

Harold Pinter

Premio Nobel de Literatura 2005

El amante

(The lover)

1963

Versión española:

Luis Escobar

Índice

*(cada epígrafe es un hipervínculo.
Clicando sobre él se va a la sección correspondiente)*

El amante

- [Personajes](#)
- [Acto único](#)

Textos complementarios

- [Sobre "El amante"](#)
- [Introducción al teatro de Harold Pinter](#)

Personajes

Richard

Sarah

John

Época actual en una casa de campo cerca de Windsor.

*Un hotelito en el campo cerca de Windsor.
Arriba un dormitorio de dos camas.
Abajo, cuarto de estar y hall con salida a la calle.*

*Richard está metiendo sus papeles en una carpeta. La cierra y pasa al hall.
Sarah está arreglando unas flores.
Él la besa y la mira sonriendo. Ella también sonríe.*

RICHARD.—*(Sonriente.)* ¿Viene hoy tu amante?
SARAH.—¡Humm...!
RICHARD.—¿A qué hora?
SARAH.—A las tres.
RICHARD.—¿Vais a salir o vais a quedaros en casa?
SARAH.—... Supongo que nos quedaremos.
RICHARD.—¿No querías ir a esa exposición?
SARAH.—Sí quiero... pero prefiero quedarme hoy aquí.
RICHARD.—Mumhumm. Bueno, tengo que marcharme.
SARAH.—¡Humhumm!...
RICHARD.—Entonces... volveré hacia las seis.
SARAH.—Sí.
RICHARD.—Que lo pases bien.
SARAH.—Espero.
RICHARD.—Adiós.
SARAH.—Adiós.

(Él sale. Ella continúa con sus flores. Oscuro. Por la tarde. Sarah se está cambiando de vestido. Se arregla el pelo. Se atiranta las medias. Baja la escalera. Se mira al espejo del hall. Mira el reloj. Son las tres y diez. Va a una cómoda y de un cajón saca un bongo y lo coloca con cuidado junto al sofá del cuarto de estar. Vuelve a mirarse al espejo del hall. Se mira los zapatos. Sube al cuarto y los cambia por otros de más alto tacón. Baja y coge una revista. Mira su reloj de pulsera. Enciende un pitillo y se sienta a ojear una revista. Cambia de postura. Se recuesta. Suena el timbre de la calle. Se levanta y va a abrir. En el momento de abrir. Oscuro. Atardecer.)

*(Sarah está sentada con una copa, en la sala. En la radio hay música francesa ligera. El bongo ha desaparecido. Entra Richard vestido como se fue por la mañana. Deja su cartera en el hall y entra en el living.)
(Sonriente.)*

SARAH.—Hola.

(Va a servirle un whisky. Coge el vaso.)

RICHARD.—Hola.

SARAH.—¿Quieres un whisky?

RICHARD.—Sí, gracias.

SARAH.—¿Cansado?

RICHARD.—Un poco.

SARAH.—¿Mucho tráfico?

RICHARD.—No ha sido de los días peores.

SARAH.—Pues llegas más tarde que otras veces.

RICHARD.—¿Es más tarde?

SARAH.—Un poco.

RICHARD.—En el puente había un embotellamiento. ¿Y tú, qué has hecho?

(La música de la radio acaba y un locutor empieza a hablar en francés. Sarah se levanta y se apresura a cortarlo. Después va a la mesa de las bebidas y se sirve. Él la mira ir y venir.)

SARAH.—Mumm. Esta mañana fui al pueblo.

RICHARD.—¡Ah, sí! ¿Fuiste a ver a alguien?

SARAH.—No; almorcé allí.

RICHARD.—¿En el pueblo?

SARAH.—Sí.

RICHARD.—¿Bien?

SARAH.—Bastante. No mal. *(Se sienta.)*

RICHARD.—Y qué tal esta tarde. ¿Lo has pasado bien?

SARAH.—¡Ah, sí! Maravillosamente.

RICHARD.—¿Por fin vino tu amante?

SARAH.—Sí. ¡Claro!

RICHARD.—¿Le enseñaste las hortensias?

(Ligera pausa.)

SARAH.—¿Las hortensias?

RICHARD.—Sí.

SARAH.—No. No se las enseñé.

RICHARD.—¡Ah!

SARAH.—¿Tú crees que debía haberlo hecho?

RICHARD.—No, no. Creía recordar que me había dicho que le interesaba la jardinería.

SARAH.—Sí, mucho. *(Pausa.)* Bueno, no sé si le interesa tanto...

RICHARD.—¡Ah! *(Pausa.)* ¿Habéis salido u os habéis quedado en casa?

SARAH.—Nos hemos quedado.

RICHARD.—Ya. *(Mira las persianas venecianas.)* Esas persianas no están bien subidas.

SARAH.—No. Están un poco torcidas.

(Pausa.)

RICHARD.—Hacía calor en la carretera. Y eso que ya empezaba a caer el sol. Bueno, imagino que aquí también habrá hecho calor. En Londres era asfixiante.

SARAH.—¿Ah, sí?

RICHARD.—Asfixiante. Ha debido hacer calor en todos lados.

SARAH.—Sí, ha hecho una temperatura muy alta.

RICHARD.—¿Lo han dicho por la radio?

SARAH.—Me parece que sí.

(Corta pausa.) (Cogiendo su vaso.)

RICHARD.—¿Quieres otro antes de cenar?

SARAH.—¡Munhm!

RICHARD.—¿Bajasteis las persianas?

(Llena los vasos.)

SARAH.—Sí; las bajamos.

RICHARD.—Hacía muchísimo sol.

SARAH.—Sí; terrible.

RICHARD.—Lo malo de esta habitación es que da el sol de plano. ¿No os fuisteis a otro cuarto?

SARAH.—No. Nos quedamos aquí.

RICHARD.—Debía haber una luz terrible.

SARAH.—Por eso bajamos las persianas.

(Pausa.)

RICHARD.—Lo que pasa es que con las persianas echadas hace un calor enorme.

SARAH.—¿Tú crees?

RICHARD.—Quizá... no. Quizá sea solamente la sensación.

SARAH.—Sí. Eso creo. *(Pausa.)* ¿Qué has hecho esta tarde?

RICHARD.—Hemos tenido una larguísima reunión. Y no hemos resuelto nada.

SARAH.—Vamos a comer frío. ¿No te importa?

RICHARD.—En absoluto.

SARAH.—Con tanta cosa no me ha dado tiempo de cocinar.

(Pasan al comedor. Oscuro. Cuando vuelve la luz están tomando café.)

RICHARD.—Oye... Por cierto.

SARAH.—¿Mmmm?

RICHARD.—Te quiero hacer una pregunta.

SARAH.—Dime.

RICHARD.—¿Se te ha ocurrido alguna vez pensar que mientras pasas la tarde siéndome infiel, yo estoy sentado en mi oficina trabajando?

SARAH.—Qué pregunta tan rara.

RICHARD.—No. Tengo curiosidad.

SARAH.—Nunca me has preguntado una cosa así.

RICHARD.—Pues había querido preguntártelo muchas veces.

(Corta pausa.)

SARAH.—Claro que he pensado.

RICHARD.—¡Ah! ¿Has pensado?

SARAH.—Mmmm.

(Corta pausa.)

RICHARD.—¿Y cuál es tu actitud respecto a eso?

SARAH.—Lo vuelve todo... más picante.

RICHARD.—¿De verdad?

SARAH.—Pues, claro.

RICHARD.—¿Quieres decir que mientras estás con él me imaginas haciendo gráficos y leyendo balances?

SARAH.—Bueno... sólo en ciertos momentos.

RICHARD.—Claro.

SARAH.—No todo el tiempo.

RICHARD.—¡Es natural!

SARAH.—En determinados momentos.

RICHARD.—Claro, claro. Pero, en fin. ¿No me olvidas del todo?

SARAH.—De ninguna manera.

RICHARD.—Debo decir que es muy conmovedor.

(Pausa.)

SARAH.—¿Cómo iba a olvidarte?

RICHARD.—No me parece tan difícil.

SARAH.—Estoy en tu casa.

RICHARD.—Sí, pero con otro.

SARAH.—Pero a quien quiero es a ti.

RICHARD.—¿Cómo dices?

SARAH.—A quien quiero es a ti.

(Se levanta.)

RICHARD.—Vamos a tomar un coñac. *(Ella también se levanta.) (Murmura.)*

¿Qué zapatos son esos?

SARAH.—¿Cómo?

RICHARD.—Esos zapatos. Son raros. ¡Con ese tacón tan alto...!

SARAH.—Me he confundido. Perdón.

RICHARD.—¿Perdón? ¿Qué quieres decir?

SARAH.—Ahora mismo me los cambio.

RICHARD.—No me parecen los zapatos más adecuados para pasar la noche en

casa. *(Va a la mesa de las bebidas y se sirve coñac. Ella pasa al hall. Abre el armario. En él está el bongo. Él mira hacia ella y se sirve otro vaso. Ella se pone unos zapatos planos. Vuelve. Él la tiende el coñac.)* ¿O sea, que esta tarde pensaste en mí trabajando en mi oficina?

SARAH.—Desde luego. Aunque no fue una imagen muy clara.

RICHARD.—¡Ah! ¿Y por qué no?

SARAH.—Porque sabía que no estabas en tu oficina. Sabía que estabas con tu amiga.

(Pausa.)

RICHARD.—¿Estaba?

(Toma un cigarrillo de una caja.)

SARAH.—Has comido poco.

RICHARD.—Almorcé muy fuerte. *(Va a la ventana.)* ¡Qué maravilla de puesta de sol!

SARAH.—¿No estabas?

(El se vuelve y ríe.)

RICHARD.—¿Qué amiga?

SARAH.—¡Por favor, Richard!

RICHARD.—Es simplemente la palabra lo que me choca.

SARAH.—La palabra, ¿por qué? Yo soy completamente sincera contigo. ¿Por qué no puedes serlo tú conmigo?

RICHARD.—Pero es que no tengo una amiga. Conozco perfectamente bien a una prostituta. Hay un mundo de diferencia.

SARAH.—Pero admites... Tienes que admitir... que tienes...

RICHARD.—No hay nada que admitir. Es una completa y perfecta prostituta de la que no vale la pena hablar. Una fulana a quien se visita entre dos trenes.

SARAH.—Pero tú no viajas en tren. Viajas en coche.

RICHARD.—Es igual. Una caña de cerveza mientras me ponen aceite y gasolina.

(Pausa.)

SARAH.—No suena muy bien.

RICHARD.—No.

(Pausa.)

SARAH.—Debo decir que no esperaba que lo admitieras tan fácilmente.

RICHARD.—Nunca me lo habías preguntado. La franqueza ante todo. Es esencial para la salud del matrimonio. ¿No estás conforme?

SARAH.—Naturalmente.

RICHARD.—¿Estás conforme?

SARAH.—Claro que sí.

RICHARD.—¿Tú eres completamente franca conmigo?

SARAH.—Completamente.

RICHARD.—Respecto a tu amante. Tengo que seguir tu ejemplo.

SARAH.—Gracias. *(Pausa.)* Te diré que yo lo había sospechado hace tiempo.

RICHARD.—¿De veras?

SARAH.—Mmmm.

RICHARD.—Buena antena.

SARAH.—Pero te voy a decir... francamente...

RICHARD.—¿Qué?

SARAH.—No acabo de creer que sea... así... tal como dices.

RICHARD.—¿Por qué no?

SARAH.—No es posible. Tú tienes tan buen gusto... Aprecias tanto la gracia y la elegancia en la mujer...

RICHARD.—Y el ingenio.

SARAH.—Sí, y el ingenio.

RICHARD.—Sí, el ingenio sobre todo. Tiene mucha importancia.

SARAH.—¿Es ingeniosa?

(Ríe.)

RICHARD.—Son términos que no se pueden aplicar. No tiene sentido preguntarse si una prostituta es o no ingeniosa. Ni tiene importancia que lo sea.

Es una prostituta y ¡ya está! Es una funcionaria, que nos gusta o nos disgusta.

SARAH.—Y a ti, ¿te gusta?

RICHARD.—Hoy me gusta. Mañana... ¿quién sabe?

(Pausa.)

SARAH.—Te confieso que encuentro tu actitud hacia las mujeres... alarmante.

RICHARD.—¿Por qué? No voy a ir en busca de tu doble. No busco a una mujer a quien respetar, ni a quien admirar y querer como a ti. Busco solamente... ¿cómo diría...? alguien que satisfaga mi deseo, con cierta técnica. Nada más.

(Pausa.)

SARAH.—Lamento que tu aventura tenga tan poca dignidad, te lo confieso.

RICHARD.—La dignidad la tengo en mi casa.

SARAH.—Pues tan poca sensibilidad, entonces.

RICHARD.—La sensibilidad también. No busco tales atributos. Esos los encuentro en ti.

SARAH.—No sé, entonces, por qué... buscar nada.

(Corta pausa.)

RICHARD.—¿Cómo has dicho?

SARAH.—Que si está tan mal, no veo la necesidad de buscar nada.

RICHARD.—Pero, querida, tú lo has buscado. ¿Por qué no lo había de buscar yo?

(Pausa.)

SARAH.—¿Quién empezó?

RICHARD.—Tú.

SARAH.—No estoy segura.

RICHARD.—¿Quién, entonces?

(Ella le mira sonriente. Él la besa ligeramente. Después inician la salida a la alcoba. Él apaga las luces. Ella pasa al cuarto de baño. Él sube y se quita la chaqueta.)

(Fuera.)

SARAH.—¿Richard?

RICHARD.—¿Sí?

SARAH.—¿Piensas en mí algunas veces... cuando estás con ella?

RICHARD.—A ratos. No mucho. *(Pausa.)* A veces hablamos de ti.

SARAH.—¿Hablas de mí con ella?

RICHARD.—Alguna vez. La divierte mucho.

(Aparece del cuarto de baño, en bata.)

SARAH.—¿Qué la divierte?

RICHARD.—Mucho.

(Él se está desnudando.)

SARAH.—Y... ¿puedo saber qué decís de mí?

RICHARD.—No te alarmes. Hablamos con mucho tacto. Tu tema es como poner en marcha una vieja caja de música. Es un tintineo estimulante.

(Pausa.)

SARAH.—Ya. No puedo decir que la idea me guste.

RICHARD.—No lo pretendo. En este caso se puede decir que el gusto es mío.

SARAH.—Sí; ya lo comprendo.

(Él se ha ido poniendo una bata, zapatillas, etc. Ella se cepilla el pelo.)

RICHARD.—Seguramente tus tardes son lo suficientemente satisfactorias en sí, para que no tengas que buscar placeres complementarios en mis pasatiempos.

SARAH.—Sí, naturalmente.

RICHARD.—Entonces, ¿por qué tanta pregunta?

SARAH.—Bueno. Tú empezaste haciéndome todo género de preguntas sobre... mi lado del asunto. No solías hacerlo.

RICHARD.—Te aseguro que era simple curiosidad. *(Le pone las manos en los hombros.)* ¿No pretenderás insinuar que estoy celoso?

(Ella sonríe, dándole un golpecito en las manos.)

SARAH.—No, mi amor. Ya sé que nunca caerás en eso.

RICHARD.—Ciertamente que no. ¿Y tú? ¿Tampoco estás celosa?

SARAH.—No. Por lo que me dices, yo parezco haber tenido más suerte que tú.

RICHARD.—Posiblemente. *(Abre la ventana y mira hacia la noche.)* Mira. ¡Qué

paz! *(Sarah va junto a él. Quedan un momento en silencio.)* Me pregunto qué ocurriría si un día me diera por volver más temprano.

(Pausa.)

SARAH.—Lo mismo que si a mí me diera un día por seguirte.

RICHARD.—¿Por qué un día no tomamos el té los cuatro en el pueblo?

SARAH.—¿En el pueblo? ¿Por qué no aquí?

RICHARD.—¿Aquí? ¡Qué idea más rara! *(Pausa.)* Tu pobre amante no ha visto nunca la noche desde esta ventana, ¿verdad?

SARAH.—Claro que no; desgraciadamente tiene que marcharse antes del atardecer.

RICHARD.—¿Y no se aburre un poco con este pie forzado de las tardes? Siempre la hora del té. Debe ser horrible tener por toda imagen de un amor la jarra de leche y la tetera.

SARAH.—Él sabe adaptarse. Además, cuando bajamos las persianas conseguimos una especie de crepúsculo.

RICHARD.—Sí. Lo supongo. *(Pausa.)* ¿Qué piensa él de tu marido?

(Corta pausa.)

SARAH.—Te respeta mucho.

(Pausa.)

RICHARD.—¡Mira...! Por extraño que parezca, lo encuentro conmovedor... y poco frecuente. Comprendo que le quieras.

SARAH.—Te digo que es muy simpático.

RICHARD.—¡Hummm!

SARAH.—Claro que también tiene sus cosas...

RICHARD.—¡Quién no las tiene!

SARAH.—Pero debo decir que es muy cariñoso. Todo su cuerpo emana amor.

RICHARD.—Eso me da un poco de asco.

SARAH.—No.

RICHARD.—Pero, por lo menos, ¿es... masculino?

SARAH.—Del todo.

RICHARD.—No sé si lo imagino bien. ¿No es aburrido?

SARAH.—¡En absoluto! Tiene un enorme sentido del humor.

RICHARD.—Menos mal. ¿Te hace reír? Ten cuidado no te oigan. No quiero que empiecen con chismes.

(Pausa.) (Respirando.)

SARAH.—¡Ah! Es maravilloso vivir aquí. Tan lejos de todo ruido, tan aislados.

RICHARD.—Sí. Desde luego. *(Se meten en las respectivas camas.)* Este libro no vale nada. *(Apaga su lámpara. Ella apaga la suya. Les ilumina la luna.)*

RICHARD.—Él está casado, ¿no?

SARAH.—¡Hummm!

RICHARD.—¿Y es feliz?

SARAH.—¡Hummm! *(Pausa.)* Tú también eres feliz, ¿verdad? ¿Nunca tienes celos?

RICHARD.—No.

SARAH.—Me encanta, Richard, porque creo que hemos conseguido un equilibrio perfecto.

(Oscuro lento.)

(Por la mañana; Sarah limpia el hall. Sale Richard de gris con su cartera en la mano.)

RICHARD.—Hasta luego.

(Le besa ligeramente y va a salir.)

SARAH.—¡Ah! ¡Richard...!

RICHARD.—Dime.

SARAH.—No volverás temprano, ¿verdad?

RICHARD.—¿Yo...? No sé... ¿Cómo? ¿Quieres decir que va a venir otra vez hoy?

SARAH.—Sí.

RICHARD.—¡Pero si estuvo ayer...! ¿Y vuelve hoy...? Bueno, pues... no... no vendré temprano. Me iré a dar una vuelta por el museo.

SARAH.—Gracias.

RICHARD.—Adiós.

SARAH.—Hasta luego.

(Oscuro.)

(Se ilumina el reloj. Son las tres menos cuarto de la tarde. Sarah se ha cambiado de vestido. Baja. Se retoca el pelo en el espejo del hall. Pasa al living y baja las persianas. Luego las sube. Las baja a medias y las maneja hasta que consigue la luz que desea. Suena el timbre. Mira el reloj y corre a abrir. Es John, el lechero.)

JOHN.—¿Quiere nata?

SARAH.—Viene muy tarde.

JOHN.—¿Nata?

SARAH.—No, gracias; no quiero nata.

JOHN.—¿Por qué no?

SARAH.—Porque ya tengo. ¿Cuánto le debo?

JOHN.—Pues a la señora Owen le he dejado tres jarras. Cuajada.

SARAH.—¿Qué le debo?

JOHN.—He estado observando lo que hacía con las persianas, y me decía: ¡anda!, y que no juega esta señora con las persianas.

SARAH.—Encuentro que se pasa.

JOHN.—Ya me conoce. Si no me paso, me quedo corto.

(Cogiendo la leche.)

SARAH.—Gracias.

JOHN.—¿Seguro que no quiere nata? A la señora Owen le he dejado tres jarras.

SARAH.—Seguro. Gracias.

(Cierra la puerta, sale a dejar la leche. Vuelve al living. Mira la persiana. Se sienta. Espera. Por fin le parece oír algo. Hay una corta llamada al timbre. Corre a abrir. Es Richard. Lleva una chaqueta de ante. Una camisa abierta y pantalones de sport. La mira.)

(Quedamente.)

SARAH.—Pasa, Max.

(Él sonríe y entra al cuarto. Oscuro. Se oye un bongo. Se ilumina éste. Una mano de hombre lo toca, una mano de mujer interviene también. La mano de hombre enlaza los dedos de la mujer. Se sueltan y siguen tocando el bongo. Ella se levanta y vuelve la luz. Va a buscar un pitillo. Él va también. Ella va a las persianas y mira afuera por una rendija.)

RICHARD.—¿Tiene fuego? *(Ella no contesta.)* Perdone. ¿Tiene fuego? *(Ella le mira y no contesta.)* Pregunto si tiene fuego.

SARAH.—¿Por qué no me deja en paz?

RICHARD.—¿Qué pasa? Preguntaba si tenía fuego... *(Ella da unos pasos, él la sigue muy junto. Ella se para y se vuelve.)* Perdone.

(Da unos cuantos pasos más. Él sigue muy junto.)

SARAH.—No me gusta que me sigan.

RICHARD.—Déme fuego y no le molestaré. Es todo lo que pido.

(Con los dientes apretados.)

SARAH.—Márchese, por favor. Estoy esperando a alguien.

RICHARD.—¿A quién?

SARAH.—A mi marido.

RICHARD.—¿Por qué es tan tímida? ¿Eh? ¿Dónde tiene el mechero? *(La toca.)* ¿Aquí? *(Pausa.)* ¿Dónde está? *(La sigue tocando.)* ¿Aquí?

(Ella se escapa de él, que la sigue y la arrincona.)

(Furiosa.)

SARAH.—¿Qué es lo que se ha creído?

RICHARD.—Quiero fumar. Dame tu pitillo. *(Luchan. Ella se deshace de él y va al extremo del cuarto. Él se acerca.)* Perdone, señorita. Acabo de hacer huir a ese... caballero. ¿Le ha hecho daño?

SARAH.—Gracias. Muchísimas gracias. No; estoy bien.

RICHARD.—Ha sido una suerte que pasara por aquí. Quién podría imaginarse una cosa semejante en un parque como éste.

SARAH.—Es completamente cierto.

RICHARD.—¿Seguro que no la ha hecho daño?

SARAH.—No. Gracias a su intervención. No puedo decirle cuánto se lo agradezco.

RICHARD.—Está muy alterada. Cálmese. ¿Por qué no se sienta?

SARAH.—Estoy bien. Sí, será mejor. ¿Dónde nos sentamos?

RICHARD.—No nos podemos sentar aquí fuera; está lloviendo. Podemos ir a esa caseta del guardabosque.

SARAH.—¿Cree usted? Pero, ¿qué pensará el guardabosque?

RICHARD.—Yo soy el guardabosque.

(Se sientan en el sofá.)

SARAH.—¡Qué amable es usted! No creí que hubiera gente tan buena.

RICHARD.—Tratar a una señorita como usted de la manera que lo ha hecho ese tipo, es absolutamente imperdonable.

(Mirándole.)

SARAH.—Es usted tan educado... tan cariñoso... quizá haya sido todo providencial.

RICHARD.—¿Qué quiere decir?

SARAH.—Que ya que nos hemos encontrado y de la forma que nos hemos encontrado... podríamos... usted y yo...

RICHARD.—No la sigo.

SARAH.—¿No?

(Le toma la cabeza por la parte de atrás del cuello.)

RICHARD.—Mire, lo siento. Estoy casado.

SARAH.—Es usted tan valiente, tan caballero...

RICHARD.—Vamos, mi mujer me está esperando.

SARAH.—Seguramente no le prohíbe hablar con otras mujeres.

RICHARD.—Sí.

SARAH.—¡Oh, qué frío es usted! ¡Qué cerebral!

RICHARD.—Lo siento.

SARAH.—Todos los hombres son ¡guales. Déme un pitillo.

(Transición.)

RICHARD.—De eso nada, chata.

SARAH.—¿Cómo dice?

RICHARD.—Ven aquí, Lola.

SARAH.—¡Ah, no! Eso no. ¡Me voy ahora mismo!

RICHARD.—No puedes, chata. La puerta está cerrada. Estamos aquí solos. Has caído en la trampa.

SARAH.—¡No! ¡Abra esa puerta! ¡Soy una mujer casada! ¡No puede tratarme así!

(Transición. Sexy.)

RICHARD.—La hora del té, María.

(Ella se coloca detrás de la mesa. Él por el otro extremo se mete debajo y empieza a andar hacia ella. Ella está tensa, mirando la mesa. Llega hasta ella y la tira de las piernas. Ella también se mete bajo la mesa.)

SARAH.—¡Max!... *(Él empieza a tocar el bongo. Oscuro. Vuelve la luz. Los dos están tomando el té. Silencio.)* Max.

RICHARD.—¿Qué?

SARAH.—¿Qué te pasa? Estás muy pensativo.

RICHARD.—No.

SARAH.—No lo niegues.

(Pausa.)

RICHARD.—¿Dónde está tu marido?

(Pausa.)

SARAH.—¿Mi marido?... Ya lo sabes.

RICHARD.—¿Dónde?

SARAH.—Trabajando...

RICHARD.—¡Pobre hombre! ¡Siempre trabajando! *(Pausa.)* Me pregunto ¿cómo es?

SARAH.—Pero Max...

RICHARD.—Me pregunto si nos entenderíamos..., si llegaríamos... ¿Comprendes?... a simpatizar.

SARAH.—No lo creo.

RICHARD.—¿Por qué no?

SARAH.—No os parecéis en nada.

RICHARD.—¿No? Yo admiro su tolerancia. ¿Él sabe de... nuestras tardes?

SARAH.—Claro que sí.

RICHARD.—Lo ha sabido todos estos años. *(Corta pausa.)* ¿Por qué lo aguanta?

SARAH.—¿A qué viene hablar de él ahora? Es un tema que solías evitar.

RICHARD.—¿Por qué lo aguanta?

SARAH.—¡Ay, cállate!

RICHARD.—Te he hecho una pregunta.

(Pausa.)

SARAH.—Porque no le importa.

RICHARD.—¿No le importa? *(Corta pausa.)* Pues a mí me empieza a importar.

(Pausa.)

SARAH.—¿Qué has dicho?

RICHARD.—Me empieza a importar.

SARAH.—¿De qué hablas?

RICHARD.—Esto tiene que acabar.

SARAH.—No hablas en serio.

RICHARD.—Completamente en serio.

SARAH.—Pero ¿por qué? ¿Por mi marido? Encuentro que vas un poco lejos.

RICHARD.—No es por tu marido. Es por mi mujer.

(Pausa.)

SARAH.—¿Por tu mujer?

RICHARD.—No quiero seguir engañándola.

SARAH.—¿Engañándola?

RICHARD.—La he engañado durante años. No puedo más. La idea me está matando.

SARAH.—Pero escucha...

RICHARD.—¡No me toques!

SARAH.—Pero tu mujer... Lo sabe. Tú se lo has dicho... Lo ha sabido siempre...

RICHARD.—No. No lo sabe. Ella cree que veo a una... prostituta. Pero es todo.

SARAH.—Pero... sé razonable, amor mío... ¿A ella qué le importa?

RICHARD.—Le importaría si supiera la verdad.

SARAH.—Pero ¿qué verdad? ¿De qué hablas?

RICHARD.—Le importaría si supiera que tengo una amiga verdadera. Una mujer elegante, espiritual, con talento...

SARAH.—Sí, sí, ya lo sé, pero...

RICHARD.—¡Y que esta situación ha durado años!

SARAH.—No le importa, te lo aseguro... No le importa. ¡Es feliz! ¡Es feliz!

RICHARD.— ¡No digas tonterías!

(Pausa.)

SARAH.—Quisiera que dejaras tú de decirlas. *(Pausa.)* Estás haciendo todo lo posible por estropear la tarde. *(Pausa.)* Amor mío: Tú sabes que lo nuestro no sería posible con tu mujer... quiero decir, mi marido comprende y aprecia que...

RICHARD.—¡Cómo puede comprender tu marido! ¡Cómo puede aguantarlo! ¿No me huele cuando vuelve a casa? ¿Qué es lo que dice? Debe estar loco. ¿Qué hora es? Las cuatro. Ahora está sentado en su oficina y sabe lo que aquí está

pasando. ¿Cómo puede aguantarlo?

SARAH.—Max...

RICHARD.—¿Cómo?

SARAH.—Él es feliz por mí. Él me comprende.

RICHARD.—Me gustaría explicarme con él.

SARAH.—¿Estás demente?

RICHARD.—Quizá nos entenderíamos de hombre a hombre. Las mujeres no comprendéis nada.

SARAH.—¡Basta! (*Da un golpe en la mesa.*) ¿Qué es lo que te has propuesto? ¿Qué te ha ocurrido? Por favor, por favor, para. A qué viene esta comedia.

RICHARD.—¿Comedia? Nunca hago comedias.

SARAH.—¡Oh! ¡Ya lo creo que las haces! ¡Y otras veces me gustan!

RICHARD.—He hecho mi última comedia.

SARAH.—¿Por qué?

(*Corta pausa.*)

RICHARD.—Los niños.

(*Pausa.*)

SARAH.—¿Qué?

RICHARD.—Los niños. Que tengo que pensar en los niños.

SARAH.—¿Qué niños?

RICHARD.—Mis hijos. Los de mi mujer. Dentro de poco tendrán ya edad de salir del colegio. Tengo que pensar en ellos.

SARAH.—Ven aquí, amor mío, escucha. (*Se sienta junto a él.*) Déjame que te hable al oído. Tú sabes cómo te quiero... y tú me quieres. Deja estas historias y sigamos como antes, como siempre.

(*Él se levanta.*)

RICHARD.—Los huesos.

SARAH.—¿Qué?

RICHARD.—Estás muy flaca. Te has convertido en un manojito de huesos. Podría pasar por todo, si no fuera por los huesos.

SARAH.—¿Cómo puedes decir que tengo huesos?

RICHARD.—Cada movimiento que haces me clavo un hueso. Estoy harto de huesos.

SARAH.—Pero si he engordado; ¡mírame! Si precisamente siempre me decías que estaba poniéndome demasiado gorda.

RICHARD.—Estuviste gorda. Ahora ya no estás gorda.

(*Él la mira.*)

SARAH.—¡Mírame!

RICHARD.—No estás bastante gorda. Ni de lejos. Yo quiero una mujer gorda; con pechos llenos, como odres.

SARAH.—¡Ah! ¡Tú quieres una vaca!

RICHARD.—No. Yo quiero una mujer gorda. Hubo un tiempo en que quizá.

SARAH.—¡Muchas gracias!

RICHARD.—Pero ahora, francamente, comparada con mi ideal... *(La mira.)* eres un manojito de huesos.

(Se miran duramente. Él se pone una chaqueta.)

SARAH.—¿Todo esto será una broma?

RICHARD.—No es ninguna broma.

(Sale dando un portazo. Ella queda de pie, rígida. Oscuro.)

(El reloj marca las siete y cuarto. Sarah sobriamente vestida. Está de pie con una copa en la mano. Entra Richard de gris, con su carpeta.)

RICHARD.—¡Hola!

(Pausa.)

SARAH.—¡Hola!

RICHARD.—¿Qué, viendo la puesta del sol? *(Ella no contesta. Él se va a la mesa de bebidas.)* ¿Quieres una copa?

SARAH.—Ya tengo, gracias.

(Él se sirve.)

RICHARD.—¡Qué día! No puedes figurarte. Hemos tenido una reunión con los colegas americanos que ha durado toda la tarde. ¡Y lo que beben! Pero, ¡en fin!, hemos hecho un buen trabajo. *(Se sienta.)* ¿Y tú cómo estás?

SARAH.—Bien.

RICHARD.—¡Estupendo! *(Un silencio.)* Te encuentro un poco triste. ¿Te pasa algo?

SARAH.—Nada.

RICHARD.—¿Cómo has pasado el día?

SARAH.—Así, así...

RICHARD.—¡Vaya por Dios! *(Pausa.)* ¡Ay! ¡Qué bueno es volver a casa! ¡No sabes lo que es! *(Pausa.)* ¿Vino él? *(Ella no contesta.)* ¡Sarah!

SARAH.—Perdona. Estaba distraída. ¿Qué decías?

RICHARD.—Pregunto si vino tu... amante.

SARAH.—¡Oh, sí! Vino, vino.

RICHARD.—¿Y en buena forma?

SARAH.—Me duele un poco la cabeza.

RICHARD.—¡Ah! ¿No estaba en buena forma?

(Pausa.)

SARAH.—Todos tenemos malos días.

RICHARD.—¿También él? Yo pensaba que precisamente los amantes no debían tenerlos. Debían estar siempre a la altura que se espera de ellos. Precisamente por eso es por lo que yo no me he decidido por..., ¿cómo diría?... esa profesión.

SARAH.—¿Tienes ganas de hablar?

RICHARD.—Sí. ¿Prefieres que me calle?

SARAH.—Haz lo que quieras.

(Pausa.)

RICHARD.—Lamento que hayas tenido un mal día.

SARAH.—¡Bah! No tiene importancia.

RICHARD.—Quizá las cosas mejoren.

SARAH.—Quizá.

(Pausa.)

RICHARD.—A pesar de todo te encuentro guapísima.

SARAH.—Gracias.

RICHARD.—Sí. Guapísima. Me siento orgulloso de ti. Tú no sabes lo que es cuando salimos a comer o vamos al teatro, a una fiesta, entrar de tu brazo y verte sonreír, hablar, bailar... Admiro tu don de gentes, tu dominio de la frase, la gracia con que empleas los últimos giros de la moda. Me encanta sentir la envidia de los demás hombres; sus intentos de flirtear contigo, y saber que todos son en vano, porque tu austera gracia al final los confunde...

(Pausa.) ¿Qué tenemos para cenar?

SARAH.—No he pensado nada.

RICHARD.—¿Ah? ¿Y por qué no?

SARAH.—Me aburre pensar en la comida; así que he preferido no pensar.

RICHARD.—¿Qué mala suerte, porque tengo hambre! *(Corta pausa.)* No pensarás dejarme sin comer, después de todo un día de trabajo. *(Ella ríe.)* ¿Me permites sugerir que quizá olvidas tus deberes de esposa? *(Ella sigue riendo.)* Debo decir que me temía que esto iba a ocurrir el día menos pensado.

(Pausa.)

SARAH.—¿Cómo está tu prostituta?

RICHARD.—Muy bien.

SARAH.—¿Gorda o delgada?

RICHARD.—¿Cómo dices?

SARAH.—¿Que si está más gorda o más delgada?

RICHARD.—Cada día está más delgada

SARAH.—Esto te debe disgustar.

RICHARD.—En absoluto. Sabes que me encantan las mujeres delgadas.

SARAH.—Yo creía lo contrario.

RICHARD.—¿Sí? ¡No comprendo por qué! *(Pausa.)* Supongo que tu fallo en preparar la comida se debe a la vida que estás llevando últimamente.

SARAH.—¿Tú crees?

RICHARD.—Estoy seguro. (*Corta pausa.*) Mira, no quiero que lo tomes a mal, pero precisamente en el viaje de vuelta he estado pensando en esto, y he tomado una decisión.

(*Pausa.*)

SARAH.—¿Cuál?

RICHARD.—Tiene que acabar.

SARAH.—¿El qué?

RICHARD.—Tu libertinaje. (*Pausa.*) Tu vida depravada. Tus amores ilegales.

SARAH.—¿De veras?

RICHARD.—Es una decisión irrevocable.

(*Ella se levanta.*)

SARAH.—¿Quieres un poco de jamón?

RICHARD.—Me has oído.

SARAH.—No. En la nevera debe haber algo frío.

RICHARD.—Demasiado frío, me temo. Esta es mi casa. Desde hoy te prohíbo que recibas a tu amante a ninguna hora del día ni de la noche. ¿Está claro?

SARAH.—Te he hecho una ensalada.

RICHARD.—¿Bebes algo?

SARAH.—Sí, gracias.

RICHARD.—¿Qué bebes?

SARAH.—Ya sabes lo que bebo. Llevamos diez años casados.

RICHARD.—En efecto. (*Le sirve.*) Admito que es extraño que haya tardado tanto tiempo en comprender la humillante situación en que me colocabas. Soy un marido que ha dado libertad a su mujer para recibir a un amante en su casa siempre que se le antojara. Creo que he sido muy amable. ¿No he sido muy amable?

SARAH.—Naturalmente. Eres muy amable.

RICHARD.—Por eso deseo que le envíes una nota a ese caballero con mis saludos, rogándole que cese en sus visitas desde hoy (*Mira el calendario.*) día... ¿es 12?

(*Largo silencio.*)

SARAH.—¿Por qué hoy... de repente? (*Pausa.*) ¡Di! ¿Por qué hoy? Has tenido un mal día... en tu oficina. Estás cansado. Pero es tonto romper las cosas... Siempre habías apreciado... mis tardes. Sabías lo mucho que significaban... Habías comprendido... y comprender ¡es tan importante!

RICHARD.—¿Tú crees que es agradable saber que la propia mujer le es a uno infiel con toda regularidad, dos o tres veces por semana?

SARAH.—Richard...

RICHARD.—Es insoportable, hombre. Absolutamente insoportable. Y no pienso seguir pasando por ello.

SARAH.—Por favor, Richard, te lo pido por favor.

RICHARD.—Por favor, ¿qué? (*Ella se calla.*) Como yo me entere de que ese tipo

vuelve...

SARAH.—¿Y qué me dices de tu... prostituta?

RICHARD.—La he largado.

SARAH.—¿Por qué?

RICHARD.—Era un manojo de huesos.

SARAH.—Pero a ti te gustaba... Me has dicho que te gustaba... Richard, mírame. ¿Tú me quieres?

RICHARD.—Naturalmente.

SARAH.—Sí... pues si me quieres... ¿qué importa él? ¿No comprendes? Tú sabes... Todo está en orden ¿verdad? Las tardes... o las noches... es igual... ¿No es cierto? Escucha. Te he preparado la cena. Era una broma. Te he hecho vaca a la moda y mañana te haré pollo a la crema. ¿Te gusta?

(Se miran.)

RICHARD.—¡Adúltera!

SARAH.—No puedes decir eso. Sabes que no puedes. ¿Qué pretendes?

(Él la mira un momento y va al armario del hall, lo abre y saca el bongo.)

RICHARD.—¿Qué es esto? *(Pausa.)* ¿Qué es esto?

SARAH.—No lo toques.

RICHARD.—Está en mi casa. Luego me pertenece a mí, a ti o... a otro.

SARAH.—No es nada. Lo compré en un saldo. Era muy barato. ¿Qué quieres que sea?

RICHARD.—¡Un bongo en mi armario! ¿Por casualidad no tendrá algo que ver con tus tardes ilícitas?

SARAH.—Nada. ¿Por qué había de tener?... Dámelo.

RICHARD.—Está usado. Muy usado. Lo tocabais. ¿Cómo lo tocabais?... Mientras que yo estaba en la oficina...

SARAH.—Dámelo... No tienes derecho. No tienes derecho a interrogarme... Era nuestro acuerdo.

RICHARD.—¡Quiero saber!

(Ella cierra los ojos.)

SARAH.—¡Pobre estúpido! ¡Creías que era el único que venía! ¿Creías que era el único a quien recibía? No seas ingenuo. Tengo otros visitantes. Recibo todo el tiempo... Otras tardes, todo el tiempo. Cuando no lo sabíais ninguno de los dos. Y les doy fresas, con crema. Desconocidos, completamente desconocidos. Pero no para mí, al menos mientras están aquí. Y les enseño las hortensias y les invito a tomar el té. Siempre, siempre.

RICHARD.—Lo tocabais los dos... juntos... ¿Eh? ¿Cómo lo tocabais?... ¿Así? *(Se acerca a ella tocando.)* ¿Así? *(Ella se aparta. De pronto deja el bongo y se acerca a ella.)* ¿Fuego? *(Pausa.)* ¿Tienes fuego?... Anda... No seas tonta... A tu marido no le va a importar que me des fuego. Estás muy pálida, pero eres guapa...

SARA.—Calla, por favor. Calla...

RICHARD.—He trancado... y estamos solos... Has caído en la trampa...

SARAH.—No puedes hacer eso... No puedes...

RICHARD.—Si a él no le importa... y nadie va a saberlo. Anda... nadie nos oye... Nadie sabe que estamos aquí... Anda... dame fuego... No puedes escapar, guapa. Has caído en la trampa.

(Los dos se miran a cada lado de la mesa. Ella de pronto ríe. Un silencio.)

SARAH.—¡He caído en la trampa!... *(Pausa.)* ¿Qué dirá mi marido? Me espera... me está esperando... No tiene derecho... No tiene derecho a tratarme así. Soy una mujer casada. *(Le mira. Luego empieza a meterse debajo de la mesa. Va hacia él por debajo de la mesa.)*

Es usted muy atrevido... demasiado atrevido. Pero me gustan los hombres atrevidos... Nunca le había visto después de anochecido... Sí... me parece muy distinto... Y este traje tan serio y esta corbata... Quítate la chaqueta... Así está mejor... ¿Quieres que yo me cambie? Mi marido tardará todavía... ¿Dí? ¿Quieres que me cambie para tí?

(Él la toma en sus brazos.)

RICHARD.—Sí. *(Pausa.)* Cámbiate. *(Pausa.)* Cámbiate. *(Pausa.)* ¿Sabes lo que eres? *(Pausa.)* Una maravillosa prostituta.

TELÓN

Sobre "El Amante"

Fragmento del libro "Teatro de protesta y paradoja"
George E. Wellwarth
(1964)

En sus últimas obras, THE COLLECTION (La colección, 1961) y THE LOVER (El amante, 1963), escritas ambas para la televisión, Pinter ha adoptado un estilo más hermético. Sus dramas dan la impresión de competencia y honradez, pero el público queda preguntándose: "¿A qué diablos estaría refiriéndose?". Es muy improbable que LA COLECCIÓN y EL AMANTE obtengan éxito en los Estados Unidos, donde los espectadores exigen no sólo una claridad meridiana en la exposición, sino también una limpieza sexual a toda prueba y una inevitable moraleja final. Al parecer, los telespectadores británicos tienen una manga más ancha, puesto que aceptaron incluso LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS. "La falta de una motivación chabacana y obvia como la de las obras a que estaban acostumbrados, irritó a la vez que intrigó a los espectadores. Durante varios días la gente discutió acaloradamente en bares y autobuses lo que había sido una experiencia profundamente inquietante". (*Martin Esslin, en "El Teatro del Absurdo"*)

Tanto LA COLECCIÓN como EL AMANTE tratan, si bien con menos virulencia, el problema que obsesiona a Genet: "¿Cuál es la realidad de una persona?". Según Genet, los seres humanos están compuestos por capas sucesivas de irrealidad que rodean a un núcleo inexistente; según Pinter, los seres humanos son simplemente inescrutables, lo mismo para sí mismos que para los demás. Es posible que sean vacío envuelto en ilusión, pero también pueden poseer, sin saberlo, un sólido centro de realidad. El caso es que no lo saben, y que tienen miedo de averiguarlo. En LA COLECCIÓN y EL AMANTE cobra valor la imagen de que el diálogo de Pinter es como un combate de entrenamiento en que los adversarios se ocupan únicamente de mantenerse fuera del alcance el uno del otro. Y aún más en el comentario que Pinter escribió para el programa de LA HABITACIÓN y EL MONTACARGAS cuando se representaron en el Royal Court Theatre:

El deseo de verificación es comprensible, pero no siempre puede ser satisfecho. No hay distinción clara entre lo que es verdadero y lo que es falso. Las cosas no son necesariamente verdaderas o falsas; pueden ser a la vez verdaderas y falsas. A mi entender, es inexacta la suposición de que es fácil verificar lo que ocurre o ha ocurrido. Un personaje que no pueda presentar argumentos convincentes o plausible información acerca de su experiencia

pasada, su conducta presente o sus aspiraciones para el futuro, ni dar un análisis concluyente de sus motivos, es tan legítimo y tan digno de consideración como el que cumple todos esos requisitos. Cuanto más viva sea la experiencia, menos coherente es su expresión.

EL AMANTE está escrita muy especialmente para la televisión y su adaptación a la escena (...) habrá requerido sin duda considerables modificaciones. En su forma original, es uno de los dramas más brillantes que han aparecido en lengua inglesa desde el final de la guerra. La escena inicial nos muestra a un opulento hombre de negocios disponiéndose a salir y preguntándole cortésmente a su mujer si piensa entrevistarse hoy con su amante. La mujer responde que sí y le recomienda que vuelva a casa tarde. A continuación, se transforma en seductora sirena y espera al amante. Llamen a la puerta y el visitante resulta ser el marido. En el segundo acto los dos representan una serie de fantasías semisádicas. La alusión parece apuntar hacia EL BALCÓN, de Genet, pero la intención de Pinter no es la del autor francés. Los personajes de Genet desarrollan sus fantasías sexuales para proporcionarse la ilusión de ser alguien, de tener una realidad propia, mientras que los de Pinter pretenden lograr la potencia sexual. Sólo pueden conseguir la comunicación física a través de un complicado proceso de comunicación emocional. Es tan grande la esterilidad, tanto física como emocional, de la pareja, que solamente pueden aproximarse el uno al otro en un mundo de fantasía. El marido intenta romper el círculo vicioso (ilusión igual a potencia sexual igual a comprensión mutua igual a ilusión), pero la mujer insiste frenéticamente para que continúe el juego. Finalmente él cede, y ambos se sumergen de nuevo en el mundo de la irrealidad. EL AMANTE es la afirmación más amarga, más convincente y mejor escrita, de la certeza de Pinter de que la tragedia de la gente de hoy consiste en su "evasión deliberada de la comunicación".

Introducción al teatro de HAROLD PINTER

Estudio de

Manuel Pérez Estremera
Álvaro del Amo

publicado en el nº 83 de la revista PRIMER ACTO (1967)

LEN.—Do you believe in God?

MARK.—Wath?

LEN.—Do you believe in God?

MARK.—Who?

LEN.—God.

MARK.—God?

LEN.—Do you believe in God?

MARK.—Do I believe in God?

LEN.—Yes.

MARK.—Would you say that again?

LEN.—Have a biscuit.

LEN.—¿Crees en Dios?

MARK.—¿Qué?

LEN.—¿Crees en Dios?

MARK.—¿Quién?

LEN.—Dios.

MARK.—¿Dios?

LEN.—¿Crees en Dios?

MARK.—¿Creo en Dios?

LEN.—Sí.

MARK.—¿Me lo puedes repetir?

LEN.—Toma un bollo.

(«The Dwarfs».)

La riqueza del teatro de Pinter, sus conexiones con lo que se ha llamado «teatro de vanguardia», su inclusión dentro del «new english theatre», la evolución y situación actual de ambos movimientos, planteaba, de una parte, la necesidad de un estudio atento, pormenorizado y lo más profundo posible de una serie de temas que requieren una atención analítica, mucho más allá de la simple reseña informativa. En un primer momento, pues, este trabajo aspiraba a la consideración presente de los autores «tradicionales» de vanguardia (Ionesco y Beckett principalmente, y Adamov en cuanto autor «detenido» tras una muy significativa evolución), a través de una reflexión actual sobre el equilibrio (punto de confusión y caballo de batalla de la crítica) entre sus elementos de absurdo, con la correspondiente dimensión metafísica, y una

nueva metodología estética, especialmente apta para, no ya reflejar una serie de consecuencias estridentes del mundo contemporáneo, sino para indagar en sus bases institucionales y objetivas.

En segundo lugar, ciñéndose al «new english theatre», demostrar cómo los autores llamados de «vanguardia» (Pinter, Ann Jellicoe y Norman Frederick Simpson) no forman un grupo alejado y extraño del resto de autores ingleses, sino que su diferenciación proviene del hecho de desarrollar en profundidad determinados problemas que se apuntan desde diferentes puntos de vista en las obras de los demás: Osborne, Wesker, Arden y, también, de otros menos conocidos como John Mortimer, Willis Hall y Bernard Kops.

En tercer lugar, creíamos preciso dedicar una valoración concienzuda a Ann Jellicoe y a Norman Frederick Simpson, por su mayor proximidad con el teatro de Pinter. Ann Jellicoe, a través de una destrucción del lenguaje hasta convertirlo en meros sonidos guturales (sobre todo en «The sport of my mad mother»), indaga en el estupor con que se enfrenta la juventud inglesa a las fórmulas de convivencia propuestas por la sociedad, a nivel de una problemática sexual («The Knack»), a nivel de las dificultades para integrarse en la Historia (en «Shelley or the idealist», hasta el momento su última pieza, donde se da cita una amplia problemática: educacional, los problemas del escritor ante la sociedad, la familia, el matrimonio, etcétera), siempre a través de una «voluntad de liberación», de una libertad inteligente, cuya posible dosis de marginación no aboca nunca necesariamente en la huida. Norman Frederick Simpson, autor muy complejo, que merecería ampliamente un estudio particular, que construye sus obras con una absoluta libertad y que desde «A Resounding Tinkle» hasta «The Cresta Run», pasando por «The hole», «One way pendulum» y alguna pieza breve como «The form», combina, con una poética original, los más diversos temas, mezclando las más distintas capas de una situación, pudiendo hablarse, incluso, de un tratamiento de lo que ha sido definido por Adorno como «la pseudocultura».

La enorme amplitud de estas cuestiones, cuyo desarrollo, sin embargo, explicaría perfectamente el teatro de Pinter, alargaría este trabajo de una forma desmesurada para las páginas de una revista. Obligados, entonces, a una consideración «específica» del teatro de Pinter y huyendo siempre de la mera constatación, nos ha parecido la forma más apropiada de realizarla el partir de una estructura básica de sus elementos, expuesta ordenadamente (sin acudir a arbitrarias divisiones, sin acumular una serie de constantes alineadas unas junto a otras) y desarrollada según la lógica del propio autor, a la vez que introduciendo una nutrida selección de textos ejemplificadores de cada uno de los elementos expuestos. Sin aspirar tampoco a realizar, como una conocida colección francesa, un «Pinter par lui-même», conseguir, al menos, un «Pinter par les textes».

ANTES Y DESPUÉS DE «THE CARETAKER»

A partir del «Huis clos» sartriano, se perfiló una doble significación existencial que la crítica se encargó precipitadamente de «cosificar», de convertir en fórmula explicativa para una larga lista de obras posteriores, de raíces, preocupaciones y resultados, radicalmente opuestos a los contenidos en la pieza de Sartre. Este doble elemento puede resumirse en un estado de desesperación frente a la existencia (con su secuela de angustia, hostilidad del mundo exterior, incomunicación, etc.), ante la cual el hombre se muestra impotente (para discernir sus causas, buscar remedios, etc.; con lo cual se linda en el terreno metafísico: un absurdo radical e incontrolable que vacía de sentido la vida humana), a la vez que, como expresivización básica en el campo teatral, aparece la constante de las puertas cerradas, los muros infranqueables, el reducto estrecho, sin salida, en el que el hombre se va, poco a poco, desintegrando.

Esta bipolaridad de constantes (el absurdo metafísico y la habitación cerrada) se han aplicado, sin mayor profundización, a autores y obras tan diversas como el ya citado «Huis clos» y a «Tècnica de cambra», mediocre pieza del dramaturgo catalán Manuel de Pedrolo.

Esta bipolaridad se ha aplicado, también, a Harold Pinter.

Como primer acercamiento a su teatro, analizaremos el sentido que esta temática tiene en el autor inglés, estableciendo un giro radical a partir de su obra más conocida, «The caretaker».

La primera obra de Pinter, «The room», responde, en un análisis superficial, a la explicación indicada. El matrimonio Hudd, compuesto por Bert, hombre de cincuenta años, y Rose, mujer de sesenta, viven en una única habitación de un gran inmueble; la habitación sirve de cocina, fregadero, alcoba y cuarto de estar. Del matrimonio es sólo Rose quien habla continuamente, se afana inútilmente en la casa, propone cosas a su marido, quien permanece en silencio hasta una breve intervención al final de la obra. Parece, pues, a primera vista, que se trata de un lugar recortado, angosto, en donde los personajes se encuentran crispados. Sin embargo, si consideramos la obra con atención, veremos que se trata de todo lo contrario. La habitación no es una cárcel cerrada, sino un lugar expuesto continuamente al exterior. El matrimonio Hudd, diríamos, no puede guarecerse en su propia habitación, es incapaz de sustraerse del acecho constante que le viene de fuera. El desequilibrio, la angustia, el terror de los personajes (a los que nos referiremos más adelante) viene precisamente provocado por esa «falta de puertas», de «cerrojos», de «muros sólidos». Así, la habitación no es cubil enrejado de donde es imposible salir; no es tampoco un lugar donde el ser humano encuentra reposo, calor e intimidad, sino que aparece como un sitio siempre vulnerable, sin contornos definidos.

En «The Dumb Waiter», segunda obra del autor, también se da, en un primer momento, este aspecto de rincón encerrado y aislado. Ben y Gun se encuentran encerrados en una especie de sótano, encargados de una misión que no acaba

de definirse con precisión, personajes entre matones a sueldo y criados. El carácter hermético del sótano se destruye violentamente en el desenlace. Gus sale por la puerta izquierda (única utilizada por los personajes a lo largo de la obra); al cabo de unos segundos aparece por la puerta derecha (salida infranqueable anteriormente y, al parecer, sin comunicación conocida por los personajes). El carácter macizo y sin salida del sótano ha desaparecido. El horror que sienten Gus y Ben no proviene, pues, de estar encarcelados en metafísicas prisiones, sino de otras causas. Citamos el final de la obra:

*BEN (corriendo presuroso hacia la puerta izquierda).—¡Gus!
(Se abre de golpe la puerta derecha. Ben se vuelve. Entra Gus trastabillando. Viene sin chaqueta, sin el chaleco, sin la corbata, sin el revólver. Se detiene con el cuerpo agachado, los brazos a los lados; levanta la cabeza y mira a Ben. Sigue un largo silencio y ambos se contemplan mientras cae el telón.)*

Despejado ya el tópico aplicado a Pinter de la significación trascendente de los muros que encierran, aparece, en esta primera época de su obra anterior a «The caretaker», otro elemento por el cual se le ha entroncado en la calificación de «autor de vanguardia»: la introducción del absurdo.

En «The Dumb Waiter», Ben y Gus se encuentran, bruscamente, apremiados por un montaplatos que baja al sótano con minutas de restaurante que procuran afanosamente servir, así como por un tubo acústico por el que reciben órdenes sin que conozcan nunca su procedencia.

(Aparece una puerta de servicio, la de un montaplatos. Sostenida por poleas, hay una caja vacía. Gus mira fijamente dentro de la caja. Saca un trozo de papel.)

BEN.—¿Qué es?

GUS.—Míralo.

BEN.—Lee.

GUS (leyendo).—Dos chuletas doradas con patatas fritas. Dos budines de sagú. Dos téis sin azúcar.

BEN.—Déjame ver eso.

(Toma el papel.)

GUS (para sí mismo).—Dos téis sin azúcar.

BEN.—Mmm.

GUS.—¿Qué piensas de esto?

BEN.—Bueno...

(La caja sube. Ben apunta con el revólver.)

GUS.—¿Por qué no nos dejan pensar?. Tienen prisa por lo visto.

(Ben vuelve a leer la nota, Gus mira por encima del hombro de Ben.)

Esto es un poco..., un poco extraño. ¿No te parece?

BEN (rápidamente).—No, no es extraño. Probablemente hubo un café aquí... y nada más. Arriba. Estas casas cambian de mano muy rápidamente.

GUS.—¿Un café?

BEN.—Sí.

GUS.—¡Ah! ¿Quieres decir, que aquí abajo estaba la cocina?

BEN.—Sí; estas casas cambian de mano de la noche a la mañana. Entran en liquidación. Los dueños del negocio, ¿sabes?, llegan a la conclusión de que produce lo bastante y se mudan.

GUS.—¿Luego los que estaban aquí descubrieron que no ganaban lo suficiente y se fueron?

BEN.—Exacto.

GUS.—Muy bien; pero, ¿quién es el dueño ahora?

(Silencio.)

Del mismo modo en «The room», el matrimonio Hudd está continuamente expuesto a la intrusión de elementos exteriores, bajo una perspectiva de absurdo.

Así la aparición del joven matrimonio Sands:

(El señor y la señora Sands se recortan en el umbral.)

SEÑORA SANDS.—Lo siento mucho. No teníamos intención de estar aquí parados. No pretendíamos asustarla. Acabábamos de subir las escaleras.

ROSE.—No tiene importancia.

SEÑORA SANDS.—Este es el señor Sands. Yo soy la señora Sands.

(El señor Sands gruñe un saludo.)

SEÑORA SANDS.—Íbamos al piso de arriba. Pero no se puede ver nada.

¿No es verdad, Toddy?

SEÑOR SANDS.—Nada.

ROSE.—¿Qué buscan ustedes?

SEÑORA SANDS.—Al dueño de esta casa.

SEÑOR SANDS.—El propietario. Estamos tratando de dar con el propietario.

SEÑORA SANDS.—¿Cuál es su nombre, Toddy?

ROSE.—Su nombre es Kidd.

SEÑORA SANDS.—¿Kidd? ¿Era ese el nombre, Toddy?

SEÑOR SANDS.—¿Kidd? No, no es ese.

ROSE.—Señor Kidd. Así se llama.

SEÑOR SANDS.—Pues ese no es el tipo que buscamos.

ROSE.—Bueno, ustedes deben estar buscando algún otro.

(Pausa.)

SEÑOR SANDS.—Supongo que sí.

ROSE.—Parece que tienen frío.

SEÑORA SANDS.—Fuera hace un tiempo horrible. ¿Ha estado usted en la calle?

ROSE.—No.

SEÑORA SANDS.—Nosotros acabamos de llegar.

ROSE.—Bueno, pasen si quieren y caliéntense.

Bajo la apariencia de un diálogo cotidiano, los visitantes aparecen como seres

extraños y hostiles. A lo largo de la obra irán contradiciendo todas las afirmaciones del encuentro arriba citado.

De igual modo, el encuentro con el señor Kidd acentúa la situación de absurdo, de vulnerabilidad de la «habitación».

(Llaman vivamente a la puerta, que se abre. Entra el señor Kidd.)

SEÑOR KIDD.—*Vine todo derecho.*

ROSE *(levantándose)*.—*¡Señor Kidd! Iba a buscarle. Tengo que hablarle.*

SEÑOR KIDD.—*Mire, señora Hudd, tengo que hablarle. Vine exclusivamente a eso.*

ROSE.—*Ahora mismo había dos personas aquí. Dijeron que esta habitación iba a quedar vacante. ¿De qué hablaban?*

SEÑOR KIDD.—*Tan pronto como oí marchar la furgoneta me preparé para venir a verle. Estoy que no me tengo.*

ROSE.—*¿Qué quiere decir todo esto? ¿Vio usted a esas personas? ¿Cómo va a quedar libre esta habitación? Está ocupada. ¿Estuvieron con usted, señor Kidd?*

SEÑOR KIDD.—*¿Que si estuvieron? ¿Quiénes?*

ROSE.—*Ya se lo he dicho. Dos personas. Buscaban al propietario.*

SEÑOR KIDD.—*Se lo estoy diciendo. He estado preparándome para venir a verle tan pronto como oí marchar la furgoneta.*

ROSE.—*Bueno, entonces, ¿quiénes eran?*

SEÑOR KIDD.—*A eso es a lo que vine antes. Pero no se había ido. Toda la semana he estado esperando a que se fuera.*

ROSE.—*Señor Kidd, ¿qué querían decir sobre esta habitación?*

SEÑOR KIDD.—*¿Qué habitación?*

ROSE.—*¿Está libre esta habitación?*

SEÑOR KIDD.—*¿Libre?*

ROSE.—*Estaban buscando al propietario.*

SEÑOR KIDD.—*¿Quién estaba?*

ROSE.—*Oiga, señor Kidd, usted es el propietario, ¿verdad? ¿No hay otro propietario?*

SEÑOR KIDD.—*¿Cómo? ¿Qué tiene eso que ver? No sé de qué está usted hablando. Tengo que decírselo, eso es todo. Tengo que decírselo. He pasado un fin de semana terrible. Tendrá usted que verle. No lo resisto más. Tiene usted que verle.*

(Pausa.)

ROSE.—*¿A quién?*

SEÑOR KIDD.—*Al hombre. Ha estado esperando para verla. Quiere verla. No puedo librarme de él. No soy un muchacho, señora Hudd, eso es evidente. Es evidente. Tiene usted que verle.*

Por último, aparece Riley, un negro ciego, el último representante del absurdo exterior, que se hace aquí más estridente.

ROSE.—*Vaya a buscarle. Pronto. ¡Pronto!*

(El señor Kidd sale. Rose se sienta en la mecedora. Después de

unos instantes se abre la puerta. Entra un negro ciego. Cierra la puerta tras él, pasa hacia el centro del cuarto y tatea con un bastón hasta que encuentra el sillón. Se para.)

RILEY.—¿Señora Hudd?

ROSE.—Sólo tocó el sillón. ¿Por qué no se sienta en él?
(Riley se sienta.)

RILEY.—Gracias.

ROSE.—No me agradezca nada. No le necesito aquí arriba. No sé quién es usted. Y cuanto antes se vaya mejor. (Pausa, levantándose.) Bueno, vamos. Ya está bien. Se toma demasiadas libertades, ¿sabe? ¿Qué quiere usted? Está imponiendo su presencia aquí arriba. Me estropea la noche. Viene y se sienta aquí. ¿Qué quiere usted? (Riley mira alrededor de la habitación.) ¿Qué está mirando? Usted es ciego, ¿no? Entonces, ¿qué mira? ¿Qué piensa encontrar aquí arriba? ¿Una jovencita? Yo puedo mantenerle a raya. Estoy de vuelta con gente como usted. Dígame lo que quiere y lárguese.

RILEY.—Mi nombre es Riley.

ROSE.—No me importa si es... ¿Cómo? Ese no es su nombre. Ese no es su nombre. Hay toda una mujer en esta habitación, ¿oye? ¿O también es usted sordo? No es sordo, ¿verdad? ¡Todos vosotros sois sordos, mudos y ciegos! Un montón de inválidos.

(Pausa.)

RILEY.—Esta es una habitación grande.

ROSE.—¿Qué importa la habitación? ¿Qué sabe usted de esta habitación? No sabe nada de ella. Ni tampoco va a quedarse mucho tiempo. ¡Vaya suerte!, dejo a estos reptiles entrar y apestan mi habitación, ¿qué quiere usted?

RILEY.—Quiero verla.

En «Birthday Party», tercera obra del autor, también aparecen unos personajes extraños, provenientes del exterior, que se presentan en el hogar de Petey y Meg, matrimonio de unos sesenta años, y que se instalan en la casa, donde vive también Stanley, un pensionado de treinta años.

El carácter de absurdo que irrumpe en la vida cotidiana, lo inexplicable que, sobre todo en «The Dumb Waiter», parece tener un significado metafísico, son fórmulas primeras de acercarse a los problemas que primordialmente le interesan: la relación entre los personajes, las causas de su represión, la objetivación de las instituciones sociales en que están sumidos. Los elementos externos actúan de contrapunto, de provocación, de disparadero para que, a su contacto, se revele la problemática que verdaderamente importa al autor. Si en «The room» y en «The Dumb Waiter» los elementos de absurdo tenían una poderosa importancia, ésta se diluye más en «The Birthday Party», para en «The caretaker» desprenderse de todo contenido abstracto. Aston y Mick son dos hermanos de treinta años que acogen en su casa a un personaje extraño, un viejo que se incrusta en sus vidas. Al final de la obra ellos mismos deciden echarlo de su casa. Es también el propio Pinter quien se libera de la necesidad de introducir un elemento desencadenante. Aston y Mick, al final de «The

caretaker» quedan frente a frente. Pinter, a partir de esta obra, abandonará el absurdo para profundizar en los seres humanos. Si en «A slight ache» utiliza también un personaje insólito.—el viejo vendedor de tabaco— es exclusivamente en función de presentarnos la desintegración de un matrimonio.

Siguiendo nuestra exposición ordenada, estableceremos los distintos niveles de profundización que utiliza la metodología de Pinter. En primer lugar, los personajes. En segundo lugar, las fórmulas de convivencia que ha producido la sociedad. En tercer lugar, el juicio valorativo de estas fórmulas de convivencia.

DE LO COTIDIANO AL SUBCONSCIENTE

Pinter, a un primer nivel de investigación, llama la atención sobre la desintegración de lo cotidiano. Aspectos considerados como normales, como reconocibles, están, también, profundamente alienados por la actividad de unos personajes que son incapaces de una integración razonable en el mundo exterior. Datos de lo habitual se hacen casi irreconocibles.

Así, los periódicos:

BEN.—¡Uaajjj! (recoge el diario.) ¿Qué te parece esto? Escucha (Refiriéndose al diario.) Un hombre de ochenta y siete años quiso cruzar la calle. Pero había muchísimo tránsito. No encontraba manera de pasar. En vista de eso, se metió debajo de un camión.

GUS.—¿Qué hizo?

BEN.—Se metió debajo de un camión. Un camión estacionado.

GUS.—¡No!

BEN.—El camión echó a andar y le pasó por encima.

GUS.—¡Bah!

BEN.—Es lo que dice aquí.

GUS.—¡Las cosas que pasan!

BEN.—Es como para vomitar ¿no es cierto?

GUS.—¿Quien le aconsejo que hiciera semejante cosa?

BEN.—¡Un hombre de ochenta y siete años que se mete debajo de un camión!

GUS.—Parece increíble.

BEN.—Aquí esta en letras de molde.

(«The Dumb Waiter».)

MEG.—¡Oh! (Silencio) ¿Que estas leyendo?

PETEY.—Alguien que ha tenido un niño

MEG.—¡Oh, imposible! ¿Quién?

PETEY.—Una mujer.

MEG.—¿Quién Petey, quién?

PETEY.—No creo que la conozcas

MEG.—¿Como se llama?

PETEY.—No

MEG.—¿Que ha sido?

PETEY (observando con atención el periódico).—Pues... niña

MEG.—¿Qué lástima! Yo lo hubiera sentido hubiera preferido tener un niño. PETEY.—Una niña tampoco esta mal.

MEG.—Hubiera preferido un niño.

(«The Birthday Party».)

Así, el desayuno de un matrimonio:

EDWARD.—Tapa la mermelada

FLORA.—¿Qué?

EDWARD.—Tapa la tetera Hay una avispa (*Deja sobre la mesa el periódico.*) No te muevas. Espera un momento. ¿Qué estas haciendo?

FLORA.—Tapando la tetera.

EDWARD.—No te muevas. Déjalo. Espera un momento. (*Silencio.*) Dame el «Telegraph».

FLORA.—No la espantes. Picará.

EDWARD.—¿Picar? Pero ¿que dices? ¿Picar? Espera un momento (*Pausa.*) Se va a posar.

FLORA.—Se va a meter en la tetera.

EDWARD.—Dame la tapa.

FLORA.—Se ha metido.

EDWARD.—Dame la tapa.

FLORA.—Ya lo haré.

EDWARD.—Déjamela a mí. Ahora... Lentamente...

FLORA.—¿Que haces?

EDWARD.—Estate quieta. Lentamente... con mucho cuidado... sobre... la... tetera... ¡Ajajá! Estupendo.

(«A slight ache».)

Así, la simple búsqueda de un objeto casero:

MAX.—¿Qué has hecho con las tijeras? (*Pausa.*) He dicho que estoy buscando las tijeras ¿Qué has hecho con ellas? (*Pausa.*) ¿Me oyes? Quiero recortar algo del periódico.

LENNY.—Estoy leyendo el periódico.

MAX.—No de ese periódico. Yo ni lo he leído. Te estoy hablando del domingo pasado. Estaba echando un vistazo por la cocina (*Pausa.*) ¿Oyes lo que estoy diciendo? Estoy hablando contigo. ¿Dónde están las tijeras?

LENNY (*levantando la vista tranquilamente.*)—¿Por qué no te callas de una vez, bocazas?

(«*The homecoming*».)

Reducido lo cotidiano a una realidad hostil, donde los gestos más nimios resultan insólitos, donde los objetos domésticos devienen extraños, los personajes de Pinter no tratarán nunca de hablar entre sí de un modo directo y claro. Su relación con los demás se establecerá a través de múltiples rodeos, de circunvalaciones, evitando siempre los temas que verdaderamente les conciernen. No existen, pues, las confidencias, los recuerdos, el pasado preciso y definido, ni a un nivel psicológico, ni, evidentemente (como ocurre en determinados autores americanos) a un nivel moral.

De ahí que los personajes narren de forma minuciosa, e independientemente del desarrollo de la conversación, anécdotas, historias que unas veces no les afectan personalmente; otras, son los protagonistas de las mismas, pero se refieren a hechos aparentemente triviales; otras veces, por último, se trata de una historia real, que ha supuesto un fuerte trauma para el personaje.

Se vean o no directamente afectados, los monólogos expresan agudamente la crispación del personaje, arrojan datos muy precisos sobre las razones de su alienación, razones que iremos exponiendo paulatinamente.

DAVIES.—No puedo usar zapatos que no me quedan bien. No hay nada peor. Pues le dije a ese fraile, le dije... Él abrió la puerta, un portón enorme... lo abrió. «Mire, míster» le dije, «He venido caminando hasta aquí ¿sabe?...» Y le enseñe estos zapatos «¿No tiene.—le dije— no tiene un par de zapatos como para que pueda seguir andando? Mire, éstos ya casi están echados a perder y no me sirven para nada. He sabido que ustedes tienen un montón de zapatos aquí» «Vaya a mear por ahí» me contestó. «Oiga», le dije, «soy un viejo y usted hace mal en hablarme así», me dijo, «lo saco hasta el portón a puntapiés.» «Oiga, míster», le dije, «ande con más cuidado... Lo único que pido es un par de zapatos. Usted no tiene por qué tratarme como cualquier cosa. Hace tres días que vengo caminando», le dije... «Tres días sin probar bocado y creo que merezco comer algo, ¿no le parece?» «Vaya a la cocina por el otro lado», me dijo. «Vaya por el otro lado a la cocina, y cuando haya comido, lárguese de aquí.» «Fui por el otro lado a la cocina. ¿Y sabe qué? ¡Valiente comida me dieron! Un pajarito. Una porquería chiquita que podía comerse en menos de dos minutos. «Ya esta bien», me dijeron. «Ahora ya tiene su comida, puede irse.» «¿Comida?», les dije. «¿Pero qué se han creído que soy yo? ¿Un perro? Ni siquiera un perro. ¿Pero me han tomado por un animal salvaje? ¿Y los zapatos? Vine hasta aquí caminando porque me dijeron que ustedes los daban. Me están entrando ganas de ir a quejarme a la madre superiora.» Uno de ellos, una especie de matón irlandés, vino hacia mí. Yo me quité

de en medio. Por el camino más corto llegué a Watford y allí me agencí un par.»

(«The caretaker».)

LEN.—... La gran vida. Una vez me agencí una cucharada llena de «porridge» Es lo más exquisito que he paladeado nunca. Todo lo han logrado con su propio esfuerzo. Ningún enano es cocinero. Es una hermandad. Una auténtica comunidad. Están siempre cantando himnos. Las tardes alrededor de la fogata. Ahora tenemos el inhalador y el aerosol. Volvamos al juego del escarabajo, volvamos a la cocina. Por eso constato su progreso. Por eso recomiendo su industria. Por eso aplaudo sus motivos. Por eso confío en su eficiencia. Por eso los encuentro capaces.

(«The dwarfs».)

Ahora bien, ¿cuáles son los motivos de la crispación del personaje? ¿Por qué acuden a las historias triviales para «poder hablar» unos con otros?

Tanto el viejo Davies en «The caretaker» (el viejo que busca un lugar donde guarecerse y que para conseguirlo esta dispuesto a engañar a los dos hermanos, Aston y Mick) como Len en «The Dwarfs» (que al igual que Pete y Mark, los tres jóvenes personajes de la obra, viven una existencia «intercambiable», desvaída y angustiada) como, en general, todos los personajes del teatro de Pinter, son hombres y mujeres que viven en un mundo psicológico de fuerte represión (predominantemente de índole sexual), al mismo tiempo que de violenta hostilidad contenida, que se manifiesta intermitentemente, en forma de exabrupto verbal o de ataque físico directo. De esto se encuentran muy numerosos ejemplos, citamos casi al azar:

Así, Aston en «The caretaker»:

ASTON.—¿Sabe una cosa? Yo estaba sentado en un café el otro día. Me encontraba sentado justo en la misma mesa que cierta mujer. Bueno comenzamos a... ¡Bah!, nos pusimos a charlar un poco. No sé sobre unas vacaciones que ella se había tomado y el sitio donde estuvo. Había ido a la costa del Sur. Aunque ahora no recuerdo el lugar. Bueno el hecho es que estuvimos allí sentados hablando de bueyes perdidos... y de pronto ella posó su mano derecha encima de la mía y me preguntó a boca de jarro... «¿Le gustaría que le echase una mirada a su cuerpo?»

(«The caretaker».)

Así, Flora a Edward, su marido, en «A Slight Ache»:

FLORA.—Yo tuve una vez un encuentro con un cazador furtivo. Fue una horrible violación, el muy bestia. En la cima de un altozano, en medio de un camino de ganado. Primavera temprana. Yo iba cabalgando en mi poney. Y allí, al borde del camino, yacía un hombre visiblemente maltrecho tumbado boca arriba, lo recuerdo bien, posiblemente la víctima de un ataque asesino, ¿cómo iba yo a saberlo? Desmonté, fui hacia él, se levantó, caí, mi poney escapó corriendo hacia el valle. Yo veía el cielo a través de los árboles, azul. Tendida en el cieno. Fue una lucha desesperada. (Pausa) La perdí.

(«A Slight Ache».)

Así en el sketch «Applicant», miss Piffs somete a un test a Lamb para darle un empleo:

PIFFS.—¿Es usted virgen?

LAMB.—¿Cómo dice?

PIFFS.—¿Es usted virgen?

LAB.—¡Oh!... creo... esto es algo bastante embarazoso. Me parece que delante de una dama...

PIFFS.—¿Es usted virgen?

LAMB.—Sí, lo soy actualmente. No haré de esto un secreto.

PIFFS.—¿Ha sido siempre virgen?

LAMB.—¡Oh sí!, siempre. Siempre.

(«Applicant».)

Así, en «Tea Party», en la conversación de Sisson con su nueva secretaria, le pregunta por qué duró tan poco en su trabajo anterior:

SISSON.—Sí, sí; pero creo que debo conocerlo, ¿no le parece?

(Pausa.)

WENDY.—Bueno... Simplemente, que no conseguía convencer a mi jefe para que cesara en sus atenciones.

SISSON.—¿Cómo? (Consultando unos papeles.) ¿Una firma de esta importancia? Parece increíble.

WENDY.—Desgraciadamente es así.

(Pausa.)

SISSON.—Y ¿qué clase de atenciones?

WENDY.—¡Oh! No puedo...

SISSON.—Vamos, vamos...

(Pausa.)

WENDY.—Siempre estaba tocándome mister Sisson, eso es todo.

SISSON.—¿Tocándola?

WENDY.—Sí.

SISSON.—¿Y dónde? (Rápidamente.) Todo ello ha debido de ser muy

molesto para usted.

WENDY.—Sí, francamente, es muy molesto sentir que la tocan a una a cada momento.

SISSON.—¿Quiere usted decir que en cuanto había oportunidad...?

WENDY.—Sí, señor.

(Breve pausa.)

SISSON.—¿Gritó usted?

WENDY.—¿Gritar?

SISSON.—Sí, ¿la obligó a gritar?

WENDY.—Bueno... alguna vez... un poco.

(«Tea Party».)

De igual modo, las obras de Pinter subrayan continuamente cómo, en el curso de una conversación normal, sin que se produzca un desarrollo psicológico de intensificación sucesiva (a la manera tradicional), los personajes, bruscamente, se insultan o se atacan. En «The collection», por ejemplo, las conversaciones de James, que intenta buscar una certeza sobre la fidelidad de su mujer, se interrumpen a veces repentinamente por un acto de violencia. El estado de represión, de crispación del personaje produce estos chispazos (sólo superficialmente inesperados y de ningún modo gratuitos) que marcan la evolución subconsciente de su actitud.

Llegados a este punto, habiendo descartado la dimensión metafísica como elemento importante del teatro de Pinter y conociendo la situación en que se encuentran los personajes (la lejanía de lo cotidiano, la necesidad de recurrir a anécdotas marginales, su represión, sus brotes de hostilidad), comprobamos cómo es el propio Pinter quien traza la causa básica, la «fuente de la raíz última de este estado de cosas: una proalienación» diríamos, que constituye el motor, fundamento de la crisis de las formas de convivencia tradicionales contenidas en las instituciones del matrimonio y de la familia, dentro de un prisma de concepción burguesa (entendido el término, a nivel, sobre todo, de mentalidad).

HOGAR, DULCE HOGAR

Esta crisis de los módulos de relación dentro de la sociedad, Pinter la estudia con arreglo a su metodología de descubrimiento de capas sucesivas dentro de una realidad.

En primer lugar, la añoranza de los tiempos pasados. En segundo lugar, la atmósfera, impalpable pero muy concretamente trazada, de descomposición de las instituciones. En tercer lugar, la presentación de las verdaderas fuerzas, de los intereses reales que forman la mecánica profunda de las instituciones en crisis. Y, por último, la estridencia del ambiente familiar, para abocar, como colofón, ««tocando el fondo del problema», a las consecuencias finales de los

niveles sucesivamente expuestos.

Estudiaremos, uno tras otro, el desarrollo enunciado.

En primer lugar, la añoranza de los tiempos pasados.

El esplendor de la familia burguesa y aristocrática en la época victoriana, basada en el poder colonial y en el puritanismo que se desprendía del culto a pequeñas y mediocres virtudes, toma, en la actualidad, al ser evocado por los personajes, un aspecto de mitificación, de tranquilidad perdida, de felicidad irrecuperable. Son constantes en el teatro de Pinter estas reminiscencias del antiguo esplendor de las instituciones, que marcan, a la vez, la descompensación, el desequilibrio del momento actual de unos personajes, cuyos impulsos abocan a una rememoración de antiguas glorias como índice primero de su incapacidad para tomar decisiones radicales.

MEG.—Mi cuartito era rosa. Yo tenía una alfombra rosa y cortinas rosas, y tenía también cajas de música en todos los rincones de la habitación. Ellas tocaban para que me durmiera. Y mi padre era un médico muy famoso. Por eso no tuve nunca una enfermedad. Me cuidaban, y tenía hermanitas y hermanitos en otras habitaciones, todas de diferentes colores.»

(«*The Birthday Party*».)

WILLY.—Recuerdo aquellos días en que mi hermana y yo solíamos nadar juntos en el lago de Sunderley. Y la gracia de su estilo, aun siendo tan niña. Recuerdo aquellas largas tardes de verano en Sunderley; mi madre y yo cruzando las praderas hacia la terraza, y, a través de las grandes ventanas, oyendo a mi hermana tocar Brahms. Y la delicadeza de su pulsación. Mi madre y yo, en el salón de música, contemplábamos en silencio los largos dedos de Diana, moviéndose sobre el teclado con exquisito pulso. En cuanto a nuestro padre le complacía más ver a su hija con labores de aguja. Un hombre cuyos negocios eran los del Estado, un hombre eternamente activo, encontraba un gran descanso en su mundo atareado, sentándose durante horas ante su hija, que hacía trabajar a su aguja. Diana, mi hermana, era la gracia y el encanto de nuestra familia. Y uno sólo puede decir al novio: Tu fortuna es inconmensurable.

(«*Tea Party*».)

MAX.—... Bueno, hacía mucho tiempo que no estaba reunida toda la familia, ¿eh? Sólo falta que vuestra madre viviese. ¿Eh, qué te parece, Sam? ¿Qué diría Jessie si estuviera viva? Sentada aquí con sus tres hijos. Tres buenos mozos. Y una nuera encantadora. La única pena es que no

estén aquí sus nietos. Los habría mimado y arrullado, ¿verdad que lo hubiera hecho, Sam? Se habría divertido, hubiera jugado con ellos y les habría contado cuentos, les habría hecho cosquillas...

(«The Homecoming».)

Como paso siguiente a esta irracional añoranza, como dato sucesivo en la investigación sobre las instituciones, Pinter sitúa a los personajes dentro de un decorado en donde los límites están difuminados, no existen paredes de separación. Esta difuminación del entorno, esta imprecisión, no está dictada por un recurso escénico, sino como expresivización de la futilidad, de la desintegración, de la falta de «hogar» en el sentido tradicional. En «The collection», la presencia de dos escenarios actúa paralelamente a la inquietud de James que pasa de uno a otro (del cuarto de estar de su casa, a la vivienda del amante (?) de su esposa), intentando esclarecer lo ocurrido; la falta de límites de cada decorado se corresponde con la alienación del personaje que busca una certeza. En «The dwarfs» la ausencia de límites de las distintas viviendas de los tres personajes es absoluta. Se llega a producir una verdadera «intercambialidad» entre las diferentes casas.

LEN.—Aquí está mi mesa. Esto es una mesa. Aquí está mi silla. Aquí está mi mesa. Esto es un frutero. Aquí está mi silla. Aquí están mis cortinas. No hace viento. Ha pasado la noche y no ha llegado la mañana. Esta es mi habitación. Esto es una habitación. Hay empapelado en las paredes. Hay seis paredes. Ocho paredes. Un octágono. Esta habitación es un octágono.»

(«The dwarfs».)

Todo ello se traduce en una subversión de la convivencia (familiar, matrimonial) hasta en las más nimias conversaciones. Lo que antaño, en la época añorada y perdida era claro, ahora carece de sentido. La convivencia se ha hecho hostil, extraña, incontrolable. Tras este análisis del «ambiente familiar» del que daremos varios ejemplos, Pinter entrará de lleno en el descubrimiento de su mecánica.

DIANA.—¿Habéis perdido a vuestra madre?

JOHN (trece años).—No la recordamos muy bien. Éramos muy pequeños cuando se murió.

DIANA.—Vuestro padre os ha cuidado mucho y os ha educado muy bien.

JOHN.—Muchas gracias Le va a gustar mucho saberlo.

DIANA.—Ya se lo he dicho.

JOHN.—¿Qué ha contestado?

DIANA.—Le agradó que yo lo creyera así. Vosotros significáis mucho para él.

JOHN.—Los hijos parecen significar mucho para sus padres. Yo lo he observado. Muchas veces me he admirado de lo que «eso»

significa.

DIANA.—Pero ¿no estáis orgullosos de los éxitos de vuestro padre?

JOHN.—Sí, sí. Debo decir que lo estamos.

(Pausa.)

DIANA.—Y ahora que vuestro padre se ha casado otra vez... este cambio en su vida ¿os ha afectado mucho?

JOHN.—¿Qué cambio?

DIANA.—El vivir conmigo.

JOHN.—¡Ah bueno!... Yo creo que hay que hacer, decididamente, un reajuste. ¿No te parece Tom?

DIANA.—Claro que sí. Pero, ¿quieres decir un reajuste fácil o uno difícil?

JOHN.—Bueno, todo depende de que sea usted muy hábil para los reajustes. Nosotros, haciendo reajustes, somos superiores, ¿verdad, Tom?

(«Tea Party».)

LENNY.—Hola, tío Sam.

SAM.—Hola.

LENNY.—¿Cómo estás, tío?

SAM.—Vaya, un poco cansado.

LENNY.—¿Cansado? Seguro que lo estás ¿Dónde has estado?

SAM.—He ido al aeropuerto de Londres.

LENNY.—¿Sin parar hasta el aeropuerto de Londres? ¿Qué tal se porto el M4?

SAM.—Sí, sin parar.

LENNY.—Tch, tch, tch. Bueno, creo que tienes motivos para estar cansado, tío.

SAM.—Bueno, son gajes del oficio.

LENNY.—Ya lo sé. De eso hablo precisamente, del oficio de taxista.

SAM.—Te deja para el arrastre.

(Pausa.)

MAX.—También estoy yo aquí, ¿sabes? (Sam le mira.) Dije que también estoy yo aquí sentado.

SAM.—Ya sé que estas aquí.

(«The Homecoming».)

En «The caretaker» esta extrañeza del ambiente familiar se equipara literalmente con un fuerte trauma psíquico.

ASTON.—¿Qué es lo que quieren hacerme en el cerebro?, le pregunté. Pero no hizo más que repetir lo que ya me había dicho. Bueno, yo no era tonto. Sabía que era menor de edad. Sabía que no podían hacer nada sin tener permiso. Era forzoso contar con la autorización de mi madre. Le escribí a mi madre y le conté lo que trataban de hacerme. Pero ella firmó

el formulario, ¿sabe?, concediéndoles permiso. Lo sé porque el médico me enseñó la firma de ella. Bueno, esa noche... intenté huir. Pasé cinco horas aserrando uno de los barrotes de la ventana de aquel pabellón. En la oscuridad. Cada media hora alumbraban las camas con una linterna. Para terminar, un hombre sufrió un ataque justo a mi lado... Y la cosa es que me atraparon. Como una semana después, más o menos, vinieron a verme, me rodearon y me hicieron eso en el cerebro...

(«The caretaker».)

Aston asocia el recuerdo familiar con una sesión de «electro-shock». Pinter se encargará de ir descubriendo, paulatinamente, el verdadero entramado, los verdaderos «valores» que hoy rigen la familia y el matrimonio. Veremos, en primer lugar, la situación de los personajes que se refugiaban en las añoranzas del pasado.

Meg, que en «The Birthday Party» recordaba su «cuartito rosa», es una mujer casada, de sesenta años, que mantiene una turbia relación con Stanley, relación de «madre» que aspira a convertirse en «amante». Será incapaz de comprender el derrumbamiento de Stanley y tratará, de una forma patética y desesperada, al final de la obra, cuando los dos gangsters se han llevado a su joven protegido, de mentirse a sí misma una vez más.

MEG.—Yo era la más guapa del baile.

PETEY.—¿Seguro?

MEG.—Oh, sí. Todos dijeron que lo era.

PETEY.—Yo también estoy seguro que lo eras.

MEG.—Oh, es verdad. Lo era. (Pausa.) Sé que lo era.

(«The Birthday Party».)

De igual modo, en «Tea Party», la añoranza de Willy de «aquellos días en Sunderley», aparece a nivel de mueca.

WILLY.—Sí, Sunderley era hermoso.

SISSON.—El lago.

WILLY.—El lago.

SISSON.—Las grandes ventanas.

WILLY.—Desde el cuarto de arriba.

SISSON.—En la terraza.

WILLY.—Tocando música.

SISSON.—En el piano.

WILLY.—Las noches de verano. Los cisnes salvajes.

SISSON.—¿Qué cisnes? ¿Qué altivos cisnes?

WILLY.—Los mochuelos.

SISSON.—Los negros en la puerta cochera.

WILLY.—*Negros, no.*

SISSON.—*¿Por qué no?*

WILLY.—*No teníamos negros.*

SISSON.—*¿Y por qué no? ¡En el nombre del Dios!*

WILLY.—*Solamente alguna de esas familias dudosas, Robert.*

DIANA (de pie).—*Robert (Pausa.) Ven a la cama.*

(«Tea Party».)

El matrimonio de «A slight ache», que ha hecho entrar en su casa a un viejo mudo y mugriento que vende tabaco en la esquina, y a quien le han contado, cada uno por separado, de forma inconexa y sucesiva, sus más íntimos secretos, evidenciará su desintegración al final de la obra. Flora expulsará a Edward, su marido, colocándole la caja de tabaco del viejo, que se quedará a vivir con ella.

La madre de «A night out», que, en sus relaciones con su hijo, mezcla turbiamente el recuerdo del padre, su propia frustración y una preocupación morbosa por las amistades femeninas de su hijo, nos servirá de último eslabón para descubrir, en el teatro de Pinter, la condición real de la crisis de las instituciones burguesas de convivencia.

MADRE.—*Quiero hacerte una pregunta.*

ALBERT.—*¿Qué?*

MADRE.—*¿Llevas una vida honesta?*

ALBERT.—*¿Una vida honesta?*

MADRE.—*¿No llevarás una vida deshonesta, verdad?*

ALBERT.—*¿De qué hablas?*

MADRE.—*¿No te mezclarás con mujeres, verdad? ¿No irás a mezclarte con mujeres esta noche?*

ALBERT.—*No seas ridícula.*

MADRE.—*Contéstame, Albert. Soy tu madre.*

ALBERT.—*No conozco ninguna mujer.*

MADRE.—*Si vas a la fiesta de la oficina, allí habrá mujeres, ¿verdad? ¿Mujeres del despacho?*

ALBERT.—*No me gustan. Ninguna de ellas.*

MADRE.—*¿Me lo prometes?*

ALBERT.—*¿Prometer qué?*

MADRE.—*Que... que... no deshonrarás a tu padre*

ALBERT.—*¿Mi padre? ¿Cómo puedo deshonrar a mi padre? Siempre estás hablando de deshonrar a gente que ya está muerta.*

MADRE.—*Oh, Albert, no sabes el daño que me haces, no sabes el dolor que me causa el que hables así de tu pobre padre.*

ALBERT.—*¡Pero si está muerto!*

MADRE.—*¡No lo está! ¡Él está vivo! (señalando su pecho) ¡Aquí! ¡Y esta es su casa!*

(«A Night Out».)

Albert tiene un encuentro con una prostituta. Pinter demuestra, no a niveles morales, sino de análisis objetivo, que las verdaderas prostitutas no son las mujeres que ejercen la prostitución, sino aquellas consideradas socialmente como honradas esposas, como abnegadas madres de familia. El aspecto básico de la alienación humana que significa la prostitución, es decir, el contrato de compraventa de una persona por otra, donde más radicalmente se produce es en el matrimonio burgués, en la familia burguesa. El hombre, al casarse, según esta concepción de las relaciones hombre-mujer, adquiere el derecho de disponer de una mujer a condición de mantenerla.

En «The homecoming», la figura de la madre, mitificada, como hemos visto, por Max, su marido, como persona amable y virtuosa, resulta, casi en el desenlace de la obra, de una sólo supuesta «honestidad». Sam, hermano de Max, lo descubre.

SAM (de un resuello).—Mac Gregor poseyó a Jessie en el asiento posterior de mi coche, mientras yo los llevaba.

En la misma obra, Max, junto con sus hijos, Lenny y Joey, prostituye a su nuera Ruth, esposa del tercero de los hermanos, Teddy.

LENNY.—Pero tu vivirías aquí, con nosotros.

MAX.—Por supuesto viviría aquí. Este sería tu hogar. En el seno de la familia.

LENNY.—Te bastaría con ir al apartamento un par de horas cada noche, eso sería todo.

MAX.—Claro, un par de horas, con eso basta. Es suficiente.

LENNY.—Y traerás aquí todo el dinero que consigas.

(Pausa.)

RUTH.—¿Cuántas habitaciones tendría ese apartamento?

LENNY.—No muchas.

RUTH.—Yo querría por lo menos tres habitaciones y un cuarto de baño.

LENNY.—No creo que necesites tres habitaciones y un cuarto de baño.

MAX.—Necesitaría un cuarto de baño.

LENNY.—Pero no tres habitaciones.

(Pausa.)

RUTH.—Oh, necesitaría las tres habitaciones. De verdad.

LENNY.—Con dos bastaría.

RUTH.—No. Dos no sería bastante. (Pausa.) Un tocador, un cuarto de estar y un dormitorio.

(Pausa.)

LENNY.—Muy bien, tendrás tu apartamento con tres habitaciones y un cuarto de baño.

RUTH.—¿Con qué tipo de comodidades?

LENNY.—Todas las comodidades.

RUTH.—¿Una doncella particular?

LENNY.—Por descontado. (Pausa.) Nosotros te financiaríamos al principio y luego, cuando tú ya estuvieras establecida, nos lo podrías ir devolviendo, a plazos.

RUTH.—Oh, no, eso no me convendría

LENNY.—¿Oh, por que no?

RUTH.—Podrías considerar vuestro desembolso inicial como un capital invertido.

(«The Homecoming».)

En «The lover», esta identificación esposa-prostituta es también evidente. Richard, el marido, para librarse de la mediocridad del matrimonio (mediocridad mal disimulada bajo una envoltura de comodidades) tiene que desdoblarse en amante. Esta primera transformación se corresponde con la recuperación del proceso primitivo (y profundo) de su relación con Sarah. Richard y Sarah van recorriendo diferentes etapas. En primer lugar, Sarah aparece como la joven delicada y frágil, que es abordada por un hombre en la calle. Ella se resistirá, escandalizada y temerosa. Richard, entonces, se transforma en el hombre valeroso que la salva de la perdición. Richard y Sarah simularán entonces enamorarse para, en seguida, convertirse ella en prostituta, él en su mantenedor. Acabado el proceso (que traza el mecanismo del matrimonio burgués: compraventa y virtudes de apariencia: la virginidad en la mujer, el valor en el hombre) y ya recuperada la envoltura de marido y mujer, manifestarán abiertamente su verdadero rostro, aceptándolo con alegría y abyección:

SARAH (a Richard).—Estoy atrapada. (Pausa.) ¿Qué dirá mi mando? (Pausa.) Me espera. Me está esperando. No tienes derecho a tratar de este modo a una mujer casada. ¿Lo entiendes? Piensa, piensa, piensa en lo que estás haciendo. (Lo mira, se agacha y empieza a arrastrarse por debajo de la mesa, hacia él. Sale de debajo de la mesa, se arrodilla a sus pies y mira hacia arriba. La mano de ella le recorre la pierna. Él baja la vista para mirarla.) Eres muy atrevido. Lo eres en verdad. ¡Oh, sí, eres atrevido! Pero mi marido entenderá. Mi marido entiende. Ven aquí. Ven aquí debajo. Yo te explicaré. Después de todo, piensa en mi matrimonio. Él me adora. Ven aquí y te hablaré en voz baja. Te hablaré al oído. Es la hora de hablar al oído. ¿No es así? (Ella le toma las manos. Él se arrodilla junto a ella. Se quedan muy juntos, arrodillados. Ella le acaricia la cara.) Es muy tarde para el té. ¿No es verdad? Pero creo que me gustará tomarlo. ¿No es cierto que eres un encanto? Mi marido estará muy ocupado hasta muy tarde con una conferencia. ¿Por qué llevas este traje extraño y esta corbata? Por lo general vistes de otro modo, ¿no es cierto? Quitate la chaqueta ¡Hum! ¿Quieres que me cambie de ropa? Lo haré por ti, amor mío. ¿Quieres? ¿Te gustaría?

(Silencio. Está muy cerca de él.)

RICHARD.—Sí. (Pausa.) Cámbiate. (Pausa.) Cámbiate. (Pausa.) Cámbiate de ropa. (Pausa.) ¡Tú, mi encantadora puta!

(Están quietos y en silencio, arrodillados, ella más erguida que él.)

(«The lover».)

Queda, pues, desmontado el mecanismo. Sin valoraciones moralistas, sin desgarros sentimentales; de una forma directa y evidente.

Los personajes implicados en este engranaje reaccionarán de un modo distinto. Esta diversidad de reacciones, planteadas a tres niveles, nos llevará a las consecuencias últimas del análisis de Pinter.

Unos aceptarán, con todas sus consecuencias, la enajenación de esta forma convivencial. Así, como hemos visto, el matrimonio de «The lover» o el de «A slight ache».

Otros no asumirán de una forma tan absoluta su enajenación; incapaces, sin embargo, de reaccionar coherentemente, acabarán en una situación marcada por la violencia y la represión. En «The dwarfs», los tres personajes (no unidos entre sí por ningún lazo concreto) terminarán, al final de la obra, crispados, aislados, sin relación ninguna entre sí, pronunciando frases inconexas:

LENN.—Ahora todo es sencillo. Todo es claro. Todo está limpio. Hay un prado. Hay un arbusto. Hay una flor.

(«The dwarfs».)

En el desenlace de «The room» se produce el enfrentamiento chirriante de los tres personajes:

BERT.—He vuelto sano y salvo...

(Coge la silla de la mesa y se sienta a la izquierda de la silla del negro Riley. Mira al negro durante unos instantes. Entonces, con su pie, levanta el sillón. El negro cae al suelo. Se levanta despacio.)

RILEY.—Señor Hudd, su esposa.

BERT.—¡Piojo!

(Bert pega al negro derribándolo y luego golpea su cabeza contra la estufa de gas, varias veces. El negro queda tendido, inmóvil. Bert sale. Silencio. Rose queda de pie apretándose los ojos.)

ROSE.—No veo. No puedo ver. No puedo ver.

(Se apagan las luces.)

(«The room».)

En «The homecoming», Max, el padre de familia, contempla la situación: su

hermano Sam yace tendido en el suelo (más tarde veremos por qué), su hijo Teddy se ha ido; Ruth, la esposa de Teddy, permanece sentada; a sus pies se encuentra Joey, su otro hijo, mientras el tercer hijo, Lenny, permanece de pie de mudo observador:

MAX.—... (Cae de rodillas, lloriquea, comienza a gemir y a sollozar. Deja de llorar, pasa sobre el cuerpo de Sam, rodea la silla de Ruth, colocándose al otro lado de Joey.) No soy un viejo. (Levanta la vista hacia ella.) ¿Me oyes? (Acerca su cara a la de ella.) Bésame. (Ella continúa acariciando la cabeza de Joey suavemente. Lenny permanece de pie, observando.)

(«The Homecoming».)

Pero el punto álgido de la estridencia en los personajes se produce a un último nivel: la explosión de sus contradicciones. Sam, hermano de Max, como sabemos, en «The homecoming», participa en la primera parte de la obra del «juego familiar». A medida que se van descubriendo los mecanismos últimos, Sam lucha entre un cierto grado de lucidez, que le impide entregarse a la abyección de los demás (Sam sabe que Jessie, la madre de familia recordada como virtuosa, se comportaba de un modo bien distinto a como dice Max), al mismo tiempo que es incapaz de reaccionar en contra de la familia. Esta contradicción se hace insalvable y le produce una tensión psíquica que explota en un colapso, después de confesar a la familia que «Mac Gregor poseyó a Jessie en el asiento posterior de mi coche, mientras yo les llevaba».

Análogo es el caso de Sisson, protagonista de «Tea Party». Viudo, con dos hijos, se casa con Diana; en su vida entra también el hermano de ésta, Willy. Sisson es consciente del fracaso de su matrimonio, al mismo tiempo que carece de elemento alguno (psicológico, ideológico, etcétera), para encontrar una salida. La interrelación, a través de su matrimonio con Diana, entre la familia de Sisson (sus padres, y sus dos hijos) y la de Diana (el hermano de ésta, Willy), provoca una turbia mezcla de instituciones inservibles, de fórmulas de convivencia destruidas en su misma raíz, que provocan, al igual que en Sam («The homecoming»), un trauma psíquico. Sisson acabará crispado sobre una silla, sin ver ni oír.

(El grupo está alrededor de la silla. La empujan con gran esfuerzo. La silla no se puede mover más.)

WILLY.—Cualquiera diría que está encadenado.

DISLEY (*empujando*).—¡Sal de ahí!

MADRE.—¡Bobbie!

(Dejan de empujar. Sisson sigue aferrado en su silla. Sus ojos están abiertos. Diana se acerca a él. Se arrodilla a su lado.)

DIANA.—Soy yo... Diana. (*Silencio.*) ¿Me puedes oír? (*Silencio.*) ¿Puedes verme? (*Silencio.*) ¡Robert! (*Silencio.*) ¿Puedes oírme? (*Silencio.*) Robert,

¿puedes verme? (*Silencio.*) Soy yo, soy yo, querido... (*Ligera pausa.*) Soy tu mujer. (*Los ojos de Sisson siguen abiertos.*)

(«Tea Party».)

INDICACIÓN FINAL

Hasta aquí esta introducción al teatro de Pinter. Como advertimos al principio, se trataba de exponer ordenadamente sus distintos aspectos de una forma analítica. Es evidente que muchos de los aspectos indicados se prestan a una reflexión más pormenorizada, más amplia, que sobrepasaba los límites de este trabajo. Es evidente, también, que otra serie de temas importantes (estudio del lenguaje, el sentido que tiene la actividad laboral para los personajes, la consideración de la infancia, etc.), han tenido también que quedar fuera, por razones obvias de espacio y de claridad. Esperamos, sin embargo, que la línea básica de su teatro haya resultado evidente, al mismo tiempo que la riqueza y la complejidad de las muchas citas empleadas sirvan, también, para matizarlo.

Álvaro DEL AMO
Manuel PÉREZ ESTREMER

Digitalizado por Risardo para Biblioteca_IRC en octubre de 2005
<http://biblioteca.d2g.com>