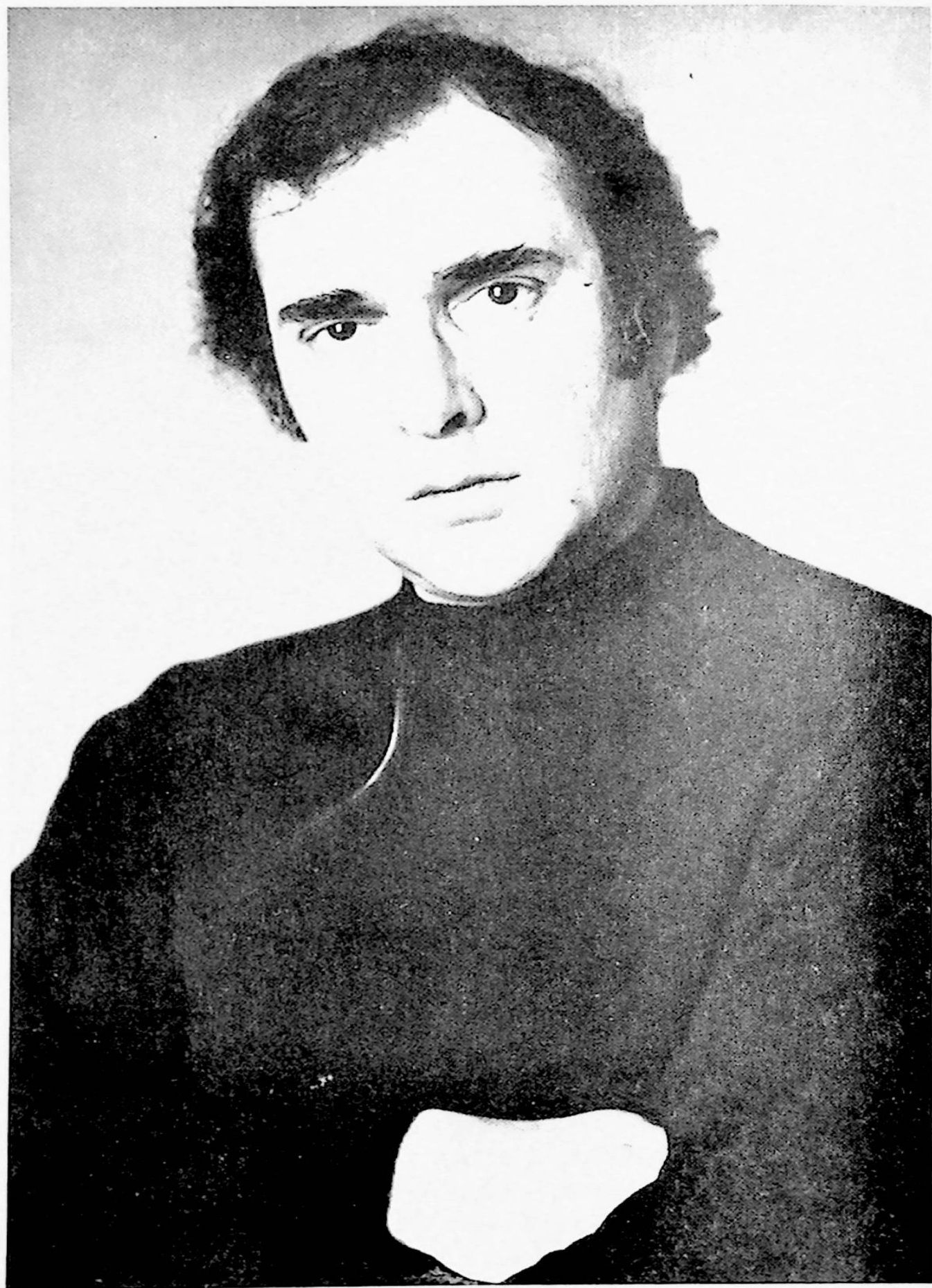
Maestro indiscutible del diálogo vernáculo, el dramaturgo inglés Harold Pinter, nacido en 1930, al recoger las corrientes de Franz Kafka, Samuel Beckett, Luigi Pirandello y Alfred Hitchcock, director de cine angloamericano, fragua su propio estilo dramático, componiendo obras de atracción singular, las que, apartándose de los cánones enunciados por Aristóteles, le granjean el calificativo del más dotado y célebre dramaturgo inglés de actualidad.

Su tema fundamental, emparentado con el de Kafka, resulta ser la inseguridad y angustia que experimenta el hombre en su afán por sobrevivir en un mundo corriente, donde él queda acosado por una amenaza física o psicológica, sin especificarse, amenaza que hace peligrar su propia existencia.

A diferencia de John Osborne, jefe de la escuela inglesa de “dramaturgos airados”, Pinter no se ocupa de una problemática socio-política, ni tampoco del local o época en que transcurren sus piezas, sino que se esfuerza, lo mismo que el absurdista Samuel Beckett, por evocar la sensación de misterio poético-aterrador que envuelve la situación del hombre en el mundo actual.

Con Pirandello se interesa Pinter por enfocar la búsqueda de “la verdad”, la que denomina el dramaturgo inglés “la verificación”, convencido de que dicha búsqueda ha de malograrse.

Al igual que Alfred Hitchcock, Pinter crea una tensión dramática enraizada en la hábil conjugación del humor con el miedo.



Harold Pinter

El autor inglés, al discrepar de la dramaturgia aristotélica, prescinde de la consabida exposición, dejando sin móviles a los personajes, los que no disponen de más identidad que la que ellos definen para sí mismos durante la acción escénica. Pinter reniega de creer que el dramaturgo posea amplia comprensión de sus creaciones. Advierte el dramaturgo:

—Un personaje que no está dispuesto a presentar más detalles sobre su experiencia previa ni su condición actual, ni tampoco sobre sus aspiraciones, quien no puede analizar sus propios móviles, merece tanta atención como el que, de alguna manera, puede ofrecer una relación extensa de lo susodicho.

A diferencia de la continuidad narrativa característica de obras confeccionadas de manera tradicional, Pinter construye su trama conforme a la arbitrariedad desorientadora con la que el hombre moderno, en su propia vida, llega a conocer el mundo.

Estima Pinter que no ha de desprenderse de su obra, con claridad aristotélica, una conclusión nítida, por lo que el auditorio se ve constreñido a observar la acción sin especular sobre su relación con lo ya sucedido o lo que queda por suceder. Es decir, falta en la pieza pinteriana una “explicación” o análisis de la relación de causa a efecto. De modo que el auditorio se ve en la necesidad de sacar —o imponer— su propia interpretación.

Pinter sostiene que el diálogo que se emplea tradicionalmente en las tablas resulta ser mucho más lógico, directo e informativo del que es el diálogo que se oye de verdad en la vida fuera del teatro. Al redactar sus obras, el dramaturgo se guía por la convicción de que el lenguaje teatral puede, y debe, emplearse tanto para comunicarse como para no comunicarse. Por eso, sus personajes a menudo se entregan a las pausas, la incoherencia, las repeticiones, los clisés y lugares comunes, todos los cuales tipifican, según Pinter, la conversación corriente.

Las repeticiones dan constancia de la ordinariez de las relaciones entre personajes así como del hastío de sus (sendas) existencias; sin embargo, sirven dichas repeticiones para proseguir la conversación.

Las pausas vienen agregando una dimensión de profundidad psicológica, de suspenso o de ironía.

El diálogo mismo, además de simular fielmente el habla londinen-

se, capta la inseguridad del que habla, sus deslices freudianos, sus compulsiones síquicas, junto con su manera de medio completar su parlamento a fin de aquietarse frente a la amenaza que presiente o la zozobra que siente. Queda orquestado dicho diálogo con reminiscencias y resonancias correspondientes a lo que ha acontecido anteriormente en la pieza, todo lo cual explica cómo unos parlamentos al parecer tan triviales logran obsesionar al público asistente.

El personaje pinteriano se aprovecha de dos “silencios”: cuando no dice ni palabra, y cuando suelta un torrente de palabras. Ambos le permiten disfrazar su verdadera preocupación. Existe, de hecho, un subtexto, ya que por debajo del silencio absoluto o del torrencial, se expresa algo distinto y, sin excepción, algo más importante. Falla Pinter:

—Estimo que en vez de una inhabilidad de comunicarse existe una evasión intencionada de comunicación. Entre dos personas la verdadera comunicación viene a ser tan temible que, en lugar de perseguirla, hay un intento continuo de abordar temas ajenos a la relación que existe entre los dos.

En dos fases se pueden dividir las piezas de Pinter: comedias de amenaza, y comedias de realismo gratuito.

COMEDIAS DE AMENAZA

En la primera, el dramaturgo evoca magistralmente el miedo premonitorio que experimentan tanto los que sienten amenazada su propia existencia como los que sirven de agentes de entidades nefandas. Resulta ser muy sencilla la situación escénica: al levantar el telón, se divisa una habitación solitaria y aislada, en la que queda sentado un personaje, o dos. En el transcurso de la pieza, una amenaza de afuera ronda la habitación, la que suele convertirse en escenario de sucesos terroríficos o violentos. Generalmente el o los personajes que la habitan, se encuentran indefensos e inexplicablemente culpables, por lo que al final reciben su castigo, el cual queda sin precisar.

Al miedo lo acompaña un humor enraizado tanto en la manera en que se encaran los personajes con situaciones poco comunes, como en

el contraste entre las pretensiones de éstos y su propia ubicación clasista.

Con frecuencia los personajes se entregan a una serie de actividades dinámicas que no tienen otro objeto que el de amortiguar el miedo. En balde, pues la amenaza se apodera del protagonista, quien acaba por darse por vencido.

COMEDIAS DE REALISMO GRATUITO

Caracteriza la segunda fase, la del realismo gratuito, la evocación de un singular mundo dramático que se apoya en móviles psicológicamente arbitrarios así como en un afán por verificar la verdad. A diferencia del realismo psicológico que, en el teatro, escenifica una serie de acciones interpretadas por personajes que descubren móviles parecidos a los que existen en el mundo fuera del teatro, el realismo gratuito desborda los cauces tradicionales de la moral y la verosimilitud en busca de una autenticidad existencialista. No produce una réplica de realidad tal como la conoce el público sino una construcción de realidad cuya clave psicológica no acierta descifrar el espectador.

Pinter se afana en presentar, sin explicar, personajes que procuran cohabitar sin descubrir su propia intimidad, guardando celosamente dicha intimidad a fin de evitar su vulnerabilidad. Entre dos personajes, o tres, se desata una escaramuza emocional destinada a asegurarle a uno el dominio sobre el otro; dicha escaramuza a menudo encierra dimensiones sexuales.

Los personajes, bien que han compartido las mismas experiencias, no convienen en su percepción o interpretación de dichas experiencias, las que, rememoradas, vienen influyendo la actualidad de los personajes. Pinter deja patente que, debido a las divergentes interpretaciones de una determinada experiencia, “la verdad definitiva” no se presta a la comprobación o documentación. Afirma el dramaturgo que “la cosa no es por necesidad verídica o falsa, puede ser verídica y falsa a la vez”.

A lo cual agrega un personaje suyo:

—No puedo creer enteramente lo que dices.
Cada palabra que enuncias admite una multitud
de interpretaciones.

De aquí que por estas piezas de la segunda fase trasluce una ambigüedad intencionada, la que enreda a la vez que fascina al público.

Si se torna evidente que el afán por “verificar la verdad” queda inexorablemente abortado, no es menos cierto que lo que importa ante todo no es la verificación sino el hecho de que en la disputa haya triunfado un personaje, confirmando así su dominio sobre el otro. En esto, Pinter viene a afianzarse en lo medular de todo buen drama: un conflicto de voluntades que desemboca en un desenredo que satisface el sentido de esperanza estética del espectador.

EL DRAMATURGO

Oriundo de Londres, Pinter es hijo de una familia obrera de origen judío. De niño, durante la Segunda Guerra Mundial, experimenta por primera vez la violencia. Terminada la contienda, es víctima de la violencia suministrada, como él lo describe, “de manera muy extrema-da”, por grupos neofascistas en Londres.

Al terminar el bachillerato, se consagra al teatro siguiendo cursos de interpretación en la Academia Real de Arte Dramático y luego desempeñando papeles con el seudónimo de David Baron. Durante los años 1949-1957 hace varias giras por Inglaterra e Irlanda. Y cuando escasean los papeles, Pinter trabaja de camarero, lavaplatos y vendedor ambulante.

En 1956 se casa con la actriz Vivien Merchant, la que ha de ser intérprete de varias obras suyas. Como escritor debuta Pinter con poemas y compone, además de sus piezas, guiones tanto para el cine como para la radio y televisión.

“FIESTA DE CUMPLEAÑOS”

En esta comedia de amenaza (1958), ubicada en una corriente pensión inglesa, un indefenso pianista paranoico, Stanley, resulta ser víctima de las acusaciones de dos misteriosos individuos que llegan inesperadamente a la puerta preguntando por él. Estos parecen ser agentes de una organización sin especificarse, la que quiere vengarse de Stanley por algún motivo, también sin especificarse. Los intrusos —McCann, irlandés taciturno, y Goldberg, judío locuaz— lo someten a un interrogatorio insensible, y hasta organizan para él una fiesta de cumpleaños

macabra, la que se convierte en rito de humillación. Al día siguiente Stanley se encuentra mudo, en un estado catatónico, y McCann y Goldberg le introducen en un automóvil negro que semeja un coche fúnebre.

A la amenaza de violencia se suman notas cómicas, todo lo cual queda realzado por la ordinariez del local en que transcurre la acción. La ambigüedad de la acusación así como del delito y de la organización, sirven para proyectar una atmósfera de duda e incertidumbre, universalizando para el auditorio los temores y tensiones que aquejan a Stanley.

¿Será su culpabilidad de índole política, religiosa o sexual? ¿Habrá fracasado en alguna tarea que se le encomendó? No se sabe. Pero lo que sí se reconoce como hecho netamente creíble, tomado de la historia de fecha reciente (1939-45), es la amenaza y zozobra que representa la llegada inesperada de dos hombres que se comportan de manera autoritaria, los que acaban por sacar de su habitación, sin explicación, a su víctima.

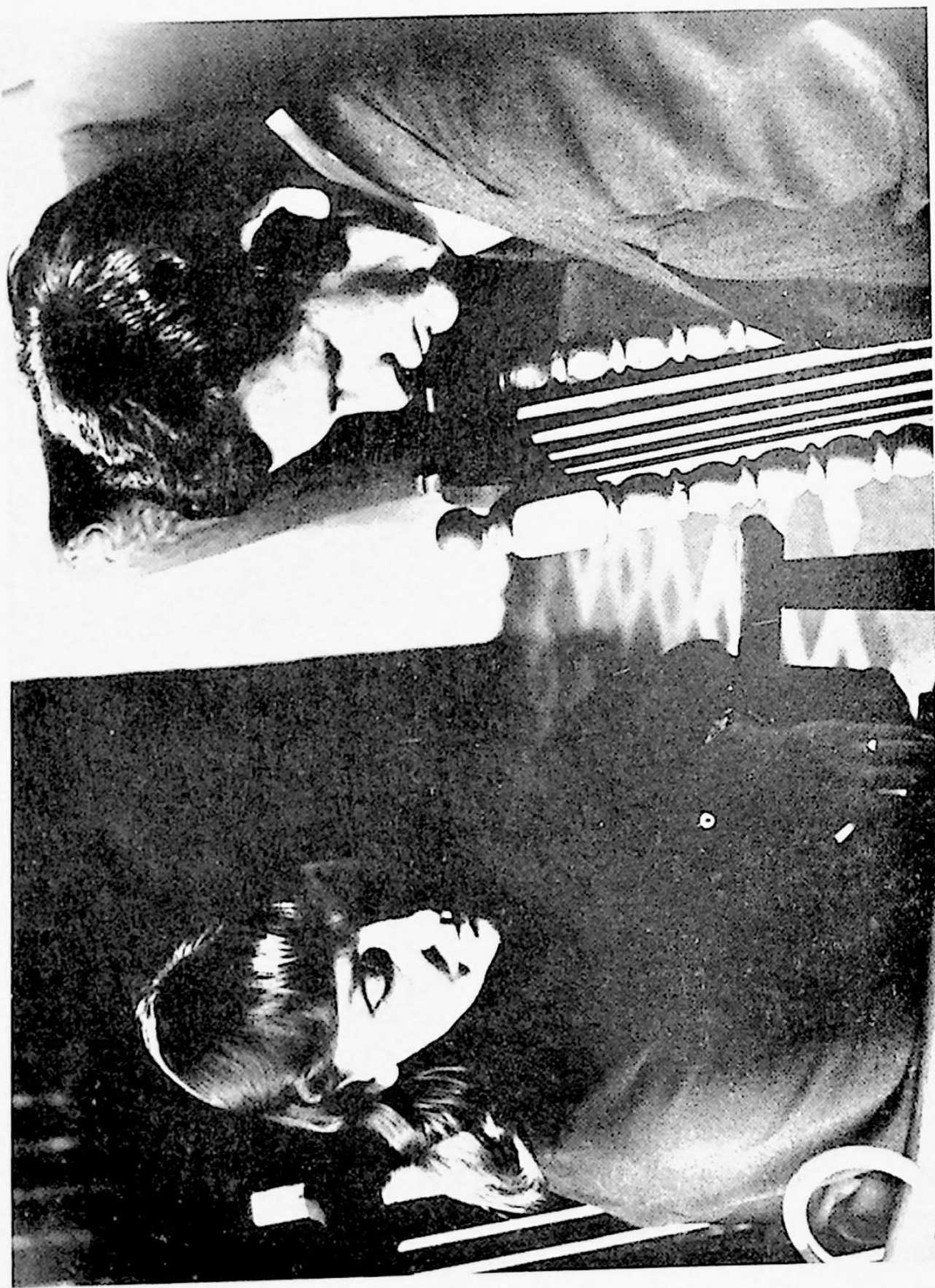
En *La fiesta de cumpleaños* Pinter, al generalizar el sobrecogimiento que siente el hombre insignificante frente a una fuerza que no llega a comprender del todo, está escenificando un tema ya explorado con éxito inusitado por el checoslovaco Franz Kafka en la narrativa (*El proceso*, 1925).

"LA HABITACION"

De forma análoga es *La habitación* (1956), pieza en un acto, en la que una fuerza intrusa invade el refugio habitado por una mujer, dando por resultado un desenlace funesto.

Esta pieza, al revestirse de cierta consistencia onírica, introduce a una pareja: Rose y Bert Hudd, quienes viven en un edificio de apartamentos; éste es camionero, grosero; aquélla, mujer sentimental obsesionada por un presentimiento negro. Nuevamente permanecen ambiguos varios aspectos de la acción, la que es muy sencilla: llega otra pareja, los Sands, que se empeñan en visitar la habitación de los Hudd, insistiendo en que ésta está desocupada, y que ellos quieren alquilarla. Sostienen, por añadidura, conocer al portero pero niegan que se llame éste Kidd, nombre que de hecho lleva el portero.

Cuando Bert va a trabajar, Kidd le informa a Rose que otro inquilino desea pasar a conversar con ella. Pronto se apersona dicho



Retorno al hogar funciona a nivel realista y a nivel mítico, en esta versión cinematográfica del drama pinteriano protagonizada por Vivien Merchant y Cyril Cusack.

inquilino, quien resulta ser Riley, negro ciego, el que afirma poder adivinar el futuro, vaticinando que “la habitación siete [la de los Hudd] estará vacante dentro de poco”.

A Rose, le llama Riley “Sal”, referencia tal vez a su descendencia judía ya que en la Alemania nazi Hitler decretó que se les llamara “Sara” a todas las judías. Tras breve conversación Riley le ruega a Rose (“Sal”) que vuelva a vivir con él. Ella rehúsa, de manera enfática, y hasta niega conocerlo.

En esto Bert regresa y después de platicar amablemente tanto con su propia mujer como con Riley, le abofetea a éste y luego le maltrata de manera salvaje. Ante esta escena de violencia, Rose de repente se vuelve ciega ella misma, a medida que cae el telón.

Quedan las incógnitas: ¿Será Riley el padre de Rose? ¿Será el mensajero de la muerte? ¿Por qué sufre al fin Rose de la misma aflicción que Riley? ¿Tendrá la pieza dimensiones alegóricas? Pinter no se encara a dichas preguntas, obligándole al espectador a proporcionar sus propias respuestas.

“EL MONTACARGAS”

En esta pieza (1958), también en un acto, se repiten, con leves pero inusitadas modificaciones, los ingredientes de *La habitación* y *La fiesta de cumpleaños*: en una habitación se encuentran dos personajes, Ben y Gus, asesinos a sueldo que están esperando instrucciones respecto de quién ha de ser su próxima víctima. Siguen escrutando la puerta por la que, razona el público, ha de pasar pronto dicha víctima. Para pasar el tiempo se ponen los dos a leer los diarios y a hablar de fútbol. Entre ellos se nota cierta tensión. Gus exterioriza su sentido de culpabilidad por su “tarea” más reciente. Asimismo, Gus declara sentir asco por tener que cumplir con tareas incomprensibles. Cuando los dos discrepan respecto de si se debe decir “poner la caldera” o “encender el gas para la caldera”, la disputa es más que gramatical, es una disputa que deja entrever la lucha por dominio que sostienen los dos.

De repente el montacargas al fondo de la habitación empieza a funcionar (por lo visto, la habitación había servido anteriormente de cocina para un restaurante). Llegan órdenes: “dos biftecs con papas fritas...” “Dos tes sin azúcar...” “una gallina...” “Macaroni”. Los dos asesinos se apuran de manera burlona en llenar las órdenes. Gus localiza y luego manda subir por el montacargas unos bizcochos, papas fritas, unas bolsitas de té y media botella de leche.

Al ausentarse brevemente Gus de la habitación, una especie de teléfono al lado del montacargas principia a sonar indicando que la próxima víctima está por llegar.

Se abre la puerta y entra, sin pistola, Gus, quien troca su condición de individuo amenazante por el del amenazado. Sobreviene un enfrentamiento entre Gus y Ben, el que empuña su pistola. Al tiempo que desciende el telón, el público se pregunta: ¿le dará muerte Ben a su compañero?

La respuesta no la da Pinter.

En *El montacargas*, a diferencia de las dos piezas anteriores, la amenaza por fin no procede de afuera sino viene de adentro, y consiste en la desunión entre los dos personajes, la que puede impeler a Ben a cumplir sus intrucciones.

"EL PORTERO"

Pieza de transición —y de gran aceptación popular, confirmando la importancia de Pinter en el mundo teatral—. *El portero* (1960) se ocupa nuevamente de la inseguridad humana, pero Pinter prescinde de los intrusos para llegar más allá: a la creación de una pieza en la que existen móviles relativamente comprensibles.

En una casa en deterioro Aston y Mick, hermanos, ocupan el único cuarto habitable. Aston está inseguro de sí mismo, habla lacónicamente, juega sin interrupción con un reloj roto; ha pasado unos meses en el manicomio. Mick, camionero, se esfuerza por sacarle de su letargo. Lo único que le interesa a Aston es la construcción de una barraca, para la que está acumulando materiales, pero sigue postergando el día en que va a emprender la construcción.

Andando el tiempo, Aston siente compasión por un viejo vagabundo, Davies, a quien ha rescatado de una pelea en la cantina. Resuelve Aston invitarle a vivir con ellos.

Una vez instalado en la habitación, Davies se queja de la cama así como del par de zapatos que le regala Aston. En seguida se muestra jactancioso y mendaz; odia a los extranjeros, sobre todo a los negros.

Aunque le complace a Mick que ya tenga su hermano un nuevo interés, pronto se pone celoso de Davies y resuelve expulsar a éste de la casa. Acude Mick a una estratagema: va a simpatizar con Davies a fin de separar a éste de Aston. A Davies le ofrece Mick el cargo de portero de la casa cuando ésta esté reconstruida. Davies queda ilusionado y enga-

ñado y comienza a abusar de la bondad de su verdadero benefactor, Aston, llamándole “loco”. Aun trata de convencer a Mick que ingrese nuevamente a Aston en el manicomio.

Al ver triunfar su estratagema Mick de repente cambia de actitud y con ironía salvaje vilipendia a Davies, tachándole de “impostor” por haber fingido ser decorador de interiores.

—Desde que estás aquí, la verdad, no hay más que problemas... lo que dices por lo regular son mentiras... eres violento, excéntrico... nos dices de cartas de recomendación que tienes en Sidcup, y ¿qué pasa? No he notado que hayas ido a Sidcup a recogerlas... me veo obligado a retirar la oferta de portero.

Ante tal rechazo, Davies, displicente, pretende congraciarse de nuevo con Aston. En balde, pues éste ha decidido comenzar la construcción de su barraca.

Davies, sin quererlo, ha logrado solucionar el problema de Aston a la vez que él mismo ha perdido la oportunidad de asegurarse un refugio a causa de su soberbia.

Bien que esta pieza pinteriana resulta ser ambigua en su temática, acierta proyectar teatralmente una imagen de soledad intolerable.

“RETORNO AL HOGAR”

Con esta pieza (1965), representativa de la segunda fase, la del realismo gratuito, el dramaturgo logra cobrar un relieve sin precedentes en el teatro inglés de los años sesenta, hechizando o enfadando a auditorios, despertando controversias, dejando perplejos a unos críticos y extáticos a otros.

Ya no dominan el tablado unos intrusos sino una familia inglesa de clase burguesa en cuyo seno cunde una lucha por dominar, la que queda provocada por la atracción erótica.

Vuelve a Londres un inglés de unos treinta años, Teddy, acompañado de su esposa, Ruth, también inglesa, quien no conoce a la familia de su cónyuge. Resulta que la familia ni siquiera sabe que está casado Teddy pues hace años éste, sin decirles nada, se casó y se desplazó a

América donde se le dio una cátedra de filosofía en una universidad norteamericana.

Durante un recorrido por Europa decide Teddy visitar a la familia, llegando muy de mañana. Con una llave que retiene, abre la puerta y, con su mujer, entra muy callado. Después de observar detenidamente los muebles desgastados así como el aspecto netamente cursi de la sala, sube a su habitación de antes, todavía vacante. Al confirmar que todos están dormidos, Teddy, hablando en voz baja, afirma que ya es hora que ellos también se acuesten. Ruth disiente, prefiriendo dar una vuelta sola por la vecindad pese a la hora. Teddy se encoge de hombros y sube a su habitación.

A los pocos minutos Ruth vuelve a la casa encontrándose en la semioscuridad con su cuñado Lenny, y los dos se ponen a conversar cautelosamente. Aumenta la tensión a medida que Lenny siente una atracción por ella. En unos parlamentos de índole simbólica, él le pide que le dé el vaso y que no beba más, a lo cual replica Ruth: “Si te llevas el vaso, yo voy a abusar de ti”.

Al día siguiente se reúne toda la familia en la sala: el padre Max, patriarca malévolo e irascible, sus dos hijos mayores de edad, Lenny y Joey, torpe obrero éste y boxeador en embrión, junto con el tío Sam, taxista inofensivo. A Max se le ve despechado por no haberse informado del casamiento, y aún más cuando se entera de que tiene tres nietos en América.

En la conversación Ruth explica que antes de casarse había sido “una modelo que trabajaba desnuda”. Asimismo, describe a América como “llena de rocas y de arena... montones de insectos... distancias inmensas”. De tal manera recalca no sólo la esterilidad de su vida en América sino también, de modo simbólico, la de su relación con Teddy, pese a los tres críos suyos.

La presencia de una mujer sensual en la casa hace revivir memorias de Jessie, esposa difunta de Max, quien monologa:

—Oyeme, no era una mujer mala, Jessie
...aunque me repelía mirar esa cara
repugnante... no era una perra muy
mala.

Al proseguir una disputa con su hijo Lenny, la que parece ser crónica, Max se define a sí mismo con esta declaración:

—No debes hablarle así a tu padre por desgraciado y asqueroso que sea.

Lenny resulta ser un chulo que vive a expensas de un grupo de prostitutas del barrio de Soho.

No tarda mucho en aflorar la tensión entre Lenny y Teddy. Lenny pretende entablar conversación con su hermano respecto de la filosofía pero éste contesta que el tópico sugerido no encaja dentro de su campo de especialización. Más tarde, Lenny le regaña a Teddy por haber comido una empanada que aquél había escondido en el armario. Queda patente que no es la empanada sino Ruth la que va empeorando las relaciones entre hermanos.

Joey también responde a la sensualidad de Ruth y, mientras observa toda la familia, empieza a besarla en el sofá; luego, se pone encima de su cuñada. Esto constituye una imagen que descubre cabalmente la lucha que sostienen los cuatro parientes por la posesión sexual de Ruth. Tanto Joey como Lenny la consideran como posible querida; Max la ve como reencarnación de su mujer; y el tío Sam, aunque de manera más discreta, también se interesa carnalmente por Ruth.

Mientras tanto, Teddy, el esposo, permanece impasible y callado, observando, fumando, sin intervenir.

A Lenny se le ocurre proponer una solución al dilema que representa Ruth: que Teddy vuelva solo a América al tiempo que Ruth se quede con ellos, amancebándose con los cuatro parientes suyos. Pero, tercia Lenny, Ruth tendrá que ayudar a sufragar los gastos del hogar, entregándose a la vida en Soho.

Teddy, tras escuchar imperturbable la sugerencia, replica que es a Ruth a quien corresponde hacer la decisión. Pero, por su parte, refunfuña: “en América yo me las arreglo”.

Ruth, lejos de sentirse humillada, se da cuenta de haber triunfado sobre Teddy así como sobre los otros cuatro miembros de la familia. Antes de aceptar la sugerencia de Lenny, Ruth le exige a éste que le proporcione a ella en Soho un apartamento de tres habitaciones, con cuarto de baño y criada. De mala gana Lenny conviene en facilitar tales condiciones.

Cuando Teddy se prepara para regresar a América, su mujer le despide con estas palabras, “Eddie, no seas extranjero”, descubriendo con este “Eddie” que, ilusionada o preocupada por la nueva vida que la aguarda, hasta ha olvidado el nombre de su propio esposo.

Al caer el telón, el padre Max se encuentra de rodillas, iracundo al

ver que Joey está abrazándole la falda a Ruth mientras ésta queda sentada. La imagen que resalta es la de una mujer (o madona) con su hijo. Parece que Max presiente que sus hijos le van a impedir participar en el amancebamiento.

Esta pieza, al escenificar el proceso mediante el cual la mujer de un profesor se convierte en concubina y ramera, conmueve al público a la vez que suscita una serie de preguntas: ¿Es verdad que Teddy es catedrático y que tiene tres hijos en América? ¿Por qué, tras varios años, ha vuelto a una familia que no acepta? ¿Cómo puede una madre de tres hijos aceptar tal sugerencia? ¿Cómo puede Teddy consentir en dicha sugerencia?

Nuevamente, Pinter se niega a dar una explicación, y por ende el público se ve obligado a imponer su propia conclusión.

A nivel realista, pueda ser que la familia lleve muchos años dedicada a la prostitución. Hay indicios de que la madre Jessie pudiera haber sido ramera. No cabe duda de que Lenny es chulo. Si de hecho la familia ha vivido, y sigue viviendo de la prostitución, lo propuesto por Lenny ha de ser de lo más natural, y Teddy, criado en tal ambiente, lo puede aceptar sin titubeo. Por otra parte, Ruth, al afirmar que de modelo se desnudaba profesionalmente, acaso quiera señalar que fue prostituta. Por fin, Teddy habrá reconocido el derrumbe de su matrimonio, interpretando la nueva acomodación propuesta por Lenny como un remedio viable para su propio dilema de catedrático respetado con esposa poco respetable.

A nivel mítico, se ha sostenido que la pieza representa la materialización teatral de una versión del complejo de Edipo. Si se acepta a Ruth como reencarnación de Jessie, madre de la familia, y si se tiene presente que los hijos permanecen en conflicto y competencia con el padre, se puede concluir que los hijos, Lenny y Joey, han logrado, en la pieza, efectuar la conquista sexual de la madre, humillando así al padre Max.

Sea cual fuere la explicación, *Regreso al hogar* constituye un intento provocativo de explorar nuevos horizontes para el teatro.

"TIEMPOS QUE FUERON"

Reaparece en esta pieza (1971) la lucha por la conquista sexual, pero dicha lucha se coloca en el reino de los recuerdos, hermanados éstos con el anhelo de verificar "la verdad" de dichos recuerdos.

Al ir refinando su estilo ascético de dramaturgia en el que el

espectador se ve obligado a estar atento al diálogo al par que procurar interpretar los gestos sutiles y los silencios absolutos o torrenciales, Pinter ensaya comprobar lo difícil que es recobrar la esencia de los hechos de antaño, ya que con el tiempo la realidad tiende a desvanecerse en virtud de que se funden las memorias verídicas con lo imaginado, dando por resultado que guardan igual importancia lo sucedido y lo imaginado.

Por boca de un personaje de *Tiempos que fueron*, Pinter sintetiza su creencia:

—Hay acciones que uno recuerda, aunque no hayan sucedido... pero puesto que yo las recuerdo, efectivamente suceden.

Para encarnar teatralmente esta creencia, Pinter introduce a una pareja inglesa, Kate y Deeley, que reside en una quinta cerca de la Mancha inglesa. Viene a visitarlos Ana, compañera de cuarto de antes de Kate, y la reunión sirve para desatar una caravana de memorias de hace veinte años. Al principio Deeley afirma no haber conocido a Ana; más tarde declara que la conoció en una taberna, insinuando que pasaron la noche juntos. Ana no desmiente este recuerdo, pero no lo confirma tampoco. A través de la conversación Deeley pretende convencerse de haber conquistado a Ana. Por otra parte, las reminiscencias de Kate y Ana parecen contrariar las de Deeley, reflejando además un posible enlace anormal entre las dos, anulando para Deeley el valor de su "conquista rememorada". Se siente consternado Deeley a causa de la ambigüedad en torno a los recuerdos compartidos por los tres.

Queda inconclusa esta lucha por dominar sexualmente, celebrada en el campo de las memorias, pues la madeja de recuerdos se descompone. Deeley solloza, Kate queda exangüe, y Ana parece seguir desafiando los esfuerzos de los dos por posesionarse de ella en sus sendas memorias.

¿Qué es lo que pasó de veras entre Deeley y Ana, y entre ésta y Kate? No nos lo dice el dramaturgo, quien sigue partidario de la concepción de que por lo regular resulta imposible averiguar la verdad acerca de las acciones del pasado.

Obra sugerente, interpretada con precisión, *Tiempos que fueron* capta artísticamente la vigencia del pasado junto con su poder destructivo respecto del presente.

"¿Pasaron la noche juntos Stella y Bill cuando se encontraron concurrendo a una exhibición de modas en Leeds?". De esta pregunta parte *La colección* (1961), pieza en un acto en la que Pinter continúa explotando el problema de la verificación así como el del dominio.

Stella es modista cuyo esposo, James, se empeña en averiguar lo que pasó en Leeds. Bill es otro modista cuyo amante homosexual, Harry, también procura determinar lo sucedido. De la serie de preguntas y contestaciones contradictorias, de las evocaciones y expresiones esquivas, surge una red de relaciones heterosexuales u homosexuales, verdaderas o posibles, entre los cuatro personajes.

"La verdad" nunca se descubre, pues la pregunta orientadora de la pieza se presta, a lo largo de la acción escénica, a una multitud de alternativas:

1) Bill y Stella, aunque asistieron a la exhibición, cada uno por su propia cuenta, no se juntaron allá.

2) Ellos sí que se juntaron, pero se limitaron a comentar, sentados en el "lounge", lo que pasaría si fueran a subir a la habitación de Stella.

3) Subieron juntos a esa habitación.

4) El marido que se cree burlado, James, y el supuesto burlador, Bill, experimentan una atracción homosexual al conversar sobre lo de Leeds.

Por los parlamentos resulta patente que la finalidad de los personajes no consiste en llegar a una contestación aceptable a todos sino en servirse del proceso de investigación e interrogación a fin de establecer o confirmar el dominio de uno sobre otro. Stella, rehusando contestar las preguntas de James, logra aguijonearle los celos a éste, asegurándose de su triunfo. James, al procurar exigirle a Bill explicar lo sucedido, parece estar dominando a éste. Harry, por su parte, insulta a Bill en

presencia de James, para sojuzgar nuevamente a Bill, para deshacerse de James como posible "rival" y para evitar que Bill piense en sostener una relación heterosexual con Stella.

De *La colección* lo que se desprende no es la "verificación" sino una "colección" de puntos de vista frente a la verdad. Pero se confirma, eso sí, la relación de dominante-dominado en los dos "mènages": Stella reafirma su control sobre James al tiempo que Harry restablece su mando exclusivo sobre Bill.

OBRAS MENORES

Entre otras piezas cortas figuran, en primer lugar *El amante* (1963) y *El sótano* (1967), las que exploran de manera original el poder destructivo de la atracción erótica dentro y fuera del matrimonio; y en segundo lugar, tres obras experimentales, *Paisaje* (1968), *Silencio* (1969) y *Noche* (1969), las que, al carecer de progresión dramática, se ayudan de recuerdos y ensueños para evocar efectos líricos.

EN PERSPECTIVA

Puesto que Pinter cuenta con sólo cuarenta y nueve años y sigue en plena actividad creadora, resulta prematuro tratar de encasillarle definitivamente en la historia del teatro. Lo que sí se puede afirmar es que con un estilo inconfundiblemente suyo ha compuesto obras que representan ya una contribución de relieve al patrimonio del teatro moderno.

FRANCIS DONAHUE, profesor en California State University (Long Beach), es un crítico norteamericano quien se dedica a la investigación y valoración de las letras tanto de su propio país como las de Europa e Hispanoamérica.

Cuenta a su haber con los siguientes libros: *El mundo de romance y leyenda de Washington Irving*; *The Dramatic World of Tennessee Williams*; *Diez figuras ilustres de la literatura norteamericana*; *Leandro Fernández de Moratín: Dos comedias*; *Alfonso Sastre: Dramaturgo y preceptista*. Asimismo, de su voluminosa obra conviene destacar los ensayos críticos sobre Arturo Torres Rioseco, Jean-Paul Sartre, Javier de Viana, Alejo Carpentier, Michel de Ghelderode, Camilo José Cela, Horacio Quiroga y Peter Handke.