PINTER
ESE DESCONOCIDO

Fermín Cabal

Hace apenas unos meses, al comienzo del verano, mientras estaba aprovisionándome para las vacaciones, escucho a mi librero comentar: «Hace unos años, el *Premio Nobel* suponía éxito de ventas, pero desde hace algún tiempo se lo están dando a escritores desconocidos y ahora ya no lo compra nadie». Y entre los ilustres desconocidos, casi todos los premiados de las dos últimas décadas, oigo el nombre de Pinter.

¿Pinter desconocido? Si hay un autor dramático todavía en activo, que ha conseguido ser aceptado con unanimidad casi absoluta entre nuestros colegas, ese debe ser Pinter. Levanto mi voz en defensa del escritor británico y mi amigo, sonriente, me pregunta: «¿Qué libro suyo conoces que haya tenido un mínimo éxito de ventas?». Buena pregunta. Ciertamente, las obras de Pinter no han tenido mucha difusión en nuestro país. Las primeras aparecieron, de la mano de la editorial argentina Nueva Visión, allá por el año 1965, lo cual no estaba nada mal, apenas siete años de retraso. El traductor fue Manuel Barberá, y los textos elegidos *El cuidador, El amante* y *El montaplatos.* No puedo decir que fuera una gran traducción, pero tuvo el mérito de ser la primera, y como yo entonces no conocía los originales, me pareció estupenda. Leí este libro en 1968 mientras trabajaba como dependiente en la librería Siglo XX, cuyo propietario era mi querido colega, ya fallecido, Fernando Martín Iniesta. Y lo leí tantas veces que el pobre Fernando terminó regalándomelo. Ni a él, ni a Luis Riaza, que también venía por el establecimiento, les interesó el escritor inglés, a pesar de mis encendidos encomios. La verdad es que ni a ellos ni a ninguna otra persona, porque el libro estuvo expuesto, de mi mano, durante meses en nuestro escaparate y nadie preguntó nunca por él. Se estrenó por entonces *Retorno al hogar,* una de las piezas pinterianas que Luis Escobar, enamorado del autor, se empeñó en presentar en los escenarios madrileños, cosechando disgusto tras disgusto (ninguna fue bien recibida por el público), y al cabo apareció en 1970 como libro en la colección Voz Imagen de la editorial Aymá, que Dios tenga en su gloria. La versión de Escobar es una de las mejores que ha tenido el autor en lengua española, lo cual es una suerte, porque esa obra es también una de las mejores de Pinter, fundamental para conocer la evolución de su teatro. Con el texto se publicaron tres ensayos muy interesantes debidos a Felipe Lorda, José Manuel López Ibor y Lorenzo López Sancho, por entonces crítico del *ABC* de Madrid, que era el periódico que leía la gente del teatro, y que trató de explicar,



Harold Pinter, actor en su obra *The Hot-House.* Festival de Chichester, 1995. Producción de David Jones.

después de asegurar que la obra es excelente y el autor imprescindible, el estupor que produjo en la platea: «Pinter consigue producir un horror purgativo que, a juzgar por las impresiones de la noche del estreno, un público matritense con fuerte porcentaje de gentes de nivel intelectual elevado, no alcanzó a comprender. Y, sin embargo, la colérica, la airada, la violenta actitud del dramaturgo es una elocuente y clarísima denuncia. Acusa Pinter a una sociedad corrompida en la que los vínculos familiares han desaparecido, sustituidos por el resentimiento y el odio; en la que los seres, encastillados en su yo, desprecian a los otros, temen toda aproximación humana que no se produzca a su más bajo nivel físico. Es decir, a nivel sexual». Curiosa interpretación del drama pinteriano que me temo que dejaría estupefacto a Pinter si pudiera leerla. López Sancho, hombre culto, ha leído que Pinter es uno de los «jóvenes airados» del teatro británico y hacia allí mira, sin ira, arrimando el ascua a la sardina de la vigencia de la institución familiar, festejando de paso, con buen criterio, la llegada de un nuevo autor, y aquí paz y después gloria. Pero a pesar de los generosos esfuerzos de Escobar y de las admoniciones de López Sancho, la obra, como ha pasado con todas las de Pinter, no funcionó. Corren unos años más, y Álvaro del Amo, que entonces era un joven culto que había estado en Londres y se había asomado al teatro de allí, se animó a traducir *Viejos tiempos, La habitación* y algunas piezas cortas para la editorial Cuadernos para el Diálogo (también Dios la tenga en su seno), y así aparecieron un par de volúmenes, uno de los cuales todavía conservo, que leí con pasmo y con deleite. Y que fueron el canto del cisne de la edición pinteriana en España, porque, una vez transitada la Transición y constituida la Constitución, la estrella, ciertamente tenue, de Pinter se apaga y sus obras, salvando alguna edición en revistas minoritarias, dejan de editarse. Me temo que a principios de los años 80 ya era imposible encontrar en las librerías alguna cosa suya, salvo quizás la reedición argentina de Nueva Visión. Después, muy poca cosa más hasta que la editorial Hiru en el 2002 rescata y completa la edición mexicana que había hecho Carlos Fuentes para la UNAM, y que contenía una selección de las obras escritas entre 1988 y 1992: *Luz de luna, Tiempo de fiesta* y *El lenguaje de la montaña,* a las que ahora acompaña *Polvo eres* (1996). Ya he denostado la traducción de Fuentes en un artículo anterior, y, como no me gusta repetirme, baste decir que la sigo denostando. Pero, con todo, celebro que el libro se haya publicado, porque es casi lo único que recibimos del autor hasta que se le concedió el *Premio Nobel,* momento en el que, lógicamente, aparecieron numerosos textos, e incluso se dio comienzo a la edición de sus *Obras escogidas.*

He hecho este pequeño recorrido porque creo que es revelador de la ausencia de Pinter entre nosotros, y, como tampoco los estrenos, por lo menos hasta la llegada del nuevo siglo, han abundado, podemos concluir que se trata de un curioso fenómeno: cuanto más famoso ha ido haciéndose el personaje, menos interés ha despertado su escritura. Pero, claro, podría pensarse que aun así la escritura pinteriana ha podido ir rezu-

Cuanto más famoso ha ido haciéndose el personaje, menos interés ha despertado su escritura.

Mamet afirmaba que hay una línea que va de Chejov a Pinter pasando por Beckett, y que su escritura se inserta en esa tradición.

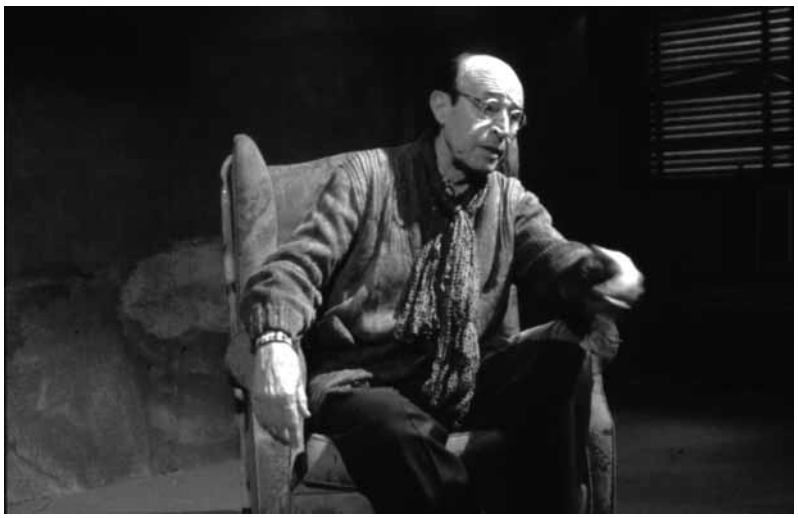
mando lentamente sobre los dramaturgos españoles y que a través de alguna misteriosa función enzimática haya ejercido la influencia que algunos suponen. Y como en los últimos tiempos me ocupo en compilar una serie de entrevistas a dramaturgos, que aparecerán próximamente en un libro, me he puesto a buscar entre las declaraciones de unos y otros, porque una pregunta obligada para todos ha sido qué autores hayan podido influir en la formación, en la poética, en el estilo de cada uno, y resulta que, entre dos docenas de entrevistados, solo cinco se refieren a Pinter. Helos aquí:

Paloma Pedrero afirma que en sus comienzos como actriz leyó y trabajó mucho en sus clases con obras del célebre autor. Es una referencia de pasada, a la que no da demasiada importancia, y yo, que la conozco un poco, así lo creo. No me parece que Pinter sea una gran influencia en Paloma, como tampoco me parece que lo sea en el caso de Laila Ripoll, que también le nombra de pasada, asegurando que cuando está harta de los clásicos, se pone a leer cosas más nuevas y lee, dice, a Caryl Churchill y a Pinter. Tampoco le da mayor importancia Juan Mayorga, a pesar de que conoce personalmente al autor. Cuando le pregunto por la experiencia me contesta, tras un largo rodeo (un rodeo de dos páginas, si mi editor lo permite), con estas palabras: «Antes me hablabas de Pinter. Bueno…, pues tuve el honor de conocerle en el Royal Court; fue una experiencia importante para mí, por la que habían pasado otros autores españoles, creo que el primero fue Onetti… También ha estado Beth Escudé; luego ha pasado gente más joven por ahí. El mes que pasé en el Royal Court me permitió conocer, de algún modo, el sistema teatral británico, conocer por dentro un teatro tan poderoso como el Royal Court y, por otro lado, tener talleres de escritura con gente como Sara Kane, que fue muy generosa con nosotros, y luego incluso probar mi propia escritura, porque esa es una de las cosas que te ofrece el Royal Court, entrar en diálogo con un tutor, con un director y unos actores profesionales; eso es algo que vale su peso en oro. Entonces en ese contexto conocimos a Pinter; nos trajeron a Pinter y me pareció un señor y una persona muy inteligente. Y, sí, me interesa mucho su teatro y sé que una obra como *Animales nocturnos* está fuertemente influida por Pinter». También Santiago Martín afirma interesarse por el inglés, y, puestos a citar, voy también a reproducir sus palabras: «Me gusta mucho ese teatro moderno que va de Ibsen, Chéjov y Shaw a Pinter y Mamet, pasando por Anouilh, Arthur Miller o Albee. Qué autores tan distintos, ¿verdad?, qué ocurrencia la mía al ponerlos juntos». Santiago es ocurrente pero no es tonto, y el asunto no está tan mal visto. Mamet afirmaba que hay una línea que va de Chéjov a Pinter pasando por Beckett, y que su escritura se inserta en esa tradición. ¿Se inserta ahí también la de Santiago? Queda abierto el debate. Y finalmente me voy a referir al caso de Sanchis Sinisterra, que me consta que se ha tomado muy en serio la obra del maestro inglés, y que ha organizado en la Sala Beckett una especie de Festival Pinter, que contó incluso con la presencia del autor, y que ha sido la mejor oportunidad que han tenido los jóvenes dramaturgos de Barcelona para introducirse en el culto a tan venerable figura. Y de nuevo me permito citar directamente sus palabras: «… de pronto descubrí a Pinter, a raíz de Beckett. Me enteré de que Pinter le pasaba todas sus obras y que los maestros que Pinter reconocía eran Kafka y Beckett,… Entonces empecé a leer a Pinter, y abrí en la Beckett un laboratorio que se llamaba Play Pinter, y reuní a autores, actores, directores, para trabajar escenas de Pinter. A ver qué era eso que pasaba ahí. Incluso hicimos algunas retraducciones,… y entonces conecté por casualidad con una profesora de la Universidad de Barcelona que estaba haciendo la tesis sobre el lenguaje en el teatro de Pinter. Y, fíjate, los milagros de la vida, su tesis era "la teoría de los *Speech Acts* como herramienta para analizar el lenguaje en el teatro de Pinter", en la que se demostraba clarísimamente que todo el teatro de Pinter era ininteligible si no lo leíamos como actos de habla, como estrategias pragmáticas de interacción verbal. Y entonces me lanzo sobre eso, porque yo ya estaba trabajando en los cursos de dramaturgia sobre cómo hacer que la palabra dramática fuera

activa, cómo hacer de la palabra acción, que, por cierto, estaba también en el último Stanislawsky, "decir es hacer". Total, que te puedes imaginar la convergencia, por una parte la lingüística pragmática, que ya me estaba interesando para hacer de la palabra acción, en la tesis de esta mujer sobre el lenguaje de Pinter, explicada desde la teoría de los *Speech Acts.* Luego Laing, que lo había recuperado, porque yo a Laing lo había leído de la época de la antipsiquiatría… ¿Recuerdas que Laing fue un autor de moda en los setenta? Y me encuentro con libros como *Percepción interpersonal,* un libro de Laing que no se conoce apenas, que está publicado en América Latina, pero también en *El yo dividido, Yo y los otros,* en donde habla de eso que te he dicho, de la invisibilidad del otro, del malentendido, de cómo los otros nos hacen, cómo son los otros quienes nos… y de la inverificabilidad… Y claro, eso es Pinter. En Pinter, como él mismo dice, lo que los personajes afirman de sí mismos es inverificable. Y, entonces, eso me influye muchísimo, incluso ya como autor. Yo siempre digo que la huella de Beckett en mi teatro he conseguido soslayarla, ¿no?; mis textos no parecen beckettianos, pero, en cambio, la uña de Pinter está… Yo siempre digo que *El lector por horas* es un plagio o un homenaje, llámalo como quieras, a Pinter. Es una obra suprapinteriana. En Pinter encuentro un territorio que me concreta muchas de estas derivas intelectuales, pero también creativas, artísticas». La cita ha sido larga, pero creo que sabrosa. Sanchis explica claramente la deriva poética que ha sufrido su teatro, sobre todo las piezas breves, en los últimos años. Y a través de Sanchis, un maestro excepcional que ha influido en algunos de los mejores escritores de Barcelona, creo que también Pinter se ha proyectado sobre la escritura de los más jóvenes. Pero, aun así, yo me atrevería a decir que la recepción de Pinter en España ha sido más bien indirecta y que su trabajo sobre el lenguaje, la atención a los aspectos pragmáticos de la lengua, a los ritmos verbales como elemento esencial del diálogo escénico, a la reproducción de las fracturas, ambigüedades, incoherencias del lenguaje coloquial como horizonte en el que se proyectan las fracturas, las ambigüedades y las incoherencias del personaje, ha llegado a los dramaturgos españoles a través de la figura del norteamericano David Mamet, que debe al maestro inglés muchas lecciones, brillantemente incorporadas. El pinterismo de Mamet ha sido rara vez señalado por la crítica española, por la sencilla razón de que la crítica española desconoce la obra de Pinter (probablemente, también la de Mamet). Y, así, muchos de los jóvenes autores que se acercan por primera vez a sus textos se asombran de lo moderno que es. ¡Si parece Mamet! Pero, claro, a lo mejor este tipo de influencia, la que lleva a los más flojos de mollera a la imitación torpaz del genio, sea la menos importante. Proliferan hoy las obras asfixiadas por las reiteraciones, las preguntas sin respuesta, el diálogo para besugos. La sonrisa del creador se trastoca en la triste mueca del epígono y sus mejores hallazgos son banalizados hasta la náusea. Quién sabe. A lo mejor la ausencia de Pinter de nuestros escenarios puede servirnos para recibir su obra con más sensatez. El que no se consuela es porque no quiere.

¿Será que en España no hacía falta esa renovación estilística que él encabezó en el mundo anglosajón? Claro que, a mediados de los años cincuenta, cuando aparecen los «jóvenes airados» en Inglaterra, nuestra pobre España era un país triste, reprimido, fascistoide, o a lo mejor simplemente empobrecido por una guerra civil que había destruido la moral pública y arruinado el

Los airados británicos son claramente una generación de ruptura: rompen con los gustos, los valores y la estética de quienes les preceden.



[Archivo fotográfico del CDT]

Juanjo Menéndez en *Retorno al hogar,* de Harold Pinter. Puesta en escena de María Ruiz. 1994.

Entre 1956 y 1960 aparecieron nada menos que Wesker, Arden, Delaney, Simpson… y Harold Pinter, entre otros muchos.

tejido económico (El PIB español de 1935 solo llegó a igualarse en 1950), y que había asesinado, encarcelado o arrojado al exilio a cientos de miles de sus mejores ciudadanos. Es curioso que el mismísimo José Monleón crea encontrar, en su prólogo al excelente libro, ya un clásico, de Felipe Lorda *Teatro inglés de Osborne hasta hoy* (hoy es 1964), un paralelismo entre los airados londinenses y los realistas españoles: «No sospechan [los escritores ingleses que desconocen España] que detrás están los Buero, Muñiz, Sastre, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Rodríguez Buded… Ignoran absolutamente que muchas de sus demandas concuerdan, casi literalmente, con las de la generación realista española. Y que sus posiciones respecto a un Rattigan se acomodan perfectamente con las que muchos mantenemos en España respecto al teatro que tipifican varios autores de moda». Y se explaya en explicaciones acerca del momento noventayochista que viven los ingleses, o de su pretendida ruptura con la tradición puritana de la Reforma. Pero hoy, con la perspectiva de cincuenta años de ilusiones y disgustos, me temo que es insostenible ese paralelismo. No voy a entrar aquí en este tema que me parece apasionante, porque no es el momento, pero permítaseme avanzar al menos una opinión: la generación realista española, meritoria por tantas cosas, es una generación de cierre. Con ella se despide un periodo histórico y su expresión literaria, que va a ser sustituido abruptamente por otro. El corte generacional está entre los realistas y la promoción siguiente: la del teatro independiente. Por su parte, los airados británicos son claramente una generación de ruptura: rompen con los gustos, los valores y la estética de quienes les preceden e inauguran una nueva etapa sociocultural. Y quizá por esa razón, agravada por las circunstancias políticas, las propuestas de nuestros realistas no prosperaron.

Y es que mientras ese público «con fuerte porcentaje de gentes de nivel cultural elevado» rechazaba la obra de Pinter, el público inglés, incluso el más rancio, poco a poco se ponía a su favor. Hay una anécdota deliciosa que cuenta Arthur Miller en sus memorias, *A vueltas con el tiempo,* con ocasión de la visita que hace a Londres en el otoño de 1956. La primavera anterior se había estrenado *Mirando hacia atrás con ira,* la obra que lanzó el movimiento de los jóvenes airados en el teatro londinense, una obra incómoda, ambigua, cínica, absolutamente incompatible con la tópica flema británica, pero que, a pesar de las numerosas objeciones que suscita en los medios tradicionales, algunos de cuyos más ilustres representantes se rasgaron públicamente las vestiduras, se había consolidado como el gran éxito de la temporada. Cuando su anfitrión, el gran Lawrence Olivier le pregunta qué quiere ver de lo que ofrece la cartelera en ese momento, Miller no lo duda y, para pasmo de Olivier, elige la obra que se representa en el Royal Court. De modo airado («parecía ofendido en su sentimiento patriótico») el actor reacciona inmediatamente y le dice: «No pierda el tiempo con esas cosas, elija otra», y añade: «no es más que una parodia con mucha verborrea y mala uva sobre la vida inglesa». Pero Miller insiste y finalmente van juntos al teatro. La obra gustó mucho al norteamericano, al que el texto le recordaba el teatro de Clifford Oddets, el autor que había encabezado la renovación generacional en los Estados Unidos durante los años cuarenta. *Mirando hacia atrás con ira,* dice Miller, «me permitió ver por primera vez una Inglaterra de inadaptados como yo que se planchaban sus propias camisas y que solo conocían lo importante por los periódicos». En el entreacto Olivier indaga qué le está pareciendo y Miller contesta que la obra es estupenda. Y finalmente, tras la representación, Georges Devine, el director del Royal Court les pregunta si estarían interesados en conocer al autor, y van a los camerinos a saludarle. Y Miller comenta con cierta estupefacción cómo Sir Lawrence se pone a charlar con el joven Osborne y en un momento dado, mientras Miller escucha los planes de Devine para el montaje de *Las brujas de Salem*, le oye preguntar, «con la más dulce de las entonaciones»: «¿Crees que podrías escribir algo para mí?». Y, efectivamente, el temible Osborne le escribió la que sería su segunda obra estrenada en el teatro profesional, *El animador,* que, por cierto, marcaría un hito en

su carrera. Creo que esta pequeña anécdota ilustra la muy diferente actitud que mostraban en ese momento las élites culturales española e inglesa. Olivier podía detestar a la nueva generación, pero intuía que estaba ante el futuro que llamaba a la puerta, y cuando el futuro llama a la puerta, se le abre.

El éxito de Osborne abrió la puerta a un tropel de nuevas obras y de nuevos y fogosos autores que revitalizaron el anquilosado teatro inglés que vivía de las rentas de Coward y Rattigan, y entre 1956 y 1960 aparecieron nada menos que Wesker, Arden, Delaney, Simpson… y Harold Pinter, entre otros muchos. ¿Y todo esto surgió en el vacío de la noche a la mañana? Pues lógicamente no fue así, aunque a muchos se lo pareciera. Críticos como Kenneth Tynan, directores como Joan Littlewood, o programadores como Georges Devine, director del Royal Court, un espacio que pronto se convertirá en la catedral del nuevo teatro, compartían ya un análisis demoledor del sistema teatral inglés, que partía del convencimiento de que el teatro inglés atravesaba por una grave crisis que le ponía al borde de la tumba: «Eché de ver —dice Devine— que el teatro inglés no reviviría jamás si no se alentaba a escribir a los autores nuevos, capaces de llevar a la escena a gente real en situaciones reales, personas y situaciones extraídas de la realidad». Y llevando a la práctica esta convicción, se lanza en la temporada 55-56 al estreno de cinco obras «experimentales», una de las cuales resultó ser *Mirando hacia atrás con ira.* Harold Pinter tuvo la fortuna, y el coraje, de sumarse a ese movimiento desde sus inicios, presentando su primera obra, *La habitación,* gracias al Aula de Teatro de la Universidad de Bristol, apenas unos meses después del estreno triunfal de Osborne en Londres. Y ese mismo año, animado por la efervescencia que se registra en los medios teatrales, escribe otras dos obras: *El montacargas* y *La fiesta de cumpleaños.* Esta última se estrena inmediatamente en un teatro periférico, el Lyric, de Hammersmith, y la crítica londinense la acoge con indignación, obligando al teatro a retirarla de la cartelera antes de tiempo. Pero el autor no se arredra y continúa su carrera, por suerte para todos los amantes del teatro, con nuevas obras, que suscitan crecientes apoyos a medida que van siendo mejor conocidas en los medios profesionales. En 1960 Devine le incorpora, cómo no, a la nómina de los autores del Royal Court, lo que supone ya una confirmación y una garantía de futuro, pero antes también recibe el apoyo de la BBC, que le comisiona varias obras para sus emisiones radiofónicas, entre ellas *Un ligero dolor* y *Una noche de juerga,* que serán de sus piezas más conocidas. En la década de los sesenta, la reputación de Pinter sigue creciendo y pronto se convierte en indiscutible referencia de la dramaturgia británica en todo el mundo, especialmente tras el gran éxito de *Retorno al hogar,* de la mano de Peter Hall, nada menos que en la Royal Shakespeare Company. Hall, que ya había montado *La colección* un par de años antes, consigue una de sus mayores creaciones con esta obra enigmática, a veces violenta, a veces tierna, en la que los delicados matices verbales de Pinter, sus famosas distinciones entre pausas, silencios y puntos suspensivos, eran ejecutados por los actores con la minuciosidad de una partitura musical.

En su conjunto, y a lo largo de cincuenta años, la carrera teatral de Pinter ha sido brillante y ha gozado de un reconocimiento casi unánime, pero el autor ha hecho también su particular travesía del desierto y en los años setenta su escritura pasó por momentos críticos. Él mismo comenta en su discurso de aceptación del *Premio Shakespeare,* uno de los más importantes de Alemania: «… es una ironía el que me hayan concedido este importante premio como escritor en un momento en que no estoy escribiendo nada y me siento incapaz de hacerlo». Pero tras unos años complicados se recupera e inicia una nueva fase de su carrera con una de sus más grandes obras: *Traición,* que dará la vuelta al mundo. Tentado también por la escritura cinematográfica, Pinter, que ya había colaborado con Joseph Losey en varias películas, entre ellas la excelente *El sirviente,* una obra maestra del cine británico, adaptando la obra teatral de Anthony Shaffer, se prodiga ahora en el cine, consiguiendo algunos éxitos masivos, como *La mujer del teniente francés.* Y también dedica su esfuerzo a la dirección teatral, a veces con materiales propios y a veces con obras de otros autores, como

«Creo que lo que trato de hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos».

Pinter adelanta ya esa preocupación por la pragmática del lenguaje que vamos a encontrar veinte años después, tras la resaca de los años setenta, en los dramaturgos que recuperan, en todo el mundo, la palabra.

Oleanna, una de las piezas clave de David Mamet, un autor que nunca ha negado la poderosa influencia que el maestro británico ha ejercido sobre su escritura. En los años noventa se abre el último periodo de su obra, orientada ahora hacia el debate político, con obras de denuncia del totalitarismo pseudodemocrático y sus procedimientos: la tortura, el abuso de poder, la manipulación del individuo desamparado.

Pero, a pesar de esa extraordinaria acogida, sobre la obra de Pinter han planeado grandes equívocos, quizá la mejor demostración de su complejidad. Desde su aparición en los escenarios ingleses, Harold Pinter ha sido un bicho raro, un ejemplar difícilmente clasificable. Sus primeras obras tienen un aroma «experimental» muy conveniente en aquel momento, cuando el teatro de palabra se veía amenazado en todo el mundo, y parte de la crítica le destaca precisamente por un supuesto «simbolismo» que le emparentaría con los vanguardistas parisinos. Se ha señalado que el lenguaje coloquial que Pinter recoge con agudísimo oído, podría estar emparentado con los juegos verbales del Ionesco de *La cantante calva*, y también se ha dicho que la recurrencia de la situación cerrada (muchas de sus obras transcurren en una habitación de la que los personajes no quieren, no pueden o no saben escapar) tiene una filiación claramente beckettiana, y es muy posible que así fuera. El mismo Pinter, en los inicios de su carrera, al tratar de explicar qué pretenden sus obras, coquetea con la idea del absurdo: «creo que lo que trato de hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos».

Pero en esta misma explicación se trasluce una actitud radicalmente opuesta a la de sus supuestos maestros: la pretensión de operar con un referente «reconocible» le aleja de las soluciones «alegóricas» al uso entre los escritores del absurdo. Ionesco utilizaba el lenguaje coloquial, para él claramente desacreditado como vehículo poético, para parodiarlo y escarnecerlo, mientras que Pinter lo disecciona minuciosamente con el convencimiento de que es la mejor vía de acceso al conocimiento del ser humano. Si además tenemos en cuenta que sus primeras obras se escriben en pleno auge del movimiento de los jóvenes airados, que sacude el confortable teatro londinense con una fuerza que no se recordaba desde la aparición de los grandes dramaturgos isabelinos, no es extraño que también le veamos clasificado entre las tropas del radicalismo social, aunque sea a regañadientes. Y seguramente esa opinión no era gratuita. Pinter compartía con sus coetáneos una experiencia desoladora: el derrumbamiento de la vieja y orgullosa Inglaterra imperial. Los tiempos propiciaban un sentimiento de desorientación y pérdida de los viejos valores, que alimenta la obra de Osborne, de Arden, de Wesker, y que también se refleja en los primeros textos de Pinter: habitaciones miserables, personajes marginales, derrotados, ofendidos, un paisaje de mendigos, prostitutas y delincuentes. El tono de queja y decepción, que hizo famoso al Jimmy de *Mirando hacia atrás con ira*, se aprecia en algunas declaraciones de nuestro autor, como esta, que me parece muy reveladora: «Lo único que nos queda es la lengua inglesa. ¿La podemos salvar? Esa es mi pregunta». Y esa lengua brilla en sus primeros textos con tal fulgor que hasta sus detractores tienen que rendirse a la evidencia: un poeta dramático inicia su carrera.

Yo creo que ambas adscripciones, la de vanguardista del absurdo y la de joven airado, son inexactas. Supongo que los críticos, y quizá el público, tienen necesidad de encajar a los artistas en determinados grupos por afinidades estéticas o generacionales, y comprendo que en el caso de Pinter hayan echado mano de lo que tenían a su alcance, pero con la perspectiva de más de cincuenta años creo que está claro que se trató de un malentendido. Pinter adelanta ya esa preocupación por la pragmática del lenguaje que vamos a encontrar veinte años después, tras la resaca de los años setenta, en los dramaturgos que recuperan, en todo el mundo, la palabra: Mamet, Kroetz, Koltés, Strauss, Santana, Grumberg, etc. Sus personajes son seres hablantes, que reproducen las vacilaciones, las pausas, los lapsus, las repeticiones, etc., que encontramos todos los días, lo que no impide al autor elevarse sobre el coloquialismo en una misteriosa operación alquímica que convierte en oro el habla ca-

llejera. Muy a menudo, sobre todo en su primera época, esa operación conduce al humor, y el autor llega a decir: «Todo es cómico, la más grave seriedad es cómica, incluso la tragedia es cómica». El humor se perderá a medida que la escritura pinteriana se afiance, y a partir de *Regreso al hogar,* el texto que le consagra como indiscutible, se hace mucho más violento, se llena de interjecciones, de tacos. También los pretendidos elementos simbólicos se hacen más leves, sustituidos por una iconografía realista que deja cada día menos lugar a dudas. Aunque para mí ese Pinter «simbolista» de los primeros tiempos es un espejismo. Y me pregunto: ¿se hubiera hablado de simbolismo sin el final de su primera obra, *La habitación,* cuando la protagonista, en una extraña epifanía, dice volverse ciega sin aparente causa? Inmediatamente se quiso ver ese accidente como un símbolo de la verdad que irrumpe y ciega al desdichado mortal, como al engreído Edipo del mito clásico. Lo cierto es que en sus obras posteriores encuentro pocos «símbolos» de esa contundencia, y que repasando las opiniones de la crítica de los sesenta ya ese carácter simbólico se pone en duda. Me hace particularmente gracia este comentario del profesor Wellwarth, que le incluye entre los dramaturgos experimentalistas, comentando *La habitación:* «Con la entrada del negro —sea cual fuere su significado— el drama se desintegra». O sea, que tenía que significar algo por narices, aunque ni el propio crítico atina a saber qué.

Creo que también Pinter va por delante en cuanto al tratamiento de «la verdad» sobre el escenario. Me pregunto si en su manera de ver el mundo no se reflejan las nuevas concepciones acerca de esa «reconocible realidad» que han aportado los físicos del siglo XX. El famoso principio de incertidumbre parece alimentar muchas de sus obras: *Viejos tiempos, El amante, La colección, Retorno al hogar, Traición*… A menudo el espectador se queda perplejo, sin saber qué está ocurriendo realmente. ¿Cuál es la verdad de la historia? ¿No estarán mintiendo los personajes? ¿Cómo saberlo? Y el texto se niega a dar una respuesta contundente; más bien todo lo contrario: asegura que no es posible saberlo.



Gyenes [CDT]

El amante **de Harold Pinter. Puesta en escena de Daniel Bohr. 1967.**

Pinter, a propósito de esa maravillosa pieza que es *La colección,* afirma: «El deseo de verificación es comprensible, pero no siempre puede satisfacerse. No hay una distinción clara entre lo real y lo irreal, ni tampoco entre lo verdadero y lo falso». Una consideración razonable y que abre una nueva vía en el teatro contemporáneo que los más jóvenes se han lanzado a explorar. Es verdad que, con antelación, el enunciado aseverativo característico del argumento dramático ya había sido puesto en cuestión a través de dos procedimientos: el absurdo y el onirismo. Pero la propuesta de Pinter es nueva porque puede defenderse desde actitudes estilísticas absolutamente realistas, y no se sitúa, por tanto, en el plano del registro literario, como sus predecesoras, sino en el del referente «real» (ahora penetrado por la incertidumbre). Para concluir estas reflexiones, y a la vista de que nuestro autor carece de espectadores, de lectores, de que es desconocido por la crítica y por la academia, y de que la mayoría de los escritores españoles no lo han olido, me atrevo a decir que la dramaturgia pinteriana aún no ha sido recibida en el teatro español como merece, aunque sus enseñanzas empiezan a sedimentarse entre los más jóvenes, sobre todo en Barcelona. Creo que Pinter es uno de los autores indispensables para conocer el presente de la escritura dramática. Y creo, finalmente, que el hecho de que su obra siga siendo, cincuenta años después, una obra desconocida, es un síntoma elocuente de que algo no funciona en el teatro español. ■

La dramaturgia pinteriana aún no ha sido recibida en el teatro español como merece, aunque sus enseñanzas empiezan a sedimentarse entre los más jóvenes, sobre todo en Barcelona.