

El realismo de Harold Pinter en escena*

Emoé de la PARRA VARGAS
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1993 acometí la osada empresa de dirigir *Viejos tiempos*, de Harold Pinter, en una versión de Adriana Sandoval titulada *Hace tiempo*. Desde que concluyó la experiencia, sumamente álgida, me propuse escribir algo al respecto. Tuve que dejar pasar, sin embargo, varios meses entregada a otras actividades de muy distinto tenor para lograr la distancia que exigía este ejercicio de memoria. En un primer momento pensé en contrastar lo realizado con aquellas inquietudes originales que me movieron a aceptar la mencionada dirección, sospechando que así se perfilaría una suerte de autocrítica que, tal vez, me permitiera una comprensión más profunda del dramaturgo británico. A la luz de este escrito, o más bien a su sombra, debo confesarles que la puesta en escena no parece haberme aclarado ninguna de las cuestiones preliminares, y que las perplejidades suscitadas por Pinter están más firmes que nunca. Sin embargo, ahora tengo algunas armas para sistematizarlas... y compartirlas.

Pinter es un dramaturgo difícil: pertenece con propiedad a lo que llamamos “teatro del absurdo”, su contemporaneidad es insoslayable y es británicamente cáustico. Esto último fue una calamidad que más o menos paliamos. En cambio, el hecho de que pertenezca tan plenamente a nuestra época y a su arraigo filosófico fueron justamente los elementos que me fascinaron y aquellos por los que padecí al transmutarlos en sustancia escénica.

En Harold Pinter podemos rastrear la desazón posmoderna, la crítica a la centralidad del sujeto, la diseminación del sentido, la opacidad de la realidad, y muchos de los temas que obsesionan y perturban a los pensadores actuales. Pinter, sin embargo, no es un filósofo, y está excedido en ardor y humor. Pero no vine aquí a hacer una clasificación: finalmente poco importa si Pinter articula airosamente alguna de esas problemáticas, o si debemos llamarlo autor “del absurdo”. Sí me interesa hacer resaltar su peculiaridad y las dificultades que entraña su montaje. Las viví casi como calamidades propias. Y de ello querría escribir.

* Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 19 de noviembre de 1994, en el marco de los Cursos de Letras Inglesas del SUAFYL.

¿Qué es lo característico de Pinter? Sus obras no tienen temas propios. Es más bien la evasión de puntos, tanto en la acción como en el lenguaje, lo que puede considerarse el tema principal de muchas de ellas. Pinter trabaja por sustracción, estableciendo un punto sólo para desenraizarlo hasta el vértigo y la provocación. Los personajes tardan más en lanzar una aseveración que en contradecirla, mientras realizan acciones extravagantes: su pensamiento se aviene a una trayectoria insólita, y aunque a veces hacen gala de su inconsecuencia, y hasta la utilizan como arma sádica, ello nos remite a una dislocación de raíz que imposibilita una perspectiva coherente. Parecería que nunca sabremos la verdad sobre ellos, y que si nos quedamos con lo que les vemos hacer y les oímos decir en escena no entenderemos nada. Para colmo, tampoco se nos autoriza a buscar las motivaciones por las que estos personajes falsean constantemente la realidad.

Nada más lejos de los cánones realistas, tal y como podríamos encontrarlos en el método de caracterización de Ibsen: ninguno de los personajes pinterianos se define por su historia pasada (la cual se distorsiona); o por su posición social, que siempre parece estar mal interpretada; o por sus actitudes (más bien paradójicas), o por su apariencia física, que casi nunca se describe. Ni siquiera es posible asignarles aspiraciones que den luz sobre su psicología: los personajes hacen cosas, actúan, pero sus acciones únicamente los traicionan... La incertidumbre sobre su pasado o su personalidad se trueca en incertidumbre radical sobre su misma identidad.

Si estamos frente a una dramaturgia en la que nadie dice la verdad y ninguno de los sucesos ocurrió realmente, ¿es, entonces, legítimo o plausible seguir buscando consistencia factual?, ¿debemos intentar desvincularla del artilugio ficticio del teatro? En suma, ¿qué actitud crítica, y con qué consecuencias, debemos adoptar frente al potencial de Pinter para frustrarnos en estas cuestiones? ¿Es peculiaridad de este escritor, o tal vez del movimiento teatral en que se inserta, abdicar del sentido?; ¿o debemos abandonar el postulado de que toda obra teatral debe proveer o producir un sentido?

Frente a una realidad agresiva y difícil de desentrañar, Pinter se distancia renunciando, según algunos críticos, a explorar la experiencia humana en toda su profundidad. Se conforma con mirarla con el azoro y la ingenuidad de un niño desconcertado. ¿Es realmente este el caso? Pinter opta deliberadamente por el papel del observador imparcial, de aquel que reporta el extraño carácter de eventos que le son ajenos. Sugiere que su teatro puede parangonarse con la descripción de un juego de *cricket* que intentara un neófito (americano, por supuesto). “En este juego, diría el extranjero, los participantes en círculo man-

tienen entre sí oscuras relaciones con los demás. Ocasionalmente realizan movimientos inexplicables, aderezados por pausas y silencios”¹.

Pinter parece decirnos: es imposible verificar la realidad. Y este obstáculo, este límite, es magistralmente explotado como fuente de suspenso y de acción.

Ahora bien, cuando Pinter recurre a esta visión de la realidad ¿estamos frente a un artificio inocente, destinado a crear horror y suspenso, o hay la intención de señalar dicha mistificación como rasgo objetivo del mundo? ¿Para qué la incongruencia y el alarde de usarla? ¿Es un intento frívolo de abandonar cualquier intención de penetrar la experiencia humana, o estamos circundando un aspecto inefable de nuestra conciencia? No, no es un mero tecnicismo. Toda la crítica coincidiría conmigo en que Pinter expande la mistificación de la realidad (su falseamiento, su distorsión) porque algo de este mecanismo le parece inevitable, y que nos está invitando a explorarla y no a disipar la distorsión porque, de alguna manera, es lo único que podemos hacer.

Viejos tiempos, por ejemplo, más que un acertijo que reclama dilucidación, debe tomarse como una construcción de palabras, silencios plétóricos de ecos e imágenes, y debe disfrutarse como tal. Si la obra afirma algo (como siempre lo hace, en algún sentido, cualquier obra) se trata de una afirmación que no podría haberse hecho de ninguna otra manera y que no puede parafrasearse. Mi tesis es que Harold Pinter se considera a sí mismo un autor realista y que como tal debe ser analizado:

Odio los porqués del drama, le confiesa a su entrevistador John Russell Taylor; ¿quiénes somos para decir que esto pasó porque pasó aquello?, ¿que una cosa es consecuencia de otra?, ¿cómo lo sabemos? ¿Qué razón tenemos para suponer que la vida es así de límpida y clara? Lo más que podemos saber con seguridad es que las cosas que sucedieron, sucedieron en cierto orden: cualquier conexión que creemos ver o que decidimos hacer es pura conjetura. La vida es mucho más misteriosa de lo que reflejan los dramas. Y es este misterio lo que me fascina: lo que sucede entre palabras, lo que sucede cuando ninguna palabra es proferida.²

Su intención, entonces, no es apartarse de lo real, sino reflejarlo con mayor fidelidad:

¹ Cf. Stephen GALE, *H. Butter-s Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*, citado en Arnold P. HINCHLIFFE, *Harold Pinter*. Boston, Twayne Publishers, 1981.

² A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 131.

[...] la forma explícita que a menudo ha tomado el drama de nuestro siglo [continúa Pinter] es... hacer trampa. El dramaturgo asume que tenemos una enorme cantidad de información sobre todos sus personajes, y que éstos se justifican ante el público. De hecho, lo que hacen dichos personajes casi todo el tiempo es conformarse a la ideología del autor.³

En lugar de “trampear”, Pinter nos invita a aceptar lo sorprendente del mundo, a dejar de lado las distinciones tajantes entre lo real y lo irreal, entre lo verdadero y lo falso. Afirma:

El personaje que en escena es incapaz de presentar un argumento convincente o alguna información sobre sus experiencias pasadas, su comportamiento presente o sus aspiraciones, y que tampoco puede brindar un análisis global de sus motivos, es un personaje tan legítimo y tan digno de atención como aquel otro que, alarmantemente, puede hacer todo aquello. Cuanto más aguda es la experiencia, menos articulada es su expresión.⁴

Ahora bien, la pinteriana no es una posición humilde: no tiende a limitar las posibilidades de penetración del drama. Si no podemos asignar motivaciones a los personajes ficticios, no es por falta de vida de los mismos ni por torpeza analítica del dramaturgo, sino porque esta opacidad, esta impenetrabilidad, es inherente a la vida misma. En este sentido afirmo que Pinter es un realista de la más fina cepa. Bien podría decir algo en el siguiente tenor:

Vemos a dos tipos en la calle discutiendo, posiblemente a punto de iniciar una pelea. Mucha gente se arremolina y observa con fascinación. Es poco probable que la muchedumbre que se acerca llegue algún día a formarse una idea clara de los asuntos involucrados en la pelea, ya no digamos de los antecedentes y personalidades de los dos hombres que pelean [...] cuando llega la policía la muchedumbre se dispersa y quizá nunca sepa sobre qué o por qué se peleaban los dos tipos. Y sin embargo la pelea tiene sentido: comunica algo sobre las tensiones, la violencia, el resquebrajamiento de la vida en una gran ciudad; y tiene algo de validez poética —como expresión de un estado de ánimo, de la atmósfera de una época, como metáfora incluso de toda la desventura y tragedia de la condición humana.⁵

³ Pinter entrevistado por John Sherwood, BBC European Service, 3 de marzo de 1960.

⁴ Nota de Pinter anexa al programa de mano de la función doble de *The Room* y *The Dumb Waiter*, 1960.

⁵ Martin ESSLIN, *Pinter, the Playwright*. Londres, Methuen London Ltd., 1984, p. 46.

Cabría preguntarse si en este examen de la realidad que pretende nuestro autor no hay construcción alguna, si se trata del mero registro-informe de un material ya de por sí desordenado. Y la respuesta es una negativa rotunda: las obras deben estar estructuradas y proveer imágenes claras, precisas y exactas del mundo. Para Pinter dichas imágenes no deben aspirar a ser argumentos, explicaciones o historias coherentes, pero deben estar construidas con rigurosa economía de medios y ser producto de una observación penetrante de la realidad que están destinadas a reflejar. Pinter es terriblemente riguroso: en sus obras, por ejemplo, la conversación coloquial parece caprichosa y aleatoria. Sin embargo, cada palabra es esencial a la estructura total y contribuye decisivamente al efecto último y global que está construyendo. Y el dictado de una economía radical de medios no es una exigencia puramente formal: la investigación que se realiza a través de la obsesiva preocupación por el lenguaje (por sus matices, por sus significados, por su belleza) es un medio *sine qua non* para calar en un área de la realidad que yace detrás del lenguaje. Por ello sus obras, aunque no sean enteramente comprensibles, nos convencen, y por eso sus personajes logran comunicarnos cuáles son sus preocupaciones centrales, allende el efecto cómico de sus aparentes delirios. Por eso, en suma, las tantas preguntas que quedan sin respuesta en el desarrollo anecdótico no nos distraen de lo que se está presentando. Porque Pinter, como

[...] alguno de los testigos [y aquí vuelvo a citar la metáfora del incidente callejero propuesta por Esslin] cuyos ojos estuviesen bien abiertos, suficientemente sensible como para reaccionar al clima emocional del incidente callejero, podría adquirir un conocimiento, incluso un conocimiento muy profundo de la vida, y quizá también una mayor conciencia de su verdadera naturaleza, más grande aún que la que podría obtener si se le ofrecieran en charola todos los hechos, todas las motivaciones del incidente (lo que en realidad es muy probable que no pudieran hacer ni los protagonistas) y que la opacidad, la impenetrabilidad de las vidas de otras gentes, de sus sentimientos, de sus verdaderas motivaciones es, justamente, un rasgo esencial de la verdadera cualidad del mundo y de nuestra propia experiencia del mismo.⁶

Lo que Pinter afirma en su dramaturgia no puede ser formulado de otro modo ni es susceptible de paráfrasis.⁷ Pensando en esto, me pregunté sobre la

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Cf. Ronald HAYMAN, *Harold Pinter*. Londres, 1980, p. 96.

naturaleza de estas afirmaciones y su imposibilidad de traducirlas. En otras palabras, quise saber qué tipo de “realista” es Pinter y qué podía significar ese realismo en escena. En primer lugar, descubrí que Pinter remitía a una realidad definida por su inmanencia, es decir, que prohíbe un tratamiento ajeno a su propia lógica:

Si escribo sobre una lámpara [nos dice] me aplico a las demandas de esa lámpara. Si escribo sobre una flor, me aplico a las demandas de la flor. [...] atiendo también a los cambios singulares con la misma devoción. No pretendo imponer o distorsionar lo que veo en función de una aproximación “armónica”.

[...] Cuando escribo no trato de afirmarme a mí mismo —o raramente lo hago. [Mis temas] se presentan a sí mismos con sus respectivos disfraces...

[...] me concentro en penetrar hasta la raíz la materia inmediata, la materia a la mano...

[...] y el trabajo procede siguiendo su propia ley y disciplina.⁸

Más adelante volveré sobre el aspecto metodológico de dicha inmanencia.

Desde el punto de vista de sus implicaciones filosóficas sólo mencionaré algunas: a) la cercanía de este tipo de teatro con el impulso nietszcheano, entre nostálgico y horrorizado, hacia la muerte del dios que garantizaba un universo organizado y jerárquico; b) la alusión a un espíritu spinozista cuando se señala la inmanencia irreductible del mundo —no hay más que el aquí y el ahora de la escena y de la vida—; c) un aliento de inspiración diltheyana en el sistema de construcción dramática: Pinter explora la realidad más desde la comprensión que desde una postura racional; d) un manejo de “la verdad” en un sentido fuertemente asociado al posmodernismo —las “falsificaciones” de los personajes no remiten a verdad alguna, sin perder su carácter de distorsión—; e) en lo que al lenguaje se refiere, Pinter coincide con posiciones típicamente posmodernas, que nos convocan a desistir de la promesa de sentido —en su obra los diversos sentidos no se contradicen ni superponen: conviven sin transar—; f) el tratamiento consecuente de la memoria como imaginación, tal y como lo señaló Hobbes —para Pinter, la memoria siempre se disuelve en la confirmación dolida tanto de una distorsión inevitable como de una agresividad desesperanzada—, y g) por supuesto, el tratamiento de los personajes nos invita a establecer vasos comunicantes con cuestiones modernas y posmodernas sobre el concepto de sujeto.

⁸ Carta de Pinter de 1955, citada por M. ESSLIN, *op. cit.*, pp. 268-269.

Ibsen ya había perfilado algunos problemas sobre el sujeto que la revolución freudiana se encargaría de sistematizar. Pero únicamente cuando se reconoció, con un teatro como el de Pinter, que la verbalización expresa no tenía que ser el aspecto dominante del drama, se abrió la posibilidad de centrarse en personajes desarticulados y de tomar sus emociones subterráneas como parte medular del conflicto. En efecto, sólo cuando se empieza a elaborar sobre el silencio —especialidad de Pinter—, y se vincula el entretejido emocional con aspectos lingüísticos del drama, se puede afirmar que el teatro contribuye y aprovecha el descubrimiento del inconsciente. De esta manera, el teatro participa, con su intuición, del movimiento posmoderno de desacralización de un sujeto íntegro, de un personaje supuestamente idéntico a su conciencia. Por su parte, la sustancia dramática se puebla, así, con toda la melancolía del caso, de otros personajes que empiezan a dirigirse a otro tipo de “personas”. La dramaturgia pinteriana se remite de continuo a la impronta inconsciente en el comportamiento: a cada momento encontramos personajes obstinados en evitar decir lo que se tendría que decir, y su conducta muy a menudo se vertebra por asociaciones involuntarias y delatadoras repeticiones de palabras. Las palabras en Pinter, como en el psicoanálisis, son cosa seria y fuente de violencia: para casi todo personaje pinteriano un desacuerdo sobre el significado de un término es cuestión de vida o muerte. Todo esto contribuye al efecto de dislocación con el que Pinter dibuja una realidad desoladora donde los personajes, deliberadamente distanciados de lo que dicen, quedan absurdamente disminuidos, mientras que las palabras cobran vida en un mundo tan inverosímil como siniestro. En un primer nivel, Pinter parecería ofrecernos una lección preliminar sobre la existencia y los efectos del inconsciente. Además de su extraño uso del lenguaje, la conducta de sus personajes rara vez se asemeja al modo como la gente se comporta “normalmente”, y muy a menudo dicha conducta refleja lo que el personaje querría ser si no tuviera tanto miedo o si no estuviese dominado por ansiedades que, en el drama, se presentan en calidad de acciones. Como todo gran dramaturgo, Pinter trata a sus personajes, según su propia declaración, “en el ángulo extremo de sus vidas”,⁹ cuando están atravesando una crisis mayor. Y, por supuesto, no desdeña para ello su conocimiento “moderno” de los avances del psicoanálisis. Sin embargo, va más allá de esta “modernidad”: los personajes ya no aparecen para expresar las ideas del autor ni las suyas propias, pero tampoco son representantes de una causación más sofisticada: Pinter no se esfuerza por apuntalar la motivación del personaje con el conocimiento del inconsciente. En primer lugar, porque esclarecer las

⁹ Pinter entrevistado por Kenneth Tynan en 1960. Citado por A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 33.

motivaciones propias de una acción es imposible: “en el estado actual del conocimiento en psicología, y dada la complejidad de los estratos recónditos de la mente humana, ¿cómo puede alguien pretender saber lo que lo motiva, y en consecuencia menos aún, lo que motiva a otro ser humano?”¹⁰ El desdén que Pinter manifiesta respecto al mecanismo de la motivación es radical, de suerte que servirse del psicoanálisis para este fin también sería engañoso. Los personajes no aparecen en escena con ningún propósito, sino que se crean a sí mismos conforme la acción avanza: el dramaturgo únicamente da fe de este devenir. En cierta ocasión, Pinter se pronunció sobre aspectos íntimos de los personajes de *Landscape*. Al poco tiempo su opinión fue citada como una apreciación autorizada. Pinter reaccionó furibundo: “Me formo este tipo de conclusiones [reconviene] después de haber escrito las obras y después de haber aprendido sobre ellas durante los ensayos”.¹¹

Ahora bien, esta dramaturgia, con tantas ramificaciones filosóficas, no sugiere ninguna respuesta. Todo es parte de un juego tremendamente *sofisticado* con el público. Y para complicar más el asunto, dicho juego, no desprovisto de un cariz de embrujo, se entabla a espaldas del propio dramaturgo. “No tengo la menor idea —dice Pinter, creo que de buena fe— de qué es lo que me obsesiona. Sólo me siento satisfecho de ver las palabras en el papel”.¹² *Viejos tiempos* “nos sumerge en un mundo de ensueño —cito a A. B. Young—, un mundo donde los sucesos parecen atenerse a una lógica pero que, en realidad, no pueden ser vinculados a una secuencia lógica. Y, como en los sueños, somos casi incapaces de desprendernos de aquello que se representa ante nuestros ojos”.¹³ Lo curioso es que esta calidad de ensoñación, en franca contradicción con el meticuloso realismo escénico y el cuidadísimo lenguaje de los personajes, no permite discernir un destinatario.

En otras palabras, no es muy claro para quién es el sinsentido: ¿para el espectador que es incapaz de separarse de lo que ve?, ¿para los personajes que nunca saben ni siquiera su historia?, ¿para el dramaturgo que sólo se formula conclusiones después de leer lo que escribe?, ¿para el crítico que cada vez tiene menos autoridad? En mi opinión, la única dirección para mitigar algunas de estas inquietudes, que honestamente no creo que tengan respuesta cabal, consiste en emular al propio Pinter: en escudriñar su apego, fiel y riguroso, a la lógica inmanente del material. *En porfiar en su realismo*.

¹⁰ M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ Carta de Pinter al director de la primera función alemana de *Landscape*, en enero de 1970.

¹² Pinter entrevistado por Kathleen Tynan, *cf.* M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 57.

¹³ A. B. YOUNG, *Financial Times*, citado en A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 145.

¿Cómo se monta este “realismo”? Si el autor no puede conocer a sus personajes, si no tiene idea de lo que sienten ni de lo que los hace actuar como actúan, ¿cómo se dirige a los actores? ¿Qué queda de la forma convencional de trabajar, siguiendo la psicología del personaje, alimentando con ficción el alma del actor hasta que sus motivaciones coincidan con las de aquél? Trussler, un crítico que no simpatiza mucho con Pinter, me reveló casualmente una vía para salir de esta encrucijada. Según él, los trucos de Pinter se muestran como tales en la medida en que no son experimentados por los personajes. La “ambigüedad” pinteriana les es tan ajena, nos dice, que queda de manifiesto como “meramente mecánica y arbitraria”.¹⁴ Ciertamente el efecto lírico que Pinter produce, su cualidad de ensoñación, proviene de una construcción puntillosamente dramática en los detalles, de una construcción en la que los personajes no son conscientes de la ambigüedad de sus declaraciones, ni de la indeterminación de los eventos, ni de ningún otro de los aspectos que coadyuvan a la creación de esa atmósfera de extrañeza.

Pinter nos dice que el deseo de verificación, por muy comprensible que resulte, no siempre puede satisfacerse. También señala que “cuanto más aguda es una experiencia, menos articulada es su expresión”.¹⁵ Pero el sinsentido que nos invita a desentrañar esa ambigüedad originaria que no se deja contener en una verificación, esa impenetrabilidad de la vida, sólo por momentos se abre paso a la conciencia de los personajes. Para ellos siempre es posible verificar sus declaraciones, en casi todo momento creen conocer la verdad, y la experiencia es perfectamente transparente y expresable.

Una posibilidad, entonces, radicaba en reproducir esta “ceguera” a nivel de los actores. Permítanme un rodeo para aclarar el porqué de la “ceguera” y en qué podía consistir. Empecé a sospechar que lo único que se podía hacer con el “realismo” de Pinter era tomarlo literalmente; que únicamente con significados precisos y motivaciones provisionales podría presentar personajes vivos. En ese caso, además de ceñirme a las indicaciones autorales sobre el lenguaje y personalidad de los personajes, quizá era necesario construirlos desde una perspectiva realista, esto es: asignarles pasado, ubicación social, nacionalidad y todo lo que fuera necesario para dicho tratamiento realista —aun si no estaba indicado o autorizado por el dramaturgo. Llegué a convencerme de que ésta era una manera adecuada, si no es que la única, de articular el dislocamiento de la materia pinteriana, la “desarticulación” constitutiva de una experiencia aguda. Se me ocurrió que para no restar fuerza a las metáforas del dramaturgo

¹⁴ A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵ Nota de Pinter anexa al Programa de mano de la función doble de *The Room* y *The Dumb Waiter*, 1960.

habría que construir la literalidad sobre la que se levantaban. ¿Qué significa esto? Nadie negaría que el uso del lenguaje y de la anécdota, por parte de Pinter, se organizan como metáforas que nos hablan de desesperanza, del absurdo de plantearse preguntas que jamás encontrarán respuestas, del terror de nuestra realidad, etcétera. Pues bien, para mantener dicho efecto de suspenso y no trastocar la fuerza del efecto global, tal vez sea necesario que los personajes crean estar encontrando respuestas, desconozcan el absurdo en el que están inmersos, crean ser capaces de reconocer su realidad, piensen que el lenguaje se somete a sus designios y consideren que son dueños de su verdades, o lo que es lo mismo: que sus mentiras no los traicionan, y que son “arquitectos de su propio destino...” o por lo menos que crean todo esto en ciertos momentos... los momentos en que pueden posar para un retrato psicológico: perfectamente encarnado, decididamente realista y tal vez de “aniversario de bodas”.

Mi intuición me indicó que, para convertir esta dramaturgia en material escénico, antes era necesario hacerla “tratable”, esto es: hablarle de “tú”, “bajarle los humos”, atemperar el vuelo filosófico y lírico, ahogarla en la materia viva del actor... domesticarla. “Domesticar”, nos dice el diccionario, significa amansar, bajar los humos, moderar la aspereza de carácter. Tal vez, yo añadiría, caracterizar. Este “atemperamiento” significó mi *apuesta de puesta, mi respuesta* a las preguntas planteadas. Equivalió a una violencia, a un ultraje diseñado para reflejar mejor el sinsentido, ofreciéndolo a su destinatario propio. Esta “domesticación” implicó una retirada: las metáforas de Pinter, elaboradas para el público de teatro, deberían llegar a él impolutas, sin la conciencia ni la complicidad de los intermediarios (personajes-actores y en cierto sentido también la dirección se comprometerían a hacerse a un lado). Aposté a que la mejor manera de reproducir el impulso pinteriano consistía, *prima facie*, en perderlo; que era necesario, durante el montaje, restaurar aquella realidad primigenia (lo que sucede en la calle si nos atenemos a la metáfora del accidente) con toda su carga de ingenuidad y soberbia, con toda su humana ceguera, y que el efecto global surgiría de la propia estructuración de la obra, pero como eso: como un efecto, como una impresión clara pero inmanente a la experiencia de observación, exclusiva del observador sensible.

Si todas estas consideraciones no hubieran sido suficientes, que sí lo fueron, de todos modos mi intuición me indicaba lo siguiente: aun si Pinter diera cabida a personajes más simbólicos, aun si sus protagonistas pudieran tener plena conciencia de la calidad de ensoñación de su realidad, ¿qué sentido tendría toda esta lucidez si ninguno de ellos es un filósofo? Y si acaso pudiera ser un pensador profundo, ¿no perderíamos demasiado con ello?, ¿cuántos buenos dramas tienen a un filósofo como protagonista?, ¿para qué un escéptico en escena? Tal vez la única manera que tengamos de estar vivos, quiero decir, lo

suficientemente vivos como para ser personajes teatrales, radique en nuestra ceguera, en el hecho de que sólo esporádicamente vislumbramos las grandes verdades de nuestra condición y que, cuando lo hacemos, solemos estar guiados por nuestra intuición y protegidos por nuestra vehemencia. Por supuesto, en ningún momento perdí de vista el peligro de esta opción. Es muy frágil la línea que separa, por un lado, “la minuciosa articulación de una desarticulación”,¹⁶ y por la otra, el suplantamiento, la introducción contrabandeada de una articulación ajena, la reinstauración de una coherencia que traicionaría el estilo y el aliento de Pinter. ¿Cómo conjurar este peligro? En primer lugar, velando porque la literalidad que se pretende construir sea intensa, porque sea sólido el cimiento sobre el que se elevarían las metáforas: se manejaría un realismo detallado. En segundo lugar, recalcando el sentido multivalente de la realidad. El mundo de Pinter, poblado de gente inhibida y pedestre, se nos antoja grotesco y cómico; desde otra perspectiva, estas personas mueven a la piedad y hasta cobran dimensiones trágicas. Este tipo de ambivalencia, producto de la pluma del autor, apunta a un aspecto propio de la realidad: su multivalencia, su polisemia. De este modo, aunque nos abstuviéramos de producir directamente el efecto de extrañeza que emana del contraste, podríamos cuidar de su eventual riqueza creando tantas facetas de la realidad como fuera posible. En tercer término, la literalidad por construir tendría que estar fuertemente asociada a la implantación de contenidos inconscientes en las actuaciones, pues sólo partiendo de una densidad semejante no perderían riqueza las realidades fragmentadas.

El realismo intenso, denso y múltiple que necesitábamos parecía depender, casi por completo, de la técnicas de actuación que se implementasen. En otras palabras, al inclinarme por “domar” la dramaturgia (desembravecera, reza también el diccionario), era menester desplazar la “bravura” a la energía actoral. Para ello acudí a una técnica de corte naturalista, esto es, aquella que parte de la personalidad del actor y lo pone en circunstancia, en lugar de proceder conforme al realismo, el cual pone el énfasis en el carácter del personaje. Es difícil extraer de la obra un perfil psicológico para una caracterización convencional, pero si se adopta una técnica naturalista se puede recurrir a las propias limitaciones del actor, a la ingenuidad esencial de su autoconocimiento, exigiendo un ejercicio puntilloso de la “creencia” stanislavskiana y, así, jugar con todas las posibilidades anecdóticas de la obra —con todas las extrañezas concretas (nunca globales)— y con los absurdos pequeños a partir de la vida del propio actor. La obra podría apoyarse, en suma, en la amnesia característica de este estilo actoral, que en mucho reproduce el extravío de la vida real. En ella casi

¹⁶ Cf. *supra* p. 199.

todos creemos saber cuándo mentimos y casi siempre pensamos que podemos recordar; cuando estas certezas se debilitan no nos movemos con la misma seguridad. Siguiendo este modelo en casi todo momento, los personajes creerían poseer la verdad y contar con una memoria confiable. Esto, obviamente, no los comprometería con la veracidad, pero rara vez se manejarían en la indeterminación sobre aquello que es cierto. Tampoco serían dueños de su inconsecuencia: a veces engañarían con toda mala fe, pero en otras ocasiones serían los primeros engatusados por sus mentiras. Como sucede con la mayoría de las personas sólo podrían percibir el carácter extraño de algunas situaciones a manera de vislumbraimientos no formulables; el resto del tiempo todo debería parecerles tan firme y comprensible como aparentemente lo es para los transeúntes involucrados en la escena de la calle.

En Pinter es imposible dar con la línea anecdótica para un tratamiento realista de la progresión dramática, pero si se fragmenta la obra en tantos trozos como sentidos e interpretaciones se puedan encontrar, es factible trabajar colocándose al interior de la hermenéutica de un solo fragmento, ateniéndose a una sola versión “genuina” de la realidad: la relativa a esa posición.

La dirección de la obra se basó en mi intuición, muy a la manera como el propio Pinter confiesa que lo hace. Según él, su interés siempre ha sido buscar las caras invisibles de sus personajes, dejándolos en libertad para que se manifiesten según sus propias limitaciones: los convoco, nos dice, y luego los observo con detenimiento. Su esfuerzo se encamina, fundamentalmente, a no traicionar la tensión entre la forma desarticulada y espontánea en la que ellos se comportan, y su propia determinación autoral de encontrar la estructura de este material.¹⁷ Mi idea consistió en recrear una tensión equivalente: evitando a toda costa la prevalencia de una de las posibles interpretaciones, yo intenté construir personajes resueltamente vivos, es decir, gobernados por el desconocimiento de sus verdaderas motivaciones, marcados por la ceguera de las paradojas que producen, signados por la ingenua convicción con la que defienden sus mundos incompatibles y, en particular, por la naturalidad y facilidad con la que se tragan, sin darse cuenta, tanto misterio. En una segunda etapa me orienté hacia la sustracción de estamentos, evitando el colapso de uno en otro o su eventual fusión, hasta volver a la obra tal y como fue escrita por Harold Pinter.

Creo que mi intuición fue correcta, pues cuando examiné el “realismo” de Pinter por inquietudes más de carácter filosófico que dramático, descubrí que, tal como se requiere para emprender un montaje teatral, en una serie de genuinas preocupaciones técnicas. Dichas cuestiones se resolvieron en el dise-

¹⁷ M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 49.

ño de ejercicios varios, de entre los cuales mencionaré sólo dos, por razones casi jocosas.

En aras de la multiplicidad de lecturas que originan el efecto paradójico, reescribí algunas escenas, en las que se explicitaban los subtextos según la interpretación adoptada. La primera escena, por ejemplo, la manejamos bajo cuatro diferentes supuestos: a) Kate verdaderamente no se acuerda de si mantuvo con Anna una relación homosexual y está atormentada por la incertidumbre; b) Kate nunca tuvo que ver sexualmente con Anna y lo sabe, y c) Kate sí tuvo que ver con Anna y lo sabe. En los tres casos anteriores Deeley lo sospecha, pero no lo sabe a ciencia cierta, y está terriblemente celoso.

A continuación presento un fragmento de la primera escena en su versión original.

DEELEY: ¿Era tu mejor amiga?

KATE: ¿Qué quiere decir eso?

DEELEY: ¿Qué quiere decir qué?

KATE: La palabra amiga... Cuando miras hacia atrás... Todo ese tiempo.

DEELEY: ¿No puedes recordar lo que sentías? (*Pausa.*)

KATE: Ha pasado mucho tiempo.

DEELEY: Pero te acuerdas de ella. Ella se acuerda de ti. Si no ¿por qué vendría esta noche?

KATE: Supongo que porque me recuerda.

En la reescritura de la misma escena que presento a continuación, dejé intactos los parlamentos de Deeley, y no advertimos de ello al actor. De esta manera, además de las asunciones establecidas, el primer ejercicio recogió la sorpresa de Luis Rábago ante las respuesta inéditas de la actriz.

La escena modificada dice así:

DEELEY: ¿Era tu mejor amiga?

KATE: ¿Qué quiere decir puta?

DEELEY: ¿Qué quiere decir qué?

KATE: La palabra amiga... Cuando crees que hemos sido putas... A mí ya no me importa.

DEELEY: ¿No puedes recordar lo que sentías? (*Pausa.*)

KATE: Eres un estúpido.

DEELEY: Pero te acuerdas de ella. Ella se acuerda de ti. Si no ¿por qué vendría esta noche?

KATE: Para cogerme sabrosísimo.

La idea era acumular cuantas vivencias (“vividuras”, según el léxico de Héctor Mendoza) fueran posibles y, posteriormente, sustraerlas hasta quedarse

con el texto y las intenciones originales —emular el trabajo de sustracción que Pinter realiza en su elaboración dramática. Tuvieron lugar, sin embargo, dos sucesos bastante curiosos. Conforme avanzábamos en el experimento me fui dando cuenta de que el tono melodramático funcionaba excelentemente cuando se explicitan los subtextos. De ahí me surgió la idea, que con toda generosidad ofrezco a los especialistas, de que el melodrama es un instrumento muy conveniente para penetrar el inconsciente u, opción más que legítima, el inconsciente es melodramático.

Nos ocurrió también algo muy peculiar. Las reescrituras nos empezaron a seducir. Algunas con mayor fortuna que otras que demandaban mayor elaboración, pero el Pinter trastocado que estaba yo dando a luz parecía resultar delicioso. Ni tardos, aunque sí perezosos, los actores intentaron convencerme de quedarnos con una de mis versiones y acometer el montaje (empresa equivalente al asesinato teatral de Pinter). A mí, les confieso, la proposición me halagaba, pero el proyecto me daba demasiado miedo y vergüenza. Finalmente me negué, por fortuna, pues empezó a suceder algo no menos notable: poco a poco se me dificultaba más la modificación, el texto original se resistía a dejarse desplazar imponiéndose como la única opción adecuada. Me asusté: Pinter parecía estarme leyendo el pensamiento, ¿o tal vez, tuve una súbita iluminación, por fin estaba yo “cayendo” en la obra? Afortunadamente esta certeza, que tanto decía de mi ineptitud, se acompañó de otra revelación: el ritmo de Pinter. De pronto ya no era necesario volverlo melodrama, sino escucharlo bien. Y para escuchar a Pinter se necesita doctorarse en la materia de pausas y silencios.

El teatro de Pinter no es un teatro de la no comunicación: lo que está en juego no es el fracaso de la comunicación interpersonal, mucho menos la imposibilidad de comunicación. De lo que nos habla es de la dificultad de comunicación explícita:

Pienso, dice el dramaturgo, que los hombres nos comunicamos demasiado bien en nuestros silencios, en lo que no decimos... y que lo que ocurre es la evasión continua, los desesperados intentos de ponerse en guardia para mantener nuestro ser íntimo para nosotros mismos. La comunicación es demasiado alarmante. Entrar en la vida de otro es demasiado aterrador. Mostrar a otros la pobreza de nuestro interior es una posibilidad demasiado temible.¹⁸

¹⁸ Discurso de Harold Pinter pronunciado en Bristol para el Séptimo Festival Nacional de Drama Estudiantil, en *Sunday Times*. Londres, 4 de marzo de 1962, citado por M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 51.

Por ello muchas veces optamos por callarnos. Pero el silencio no se implanta inocentemente en lugar del habla porque

[...] hay dos tipos de silencios —nos previene Pinter. Uno es el silencio en que ninguna palabra es dicha; otro silencio es aquel en que tal vez se utiliza un torrente de lenguaje. Este discurso nos habla de otro lenguaje encerrado por debajo de él. Ese otro lenguaje es su continua referencia. El lenguaje que escuchamos es como una indicación de lo que no oímos: es una evasión necesaria, una pantalla violenta, tímida, angustiada o burlona que mantiene al otro en su lugar. Cuando el verdadero silencio cae todavía escuchamos algunos ecos, pero estamos más próximos a la desnudez. Se puede considerar que el discurso es una constante estratagema para cubrir la desnudez.¹⁹

A tono con la adopción estilística, pedí a los actores que intentaran convertir lo hablado, o casi todo lo hablado, en ese tipo de silencio que es también pantalla, verborrea, ocultamiento.

Pero también fue menester que la gramática de dicho lenguaje les fuera ajena: era importante tender hacia el desconocimiento, construir las amnesias pertinentes; no saber por qué se dice algo, creyendo al mismo tiempo que sí se sabe, pero tener la urgencia correspondiente: no poder no decirlo. Los silencios, por su parte, siempre estarían en lugar de algo que se podría decir, pero que no se dice; la amnesia correspondiente versaría sobre las razones por las que no se dice lo que se calla.

Así, más que buscar la motivación de cada palabra, se impuso la búsqueda de la motivación de cada silencio, para llenarlo de pensamientos perfectamente concretos, hasta crear una especie de subtexto de las pausas y silencios. Dicho libreto consistió en los contenidos de pensamiento para cada pausa marcada por el autor. Hice un libreto distinto para cada actor y nos cuidamos muy bien de que fuesen intransferibles. Por ejemplo, hacia el final del primer acto, Deeley comenta sobre la función de cine en la que conoció a Kate, su mujer. Intempestivamente, Anna, la visita y aparente rival, hace un comentario con el que insinúa que ella también vio la película y que Robert Newton, el actor que según Deeley selló su unión con Kate, no era el único que se había desempeñado con encomiable maestría:

(Pausa.)

ANNA: F. J. McCormick también estaba muy bien.

DEELEY: Ya sé que F. J. McCormick también estaba muy bien, pero

¹⁹ *Loc. cit.*

no fue él quien nos unió. ¡No se haga la chistosa! (Pausa.) ¿O sea que usted también vio la película?

ANNA: Sí.

DEELEY: ¡¿Cuándo?!

ANNA: Hace mucho.

DEELEY: ¡Cuándo?

ANA: No sé...

DEELEY: ¡No la vio!

ANNA: ¡Sí!, ¡sí la vi!

DEELEY: ¡Y se acuerda?

ANNA: ¡Sí!

(Pausa.)

Ahora les ofrezco un fragmento de los pensamientos que escribí para la última pausa.

Para Deeley: “¡Hija de su chingada madre! ¿será verdad? ¡No!, está inventando... aunque a lo mejor... la vieron casi todos... pero no pudo haber representado lo mismo. Por eso no supo de Robert Newton. Pero bueno, la vio. Pero lo dice por fregar. ¡Para qué le fui a contar! ¡Pero Kate sí sabe lo que significó! No... ¡qué va!, tan pendeja...”

Para Anna: “¿La vi? ¡No sé!, ¡qué importa!, ¡qué gustazo!, ¡qué madrazo te metí! Y debo haberla visto, si no, de dónde saqué lo de McCormick. Qué curiosa es la memoria. Ay, claro que la viste, Annita... en todo caso no me dudes... no me echés de cabeza”.

Creo que esto es suficiente para mostrar lo laborioso que resultó la empresa. Pese a ello, este libreto sólo se utilizó en dos ensayos. Los actores se resistieron a seguir con él: les estorbaba, los encorsetaba excesivamente. Abandonamos este camino. Tuvo la virtud de marcar un ritmo que, para mi fortuna, ya no pudo ser completamente desvirtuado por los actores; pero debo reconocer que la aplicación del libreto era un error de mi parte porque eclipsaba la posibilidad de un estímulo fresco: creo que los actores acertaron cuando se negaron a asumirlo. Dejamos de lado el libreto de pausas.

Hubo otro tipo de ejercicios menos conspicuos y más fértiles; pero cada vez más, desde el hacer menos —metodología pinteriana de sustracción—, busqué implantar seres vivos en la extravagante situación que nos ofrece el dramaturgo.

Fue ésta la técnica que concebí para “restaurar” escénicamente aquella realidad primigenia que Pinter observa entre horrorizado y arrobado. ¿Se logró? Lo ignoro. Sí sé, sin embargo, cuestiones como las siguientes: al privilegiar el cuestionamiento filosófico sobre otras opciones igualmente presentes en la dramaturgia de Pinter, debilité ciertos aspectos cruciales. La parte del horror

que surge del absurdo de las situaciones, sin dejar de lado su traza cómica, me parece que quedó bien perfilada en mi puesta. A ello contribuyó una cierta proclividad personal por lo lúdico, el interés temático que he señalado, un rechazo a la solemnidad concomitante de los temas serios, y una traducción de la que fui cómplice, instigadora y beneficiaria, la cual estuvo marcada por un acento decididamente coloquial.

Pero habitan otros alientos en la obra de Pinter, temas casi pánicos, que fueron penosamente minimizados. Me refiero a la lucha sin cuartel por el poder, a la violencia subterránea de la que se nutren todas las acciones, a la inminencia de la intrusión y el despojo (a la obsesión por la seguridad del cuarto: por el claustro materno) y al viso grotesco de personajes más dignos de repudio que de simpatía.

De este modo, la desenfadada traducción de Adriana Sandoval y algunas modificaciones de texto que me atreví a incorporar, respetaron el colorido y la fuerza de los giros lingüísticos originales pero perdieron, en su transmutación escénica, algo de su cualidad de armas de dominación y vigilancia. Lamento que muchos de los matices de vocabulario malograrán su encomienda de desnudar hasta el tuétano. Lo mismo sucedió con la memoria: *Viejos tiempos* es una obra que se organiza en torno a una batalla, al combate por la posesión de un cuarto y de una muchacha, y tal batalla se desarrolla mediante escaramuzas de recuerdos: el ganador es aquel que exhibe mejor memoria. Debo reconocer, dolida, que en ciertos momentos la lid perdió temple y el material quedó patéticamente reducido a malabarismos nemotécnicos.

Por supuesto que los debilitamientos señalados son la obligada contraparte de una opción, el resultado de mis preferencias, la concretización de mi lectura... Pero algo de ello también es imputable a mi inexperiencia y a la particular composición de mi elenco. Sobre lo primero sólo haré un señalamiento (hace ya tiempo que dejé la tendencia contumaz al suicidio), y tiene que ver con lo siguiente: una pantalla de video bajaba copando totalmente la visibilidad de uno de los lados de la sala (hablo de El Granero). En ella se proyectaba, en transmisión directa, lo que ocurría en escena tal como lo veía un espectador colocado en el lado opuesto. La pantalla bajaba sólo en dos escenas, pero en una de ellas sustituí parte de la secuencia por material previamente grabado. No había audio: el sonido era la voz de los actores. A algunos compañeros directores el efecto les fascinó; yo me mantuve embelesada con mi complicadísimo juego hasta la última función; los actores la objetaron y luego la aceptaron sin comprender ni lo uno ni lo otro; la crítica dijo que era una novatada; los espectadores a quienes la suerte colocaba tras ella solían rehuir-la, aquellos otros que sólo la veían cubrir a los incautos no regresaron, como yo había supuesto que lo harían, aguijoneados por la curiosidad... y la idea que

me movió a utilizarla sigue siendo genial.

Se trataba de un símil materializado: así como Pinter nos vuelve opaca la aparente transparencia del lenguaje, así como violenta el sentido de lo verdadero y revienta los retruécanos de la memoria, la pantalla literalmente cristalizaba el aire, hacía tangible la no neutralidad del medio con el que se comunican las imágenes (demostraba que ni siquiera el teatro se puede ver “con los propios ojos”), hacía patente la parcialidad inducida por el punto de vista —no todos tenían la fortuna de pasar por la experiencia— y jugaba perversamente con los binomios realidad-virtualidad y presente-pasado (las partes grabadas no correspondían del todo a lo que estaba sucediendo en escena).

Al sustituir la imagen que debería proyectarse por otra previamente grabada, mi intención era ilustrar la confusión de identidades entre las dos muchachas sugerida por Pinter: en el material grabado intercambian posiciones. Otra confesión: en mi afán por practicar la argucia también salí engatusada: la doble inversión de la imagen restituía el original. De este modo, casi todo lo grabado era idéntico a lo real... casi. En rigor no sé si mi pantalla representó un atropello al público, una novatada o un acierto. La disfruté enormemente y me inclino a pensar que fue un acierto.

Respecto a mi elenco diré que hubo problemas, como siempre, pero que uno de ellos sí fue grave y tuvo que ver, por qué no decirlo, con la inmadurez de mis dos actrices (muy más de todos modos), y la bellaquería del actor (ya no tan mío). El tono ligero, casi liviano, que quise imprimir a la obra como parte de mi apuesta, muy poco a poquito empezó a deslizarse hacia la superficialidad y el guiño. Ello se debió a un plan errático capitaneado por el actor y consentido por la crasa inexperiencia de las dos muchachas. Afortunadamente, este proceso, que una vez desencadenado en temporada es difícil controlar, no culminó en una catástrofe gracias a que el trabajo previo, especialmente sobre el ritmo, había sido cuidadosamente decantado. Como me lo hizo notar Ludwik Margules, los actores ya habían hipotecado su inconsciente en mi visión.

Mi *Hace tiempo* resultó en un Pinter de dos tonos. El segundo acto se conservó más sombrío, más lírico y quizá más cercano al espíritu del autor. Pero estoy convencida de que el primero, amén de sufrir y resarcirse de todos nuestros devaneos, también proyectó una lectura de Pinter legítima e interesante. Lo único que lamentaría, quizás, sería el quiebre de tono, y el que la experiencia haya durado tan poco.