

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

HAROLD PINTER Y LA DRAMATURGIA DEL SILENCIO

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLÉSAS)

P R E S E N T A :

JENNIFER ORTIZ RODRÍGUEZ

ASESORA: MTRA. RAQUEL SERUR SMEKE





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I Las comedias de amenaza: humor, violencia y absurdo.....	12
Capítulo II Pinter y el pasado: desolación e inmovilidad.....	36
Capítulo III El discurso del poder.....	58
Conclusiones.....	83
Obras.....	89
Bibliografía.....	90

# Introducción

Durante los años novecientos cuarenta y cincuenta la dramaturgia inglesa de la posguerra estuvo dominada por autores que habían ganado su reconocimiento durante las primeras décadas del siglo XX. En el escenario se representaban comedias que, aunque trataban problemas políticos contemporáneos, tenían como objetivos entretener y distanciar al público de su realidad inmediata al retratar al mundo como un lugar seguro y predecible. Los personajes a los que los escritores daban vida habitan un mundo racional y aceptan su lugar en la sociedad sin ningún cuestionamiento. Son representantes de la clase media, con preocupaciones morales, éticas y espirituales, propias de su círculo social que eran expresadas en un lenguaje considerado como aceptable. La estructura dramática de estas piezas consistía en la exposición de la trama, en un enredo u obstáculo a superar, en un clímax y en una resolución. En resumen, una fórmula en la que cualquier imprevisto podía ser resuelto.<sup>1</sup>

Entretanto, debido a la falta de orden, de unidad y de coherencia en el mundo al fin de la Segunda Guerra Mundial, se percibe una sombría perspectiva del hombre y su entorno. Se advierten en el ambiente una creciente desilusión y una creciente alienación social que estimulan a los jóvenes artistas de los años 50 a protestar en contra del orden social y en contra de la condición humana a través de sus obras. Estos jóvenes artistas viven en una época en la que reina el absurdo, en la que se realza la noción de fragilidad y brevedad de la vida, se encuentran en una época en la que el hombre se ve rebasado por su propia insignificancia.<sup>2</sup> Los jóvenes dramaturgos que surgen durante este periodo pertenecen a una generación que se vio adversamente afectada por la guerra durante sus años de infancia y

---

<sup>1</sup> Junto con la falta de autores nuevos, la oficina del Lord Chamberlain fue en parte responsable del estancamiento del teatro inglés de la posguerra. La censura impuesta por esta oficina tenía por objetivo evitar el uso de lenguaje o comportamiento impropio en el escenario, a la vez que obstaculizaba la representación de obras política o socialmente controversiales. De igual modo, el público no favorecía la representación de ideas nuevas expresadas de una manera que no le pareciera natural. La autoridad que poseía la oficina del Lord Chamberlain sobre todo lo concerniente al teatro fue revocada en 1968.

Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Drama*. USA: Greenwood Press, 1997. pp. 1-9

<sup>2</sup> Gomez, Christine. *The Alienated Figure in Drama: From Shakespeare to Pinter*. New Delhi: Reliance Publishing House. 1991 pp. 211-213

adolescencia y que estima que su futuro está seriamente amenazado por la Guerra Fría y por la posibilidad del advenimiento de una aniquilación nuclear. Este clima social repercute en la producción teatral. A partir de entonces, los personajes centrales son miembros de la clase obrera o de la clase baja, que utilizan un lenguaje realista, que tratan temas propios a ellos y a su entorno y que por primera vez son tratados con seriedad.<sup>3</sup>

Harold Pinter es uno de los jóvenes dramaturgos británicos de los 50. En los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, a la edad de nueve años, Pinter fue evacuado de la ciudad de Londres para llevarlo al campo en un esfuerzo por proteger a los niños de un ataque aéreo. La guerra dejó en Pinter un agudo sentido de la muerte<sup>4</sup> que transpira en sus obras en la manera en que construye la escena y los personajes, en la forma en la expresa su particular visión del mundo. Aparece en la escena teatral en 1957. A partir de ese momento y hasta 1999, escribe un total de 32 obras de teatro<sup>5</sup>. En su producción la crítica literaria percibe tres etapas:

La primera abarca las obras que escribe del inicio de su carrera a la mitad de los años sesenta. En esta etapa, Pinter presenta personajes que se enfrentan a un futuro incierto; al mismo tiempo, se confrontan con ellos mismos, buscan saber quiénes son, desean encontrar su lugar en el mundo e intentan protegerse de la llegada de cualquier intruso que altere el precario equilibrio de su universo. El lenguaje de los personajes en estas obras es primordialmente el de la clase obrera. Este periodo se conoce también como el periodo de las "comedias de amenaza".

La segunda etapa cubre, principalmente, lo escrito de finales de los años sesenta hasta finales de los setenta. Estas obras están rodeadas de un aura de crisis extrema que lleva al retraimiento social. Con ellas Pinter intenta desnudar el efecto de las relaciones humanas en el individuo, y para eso se enfocan en la interacción social de los personajes y en la manera en la que perciben su propia historia. La preocupación por el pasado es el punto en común de las piezas este periodo. Este enfrentamiento con el pasado causa en los personajes un

---

<sup>3</sup> Peacock, *Loc. Cit.*

<sup>4</sup> Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996. pp. 6-7

<sup>5</sup> Pinter escribió también 13 *sketches*, 24 guiones para cine y televisión y dirigió alrededor de 36 producciones teatrales. Asimismo, dentro de su producción literaria también se encuentra algunos trabajos en prosa y en verso.

efecto devastador: soledad y aislamiento emocional. En esta etapa, la mayoría de los personajes pertenecen a la clase media. Si en la etapa anterior se trataba de una simple evasión comunicativa, en esta segunda etapa, al parecer, se trata de una ruptura en la comunicación.<sup>6</sup>

La tercera y última etapa empieza en los años ochenta. En ella Pinter escribe obras que manifiestan un giro en su producción al mostrar en ellas un riguroso compromiso político, por lo que es de particular interés para él desnudar el nexo entre el discurso y el poder político<sup>7</sup>. Lo que antes se presentaba como una fuerza indefinida y abstracta, una amenaza velada, recibe el nombre de poder.<sup>8</sup>

No obstante estos tres periodos, la obra dramática de Pinter acusa una serie de motivos y preocupaciones que se repiten y se recombinan en diferentes formas conforme despliega su carrera.<sup>9</sup> Asimismo se aprecia una progresión natural y paulatina en ellas. Esta tesina busca descubrir –por medio del estudio de los personajes, el espacio previsto en el texto dramático y el tratamiento del tiempo y la construcción dramática– los elementos que se encuentran presentes de principio a fin o, si se prefiere, el hilo conductor en su producción dramática, mediante el análisis de algunas obras representativas de cada una de estas etapas que la crítica observa en su trabajo como dramaturgo.

Pinter destaca entre sus contemporáneos por dar relevancia a aquello que en una obra convencional queda relegado al subtexto y permanece oculto. Escoge resaltar situaciones en las que la amenaza, la incertidumbre y, sobre todo, el absurdo que él mismo ha vivido y que percibe en el ambiente general, están presentes. En su trabajo dramático el absurdo puede significar una amenaza incierta, un vacío o una forma de soledad, una falta de comunicación, una especie de ruptura en las relaciones personales o una lucha entre el individuo y el poder político. Debido a que el absurdo es una presencia constante en sus

---

<sup>6</sup> Peacock, *Op. Cit.* pp. 97-102.

<sup>7</sup> Taborda, Marta. "Lenguaje y comunicación en el teatro de Pinter. Notas sobre *Mountain Language* (La lengua de la montaña)." *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Volumen I. Argentina: Nueva Generación, 2002. pp. 155-61,

<sup>8</sup> Begley, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Canada: University of Toronto Press, 2005. pp.164.

<sup>9</sup> *Ibid.* p.133

obras y que en ellas permea una sensación global de desesperanza, es importante mencionar el lugar que ocupa Pinter en lo que se ha dado en llamar el Teatro del Absurdo.

En 1961 Martin Esslin analiza en su libro *The Theatre of the Absurd*, una serie de obras y autores que buscan expresar en el escenario el sinsentido de la condición humana y la inutilidad del pensamiento racional. Esslin estudia el trabajo de autores como Beckett<sup>10</sup>, Ionesco, Adamov, Genet y del joven Pinter, entre otros. Tras descubrir elementos en común en sus obras, las engloba bajo el nombre de "Teatro del Absurdo"<sup>11</sup>. Esslin observa que estos autores expresan en su obra la ansiedad y desesperación que surge cuando el hombre reconoce que está rodeado de una impenetrable oscuridad. Asimismo, estos dramaturgos transportan a la escena la angustia que experimenta el hombre cuando se da cuenta que no puede conocer su verdadera naturaleza o su propósito en la vida; tratan de confrontar al hombre con la realidad de su condición y sacarlo de su existencia trivial, mecánica y privada de la dignidad que trae consigo el estar consciente; tratan incluso de aliviar la aflicción de descubrir la futilidad de la existencia al retratar la condición humana como absurda e irrisoria.<sup>12</sup>

Aunque de hecho cada uno de estos autores trabaje en su propio mundo y no pertenezca a movimiento alguno, sus obras sí presentan un punto en común: la figura del derrotado, del alienado, del intruso, del extraño, del exiliado, del individuo cuya presencia es

---

<sup>10</sup> Entre sus contemporáneos Beckett ejerció una influencia literaria en el joven Pinter y años más tarde se convirtió en un amigo cercano. Esto es lo que la lectura de *Murphy* le inspiró:

I suddenly felt that what his writing was doing was walking through a mirror into the other world which was, in fact, the real world. What I seemed to be confronted with was a writer inhabiting his innermost self. (...) But what impressed me was something about the quick of the world. It was Beckett's own world but had so many references to the world we actually share. The farther he goes the more good it does me. I don't want philosophies, tracts, dogmas, creeds, ways out, truths, answers, nothing from the bargain basement. He is the most courageous, remorseless writer going and the more he grinds my nose in the shit the more I am grateful to him. He's not fucking me about, he's not leading me up any garden path, he's not slipping me a wink, he's not flogging me a remedy or a path or a revelation or a basinful of breadcrumbs, he's not selling me anything I don't want to buy – he doesn't give a bollock whether I buy or not – he hasn't got his hand over his heart. Well, I'll buy his goods, hook, line and sinker, because he leaves no stone unturned and no maggot lonely. He brings forth a body of beauty. His work is beautiful. \*

\*Pinter, Harold. *Various Voices*. 1st American ed. NY: Grove Press, 1999. p. 45

<sup>11</sup> El Teatro del Absurdo tiene sus orígenes en los payasos, en la pantomima de la antigüedad y en el bufón del teatro de Shakespeare. En este último se percibe un fuerte sentido de futilidad y lo absurdo de la vida humana. En los tres se pueden reconocer razonamientos lógicos invertidos, los falsos silogismos, la asociación libre o una suerte de poesía que emana de la locura real o fingida y que también se pueden encontrar en las obras de Ionesco o Beckett.

Cfr. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p.231

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 291

insignificante en el mundo. Estos dramaturgos deciden abandonar el enfoque racional y el discurso dramático lineal en los diálogos. Por lo mismo, dejan de lado el análisis de la dolorosa condición humana para representarla en la escena: presentan con imágenes concretas y con diálogos aparentemente inconexos, la existencia del absurdo y el sinsentido. Se observa así que estas historias carecen de trama tradicional o de una clara exposición temática, por lo que elucidar a los personajes requiere de un esfuerzo mayor por parte del espectador. La producción teatral de estos autores destaca por contar con la presencia de un contexto y un lenguaje absurdo que los distingue de los dramaturgos existencialistas que también tratan temas como la soledad y la alienación.

El sinsentido de la vida o la inevitable devaluación de los ideales es también punto focal de las obras de dramaturgos como Sartre, Camus, Giraudoux, Anouilh o Salacrou. La brillantez argumentativa de Sartre y Camus proclama una tácita convicción de que el discurso lógico y el análisis del lenguaje pueden ofrecer algún tipo de solución.<sup>13</sup> Sartre sostiene que la existencia viene antes que la esencia, que el hombre siempre contará con la libertad de elegirse a sí mismo bajo cualquier circunstancia y expresa sus ideas en obras basadas en personajes consistentes y bien delineados. Por su parte, Camus escribe sobre una época de desilusión en la que el mundo ha dejado de tener sentido, mas presenta su argumento en la forma de un razonamiento construido de manera lúcida y lógica. Es precisamente en las teorías filosóficas de Camus que Esslin encuentra la base teórica para lo que él denomina el "Teatro del Absurdo".

En el *Mito de Sísifo* (1942), Camus sostiene que el absurdo surge del entendimiento de que la vida no tiene ningún significado ulterior. Esta noción de absurdo parte de la premisa de que ni el hombre ni el mundo son absurdos en sí, sino que nace de la confrontación de éstos y que dicha ruptura trae consigo un sentimiento que no puede más que hacer sentir miserable al hombre y absurda su existencia. Así, el absurdo surge del conflicto entre el espíritu que desea y el mundo que lo decepciona, entre el universo y la nostalgia de aquella vida anterior a la percepción del absurdo. Para el hombre que toma conciencia de la

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p. xx

existencia del absurdo, la vida se vuelve una lucha sin sentido y carente de esperanza. Dice Camus que cuando el mundo se puede explicar, incluso con malas razones, es un mundo familiar, pero, cuando el hombre se encuentra privado de razones, ilusiones y propósitos, se vuelve un extraño en su propio mundo. Es así como la percepción del absurdo hace del hombre un exiliado. Cuando él se da cuenta de que todas sus ambiciones partieron de un universo en el que reina la contradicción, la angustia o la impotencia, decide cancelar la esperanza. Al estar consciente de la existencia del absurdo se vuelve imposible que el hombre se comprometa con alguna actividad porque sabe que sus actos son intrascendentes, que ninguna de sus acciones representa algo más allá del acto mismo. El hombre se convierte en un alienado al transformar su conciencia y, al percibir la vida de manera diferente,<sup>14</sup> despliega un comportamiento contrario al que se espera de él. Su sensibilidad y la conciencia que tiene del universo hostil hacen que su existencia esté siempre amenazada y que en ella impere el miedo. El protagonista de una obra del Teatro del Absurdo es precisamente un alienado, un antihéroe que se ve sobrepasado por su relación complicada y discordante con el mundo y que es incapaz de cualquier acción o protesta significativa, un personaje que se agota en su lucha por sobrevivir.<sup>15</sup>

Para Pinter, igual que para Camus, la relación del hombre con su entorno es de gran importancia:

In contemporary drama so often we have a villain society and the hero the individual (...) well, it isn't like that. These two things –the man in relation to society– both exist and one makes the other. Society wouldn't be there without the man, but they're both dependent on one another and there is no question of hero and villain.<sup>16</sup>

Las obras de Pinter surgen del encuentro de estas dos fuerzas. Quizá lo que Pinter busca es llevar a escena el efecto que tiene en el hombre la confrontación de la libertad individual con las estructuras sociales y desnudarlo. Por tanto, si consideramos que los personajes que Pinter presenta viven en este absurdo descrito por Camus, entonces ellos se

---

<sup>14</sup> Gomez, *Op. Cit.* p. 267

<sup>15</sup> Gomez, *Op. Cit.* pp. 209-210

<sup>16</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 89

caracterizan por su soledad y aislamiento que hacen resaltar una trágica sensación de vacío y desamparo.

El Teatro del Absurdo se empeña en restarle valor e importancia al mundo de las ideas y destaca por plasmar, en la cuidadosa construcción de los diálogos, el caos imperante en el mundo. Dentro de la obra, el papel del lenguaje está subordinado a lo que sucede en el escenario en donde, a menudo, las acciones de los personajes contradicen sus palabras.<sup>17</sup> El diálogo en estas es un desvarío, un desatino que busca trascender los límites de la razón y ofrecer una sensación de libertad al abandonar la rigidez de la lógica y las restricciones de los convencionalismos.<sup>18</sup> De esta manera busca la atención del espectador para llevarla a la poesía que emerge de las imágenes presentes en el escenario. La estructura de una obra de este tipo busca expresar una imagen poética compleja – violenta, brutal, cómica y profundamente trágica a la vez– que cobre vida en el escenario y condensarla en un solo instante.<sup>19</sup> De esta suerte, el Teatro del Absurdo se manifiesta como un movimiento que se aleja paulatinamente del trabajo textual para concentrarse primordialmente en la acción como se observa, por ejemplo, en *Las sillas* (1952) o *El rinoceronte* (1959) de Ionesco.

En este punto Pinter se distingue del resto. Sus obras son poéticas y evocadoras, trágicas y cómicas como lo son otras obras del Teatro del Absurdo, pero el elemento más importante en ellas es el texto. Gracias a la parquedad de las acciones físicas de sus personajes y a la economía de recursos escénicos Pinter despunta. A partir de la forma en la que utiliza las palabras, Pinter crea las emociones y la atmósfera en sus obras, incluso parecería innecesario llevarlas al escenario para apreciarlas. La estructura de sus diálogos es tan particular que ni las acciones de los personajes ni otros recursos escénicos, por sí mismos, podrían lograr este mismo efecto. Como él mismo hace notar:

I´m not a very inventive writer in the sense of using technical devices other playwrights do (...) I just haven't got that kind of imagination, so I find myself stuck with these characters who are sitting or standing, and they've either got to walk out of a door, or come in through a door, and that's about all they can do.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Gomez, *Op. Cit.* p. 214

<sup>18</sup> Esslin, *Op. Cit.* 240-241

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 238

<sup>20</sup> Bensky, Laurence. "The art of theater No. 3: Harold Pinter." *The Paris Review* 1966: 10.

En sus obras las pausas y los silencios son tan importantes como las palabras. Con el habla y no con los actos los personajes sacan a relucir su fuerza. Con sus obras, Pinter trastorna la estructura de la obra realista empleando la lengua inglesa, la acción y las situaciones habituales en escena, de una forma nada familiar para el teatro británico de su tiempo. El dramaturgo Alan Ayckbourn, quien interpretara el papel de Stanley en la producción de 1961 de *The Birthday Party* –dirigida por Pinter–, opina que él era: “absolutely fierce about the rhythm and pauses and the use of silences, which I suppose was natural because he was using words in a way that no one wasn’t used to using them in the theatre”<sup>21</sup>. Por este motivo, uno de los objetivos de esta tesina es analizar la manera tan particular en la que Pinter utiliza la lengua inglesa para crear un lenguaje en el que, a la par de las palabras y los saltos de lógica, abundan los silencios, un lenguaje que, sin duda, reflejan su visión del mundo.

El teatro es un fenómeno que fusiona la literatura y la representación. Pero lo que sucede en una obra de teatro no sólo incluye lo que pasa sobre el escenario, sino lo que ocurre también a nivel textual. El texto dramático funciona como una entidad que se basta con sus propios recursos, que es autosuficiente y que primordialmente se sustenta en la lengua. Como cualquier obra literaria su modo de recepción es la literatura.<sup>22</sup> Los elementos que lo distinguen de otros textos, como su teatralidad, las acotaciones y los diálogos, son más que simples elementos secundarios, son herramientas con las que el lector cuenta para entender a los personajes y para construir el mundo ficticio.<sup>23</sup> La teatralidad en el texto se manifiesta en su potencialidad y en su capacidad de provocar cierta clase de efecto al ser integrados en un mundo que se conforma en la imaginación del lector<sup>24</sup>.

El texto dramático es tan importante como la puesta en escena, ya que ambos son esenciales para dar vida al fenómeno teatral. Sin embargo, ver y leer una obra de teatro son dos experiencias distintas: leer un texto dramático implica que el lector debe construir este

---

<<http://www.theparisreview.org/interviews/4351/the-art-of-theater-no-3-harold-pinter>>.

<sup>21</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 73

<sup>22</sup> Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Segunda edición. Ottawa, Canada: Girol Books, 1991. pp. 6-7

<sup>23</sup> Gutiérrez Flórez, Fabián. *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993. p.78

<sup>24</sup> Villegas, *Op. Cit.* p.p. 11-13

mundo ficticio con los datos que le proporciona el dramaturgo, mientras que el espectador lo encuentra ya construido.<sup>25</sup> La información llega al lector, sin intermediarios, en forma progresiva, incluso, en tiempo real, de esta forma, la lectura de un texto dramático funciona como un proceso acumulativo. Gracias a esta peculiaridad del drama, el lector percibe el mundo dramático como si lo visualizara, al contrario de la narrativa donde el lector es más un oyente. El drama es un género literario cuyo fin es la representación del texto, sin embargo, existen en él una serie de imágenes que no necesitan ser escenificadas para ser entendidas o percibidas, ya que, el texto por sí mismo crea sonidos y voces en la imaginación del lector que prácticamente puede oír y ver<sup>26</sup>.

Al centrarse en la obra de Pinter como texto literario, se busca descubrir qué es lo que estos textos dramáticos suscitan en el lector, y cómo la lectura de estas obras —y las imágenes que se crean— pueden provocar esta misma sensación de la liberación o de transformación interior que se experimenta cuando se es testigo de los momentos climáticos en la vida de un personaje en escena. De igual manera, se busca comprender cómo es que el enfrentarse a una obra de Harold Pinter puede convertirse en una experiencia abrumadora o iluminadora que evoca sentimientos como el temor, el horror o la risa.

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p.p.125-130

<sup>26</sup> Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. 2nd ed. London: Macmillan, 1988. p.28

# Capítulo I

## Las comedias de amenaza: humor, violencia y absurdo

Harold Pinter escribe su primera obra en 1957, *The Room*. A partir de entonces, se observa que el mundo que construye para sus personajes es uno de lucha por el poder, de dominio y sumisión, de enfrentamiento con la autoridad y de relaciones privadas que casi siempre se frustran. Durante esos primeros años de vida dramática, sus personajes habitan el universo del peligro latente. Es así que la amenaza se convierte en el tema central en las obras que Pinter escribió desde el inicio de su carrera hasta mediados de los años sesenta. *Comedies of menace*<sup>27</sup> fue el nombre que se les dio a estas obras, más que nada porque tratan la amenaza mediante una estructura carente de lógica que produce un efecto cómico. Las más representativas son *The Room*, *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter* (las tres de 1957), *A Slight Ache* (1958), *The Caretaker* (1959) *The Collection* (1961), *The Lover* (1962) y *The Homecoming* (1964).

Este grupo de obras se caracteriza por contar con un par de elementos en común: un cuarto y una puerta, más la llegada de un intruso que rompe la continuidad y desestabiliza el universo de los personajes. En *The Room*, Riley amenaza la estabilidad de Rose cuando le pide regresar a casa; en *The Birthday Party*, Goldberg y McCann llegan para llevarse a Stanley, al tiempo que quebrantan su espíritu; en *A Slight Ache* la amenaza la representa el Vendedor de Cerillos que silenciosamente se roba no sólo el lugar de Edward, sino también lo priva del sentido de la vista. Por otra parte, en *The Homecoming* la amenaza ya no es una abstracción como en obras anteriores. En esta obra un miembro de la familia, previamente alienado, trae la amenaza consigo en tanto que la inminencia de algo terrible está representada por su propia esposa. Es con esta última obra que Pinter comienza a explorar los problemas que sus personajes tienen para relacionarse con los otros, dando paso a otro tema central en sus

---

<sup>27</sup> El término *comedies of menace* proviene de un ensayo que el crítico teatral Irwin Wardle publicó en la revista *Encore* en 1958. Dos años después el mismo Wardle se retractó pero el término se sigue utilizando cuando la crítica se refiere a las obras tempranas de Pinter. *The Homecoming* (1964) se considera la última de las obras de este grupo.

obras: las relaciones interpersonales y sus repercusiones en la conducta individual. En sus primeras obras, Pinter dota a “el cuarto” de una importancia singular, porque si la puerta se abre el peligro puede entrar, pero, si la puerta permanece cerrada, “el cuarto” se convierte en una prisión.

Las primeras obras de Pinter cuentan con la presencia de un elemento extraño e in definido que vulnera a los personajes y que se encuentra mezclado con una capa subyacente de oscuridad: la amenaza. En estas obras, el hombre trata de encontrar un lugar en las tinieblas y el frío que lo envuelven. La presencia de la amenaza le sugiere al hombre que su universo es inseguro e incierto y que hay una fractura en la relación entre el hombre y su universo. Pero la amenaza, y el horror que ésta produce en el hombre, va de la mano con el absurdo: “There is a kind of horror about and I think that this horror and absurdity go together”,<sup>28</sup> dice el propio Harold Pinter. La amenaza es confusa y abstracta, no se sabe exactamente qué es ni porqué está ahí, pero se intuye que es primordialmente siniestra pues atenta contra la libertad del hombre, su integridad y su individualidad. Es por ello que en sus obras se advierte la existencia de una amenaza obvia y otra que no lo es tanto y que apunta a tocar los miedos latentes que todo individuo tiene al vivir en el mundo moderno y al que Pinter hace alusión en sus obras.

Desde la filosofía existencialista, Albert Camus conceptualiza el absurdo como la confrontación del hombre con su entorno. De acuerdo con su teoría, el absurdo nace de ese sentimiento –que suele ser imperceptible y desolador– en el que el vacío y el silencio se hacen elocuentes, en el momento en que el hombre toma conciencia de que el tiempo es implacable. Pinter trata de retratar este sentimiento en su dramaturgia. Es así que es capaz de mostrar esta situación en toda su desolación, desesperanza y horror. En sus obras Pinter presenta al hombre semiconsciente de su condición trivial y mecánica, privada de dignidad en el momento en que más desea dejarla atrás. Igualmente, estas obras dan cuenta de una lucha sin descanso, carente de toda de esperanza, que se lleva a cabo cuando el hombre percibe su mundo como ajeno.

---

<sup>28</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p. 206

Nos proponemos en este capítulo acercarnos a *The Dumb Waiter* para intentar comprender mejor cómo trabaja Pinter las comedias de amenaza. En esta obra —al igual que en sus dos primeras—, los personajes se encuentran en un cuarto que los protege de un oscuro y misterioso mundo exterior. En la obra encontramos a los personajes, Ben y Gus, en un sótano. Por la forma en la que están vestidos, ambos uniformados con camisa, pantalón y tirantes (*both are dressed in shirt, trousers and braces* [129]<sup>29</sup>), se concluye que son compañeros de trabajo. Conforme avanza la obra, Pinter no le dirá al lector casi nada de ellos, excepto que son asesinos de profesión y que trabajan para una organización misteriosa con un jefe del que sólo se sabe el nombre y al que no ven con mucha frecuencia. Van de un lugar a otro únicamente con el nombre del pueblo en que realizarán su trabajo y una dirección en la que tienen que esperar una llamada. Pasan el tiempo, sin sentido ni propósito, en espera de su próxima víctima, de la que no saben nada. Ignoran quién se deshace de los cuerpos o quién limpia el lugar después de que el trabajo está hecho. No saben nada más. Lo único que se sabe con certeza es que la persona que entre por la puerta va a morir. Finalmente, la llamada llega por medio del aditamento para comunicarse que está en el elevador de servicio y es Gus quien entra por la puerta. Lo desconocido y lo arbitrario del azar son fundamentales para que Pinter pueda crear la atmósfera de amenaza.

Con la deliberada falta de información en la obra y una serie de eventos inesperados e incoherentes, Pinter construye un clima de incertidumbre, peligro y suspenso. Al inicio de la obra, mientras Ben lee el periódico, Gus se pone los zapatos y se da cuenta que en uno de ellos hay un paquete de cigarrillos y en el otro una caja de cerillos inservibles.<sup>30</sup> Poco después, por debajo de la puerta se desliza un sobre que en su interior tiene sólo doce cerillos. Así, a poco tiempo de iniciada la acción, es posible darse cuenta que estos hombres están siendo

---

<sup>29</sup> Pinter, Harold. *Complete Works One*. New York, NY: Grove Press, 1990.

Todas las citas de *The Dumb Waiter* serán tomadas de esta edición por lo que en adelante sólo se indicará el número de página.

<sup>30</sup> *The Dumb Waiter* guarda algunas semejanzas con *Waiting for Godot* de Beckett. La escena en la que Gus se pone y se quita los zapatos se asemeja a la escena en la que Estragon lucha por quitarse las botas. Otra semejanza entre estas dos obras se observa en los protagonistas: una pareja en la que se establece una relación de dependencia mutua y que espera la llegada de alguien más. Asimismo, ambas obras cuentan con la presencia de un personaje que no aparece en escena pero que decide el rumbo que toma la vida de los protagonistas. El tema de la influencia de Beckett en la obra de Harold Pinter se tocará con mayor profundidad en el capítulo II.

observados: alguien más sabe que no tienen cerillos. El mismo Gus percibe algo extraño en este suceso, ya que antes de verificar quién está del otro lado de la puerta decide tomar su pistola. Ambos personajes perciben que están siendo vigilados desde hace tiempo y que quienquiera que los observe conoce sus hábitos y costumbres:

BEN. Yes, you're always running out, aren't you?

GUS. All the time. (140)

Realmente no es necesario saber más porque la obra tiene la información necesaria. El texto revela que uno de estos dos hombres está inconforme con su situación y que dicha inconformidad pone en peligro a ambos, igualmente, deja ver que alguien los manipula y que juega con ellos. Lo que se debe tomar en cuenta cuando Pinter no provee ninguna certeza acerca de sus personajes es que le quiere decir al lector que el mundo es incierto. De la misma manera, cuando sus personajes se encuentran en situaciones que parecen sin sentido busca decir que el mundo es absurdo. De esta manera funde lo real (el absurdo) con esa cualidad inquietante y única de sus obras. En sus obras los antecedentes de sus personajes son escasos porque las relaciones y acciones del presente son dramáticamente más importantes que las acciones pasadas. En realidad, se trata de lo que hacen y de lo que son y no de lo que han hecho o de lo que fueron en un pasado anterior a su presencia en la obra. De ese modo, lo "incierto" abarca también el tiempo anterior al presente de los personajes en la obra.

Pinter, en su afán por innovar las estructuras dramáticas, rechaza la idea de que presentar a los personajes fuera de contexto no es un recurso válido. De esta manera sostiene que sus obras tratan sobre un periodo corto, pero climático en la vida de sus personajes, por lo que no es necesario conocer ni sus antecedentes sus motivaciones:

Un personaje que sobre el escenario no puede presentar un argumento convincente o información sobre su experiencia, su pasado, su conducta presente o sus aspiraciones futuras, ni dar un análisis completo de sus motivos es tan legítimo y tan digno como uno que en forma alarmante puede hacer todas esas cosas. Cuánto más aguda es la experiencia, menos articulada será su expresión<sup>31</sup>.

Pinter trata de capturar la vida cotidiana en la que también se desconoce la historia, las relaciones familiares o los motivos de la gente que se conoce en el día a día. Si en sus obras

---

<sup>31</sup> Figaredo, María Cristina. *"The Dumb Waiter (El montaplatos): bisagra entre el absurdo y el teatro de la ira."* Estudios críticos sobre Harold Pinter. Volumen I. Argentina: Editorial Nueva Generación, 2002. p. 65

los eventos no son explicados o son aparentemente ilógicos y sin motivo, si el mundo parece caprichoso o perverso, es porque Pinter trata de mostrar una instantánea de la realidad, la que, desde su punto de vista, se presenta como absurda. Debido a la ausencia de detalles sobre los personajes y con una trama difícil de entender, algunos críticos buscaron simbolismos que pudieran ayudar a esclarecer la profundidad estas obras. Al respecto, Pinter simplemente afirma: "I wouldn't know a symbol if I saw one".<sup>32</sup> Su intención es expresar la naturaleza de la condición humana a partir de su peculiar punto de vista sin simbolismos pero sí apoyándose en imágenes persuasivas. Por eso una obra de Pinter trata de eventos misteriosos y completamente faltos de motivación. Lo incierto es fundamental porque, al parecer, es la única verdad. Igualmente, busca retratar la arbitrariedad e irracionalidad que gobierna el universo de los personajes a través de pequeños detalles como un excusado que sólo funciona cuando no debe hacerlo o como un par de personajes con un deseo incomprensible por complacer a un montaplatos, situación por sí misma absurda.

Además de retratar el horror frente absurdo, Pinter representa una serie de fuerzas opuestas e irreconciliables que se dan a partir de la ruptura entre el ser privado y el ser social. Esta lucha de fuerzas origina una crisis y un desequilibrio que se muestra en el hecho de construir a los personajes tomando como punto de partida un momento límite en sus vidas y como colaboradores de su propia destrucción.

En el personaje de Gus, Pinter retrata a un individuo que está inquieto, que necesita más y que está cambiando. Por esa razón comienza a inconformarse con su situación y con su entorno. Así empieza a buscar respuestas. A partir de este momento Gus empieza a necesitar más de lo que acostumbra y anhela cosas tan simples como mirar a través de la ventana:

*GUS wanders to his bed and presses the mattress.*

GUS. I didn't have a very restful sleep today, did you? It's not much of a bed. I could have done with another blanket too...

*GUS wanders downstage, looks out front then all about the room.*

I wouldn't like to live in this dump. I wouldn't mind if you had a window, you could see what it looked like outside.

BEN. What do you want a window for?

GUS. Well, I like a bit of a view, Ben. It whiles away the time.

---

<sup>32</sup> Pinter, Harold. "Writing for myself", *Complete Works 2*. New York, NY: Grove Press, 1990. p. 10

*He walks about the room.*

I mean, you come into a place when it's still dark, you come into a room you've never seen before, you sleep all day, you do your job, and then you go away in the night again.

*Pause.*

I like to get a look at the scenery. You never get the chance in this job.

BEN. You get your holidays, don't you?

GUS. Only a fortnight.

BEN. (*lowering the paper*) You kill me. Anyone would think you work every day. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about? (134)

A partir del momento en que Gus toma conciencia del mundo a su alrededor, empieza a notar detalles que antes hubieran pasado desapercibidos: se da cuenta de que Ben detiene el auto en la madrugada sin razón alguna o que mientras espera a su víctima, ya no se ajusta al protocolo acostumbrado. Lentamente Gus se rehúsa a desempeñar más su papel de "dumb waiter". Deja de obedecer mudamente, se atreve a protestar y se enfrenta a este artefacto como si fuera la autoridad misma: "danos tiempo", "danos la oportunidad" le dice frustrado cuando no puede complacerlo. Su actitud claramente contrasta con la de Ben, ya que este último, no muestra voluntad alguna de pensar por sí mismo.

Así como el absurdo es parte esencial de la vida también lo es la comedia: "everything is funny; the greatest earnestness is funny. And I think that what I am trying to do in my plays is to get this recognizable reality of the absurdity of what we do of how we behave and how we speak" <sup>33</sup>, declara el mismo Pinter. En sus obras lo cómico, lo gracioso, lo divertido, aquello que mueve a la risa es absurdo, indefinible, patético y horriblemente violento. Debido a que no hay explicaciones o certezas de ningún tipo, las preguntas que formulan los personajes son en el fondo más inquietantes y perturbadoras.<sup>34</sup> Es por ello que las comedias de amenaza tienen una doble cara: el absurdo mueve a la risa, pero tiene también la capacidad de perturbar. En el caso particular de *The Dumb Waiter*, resulta hilarante y perturbador encontrarse con un par de matones que despliegan un comportamiento totalmente fuera de lugar con su profesión, más ilógico aún es darse cuenta que uno de ellos tiene conciencia y muestra cierto grado de remordimiento. Gracias a la estructura de la obra y

---

<sup>33</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p. 205

<sup>34</sup> Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. 2nd ed. London: Macmillan, 1988. p.26

a la manera en que construye estos dos personajes, Pinter logra que el lector se olvide que Ben y Gus en realidad son asesinos, lo que contribuye a acentuar la presencia de la amenaza. Los pasajes cómicos ayudan a crear la atmósfera amenazante por medio del misterio, la evasión y todo lo que deliberadamente se oculta con las acciones absurdas de los personajes.

Para Francesca Coppa<sup>35</sup>, pensar en las comedias de amenaza de Harold Pinter como si se tratara de una broma en la que existe un agresor, un víctima y un público al que se quiere provocar, podría ayudar a comprenderlas mejor. Un chiste está construido básicamente como un evento teatral porque contiene momentos críticos que revelan los antagonismos y alianzas de los personajes y con dicha broma se pretende complacer o impresionar al público. Escuchar un chiste obliga a aquel que lo oye a ser parte de él al identificarse con el agresor o con la víctima: si se ríe se alía con el agresor, si no lo hace toma partido con la víctima. Esta teoría resulta muy útil cuando se analizan algunas escenas en las comedias de amenaza que parecen construidas como rutinas cómicas del cine mudo. En *The Dumb Waiter* pasajes similares se observan cuando: Gus se pone los zapatos, cuando discuten sobre la manera correcta de hablar, cuando Ben lee las noticias y la más importante, cuando interactúan con el montaplatos. En *The Birthday Party* también se puede encontrar un ejemplo de una escena de este tipo cuando McCann y Goldberg interrogan a Stanley.

Esos momentos funcionan como mapas que Pinter utiliza para llevar al lector hacia los temas que quiere explorar en sus obras. Al inicio de la obra, mientras Gus se pasea por el cuarto –primer indicio de que está inquieto– Ben lee el periódico y encuentra un par de noticias que quiere compartir con Gus:

BEN. Kaw!

*He picks up the paper.*

What about this? Listen to this!

*He refers to the paper.*

A man of eighty-seven wanted to cross the road. But there was a lot of traffic, see?

He couldn't see how he was going to squeeze through. So he crawled under a lorry.

GUS. He what?

BEN. He crawled under a lorry. A stationary lorry.

---

<sup>35</sup> Coppa, Francesca. "The Sacred Joke: comedy and politics in Pinter's early plays." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001. pp. 44-49

GUS. No?  
BEN. The lorry started and ran over him.  
GUS. Go on!  
BEN. That's what it says here.  
GUS. Get away.  
BEN. Is enough to want to make you puke, isn't it?  
GUS. Who advised him to do a thing like that?  
BEN. A man of eighty-seven crawling under a lorry.  
GUS. It's unbelievable.  
BEN. It's down here on black and white.  
GUS. Incredible. (130)

Esta escena es graciosa, pero a la vez está llena de violencia. Las historias que Ben lee ilustran la estupidez y la crueldad del hombre y lo caprichoso y perverso del mundo absurdo que quiere retratar Pinter. Al mismo tiempo dejan ver que esta pareja está a punto de desintegrarse. Ben lee las noticias en voz alta –aunque bien pudo guardarlas para sí mismo– para obtener una respuesta específica de Gus y así reforzar el vínculo que existe entre ellos. Desde el inicio de la acción dramática se observa que la conexión entre ellos es frágil. Si ambos se hubieran reído o se hubieran sentido ofendidos a la vez querría decir que los une la misma ideología. Al no compartir el mismo punto de vista con Ben, Gus se ha aliado con el bando equivocado. Gus no sólo no coincide con Ben, sino que empieza a cuestionar la veracidad de lo que escucha y pide alguna clase de explicación: quizá el anciano fue víctima de una amenaza que acecha en la oscuridad o quizá fue mal aconsejado o tal vez cometió suicidio. Ben no pone en duda nada de lo que lee y por eso afirma: “it's down here on black and white”<sup>36</sup>. Con tantas preguntas a lo largo de la obra, el lector se da cuenta que el mundo de Gus se ha vuelto más complicado, que su trabajo empieza a perder legitimidad y, en consecuencia, que ha dejado de ser eficiente en su labor para convertirse en una molestia: no puede ser un asesino confiable si tiene dudas.

Un poco más adelante Ben encuentra otra noticia que llama su atención: una niña de ocho años mató a un gato mientras que su hermano de once era testigo. Esta noticia es mucho menos graciosa que la anterior y mucho más perturbadora, tanto que al mismo Ben le

---

<sup>36</sup> Pinter puede aludir también al gran poder y a la gran influencia que ostentan los medios masivos de comunicación en la construcción de las verdades incontestables.

parece repugnante. La indignación que muestra Ben hacia esta noticia contrasta con la frialdad y falta de emoción que se observan en él cuando habla de la labor que él y Gus desempeñan, en la que la muerte juega un papel fundamental. Pinter construye esta escena para dejar ver que la muerte y la violencia presentes en las noticias del periódico vislumbran la naturaleza siniestra de la amenaza que ya se encuentra con ellos en el sótano. La broma causará un verdadero efecto cuando el lector descubra que está frente a dos asesinos a sueldo que parecen no darse cuenta que su profesión es moralmente cuestionable. Pinter se sirve de la ironía para provocar al lector y poder así integrarlo a lo que sucede en escena. De esta manera Pinter logra que el absurdo que envuelve a los personajes provoque una suerte de risa amarga. Lo consigue por medio del recurso a la sátira que incisiva e inquietantemente presenta a un par de asesinos que se encuentran inmersos en una cadena de situaciones ridículas.

Hacia el final de la obra, Ben intenta restablecer el orden de las cosas leyendo una vez más las notas del periódico. Gus le sigue la corriente pero la armonía en la relación ya no existe. Cerca del final, Pinter dirige la atención hacia el inevitable —y paradójicamente lógico— desenlace, al reproducir de manera casi idéntica la escena de las noticias. Sólo que en esta escena se observa a Gus vencido y resignado a no obtener las respuestas que busca:

BEN. Kaw!

*He picks up the paper and looks at it.*

Listen to this!

*Pause.*

What about that, eh?

*Pause.*

Kaw!

*Pause.*

Have you ever heard such a thing?

GUS. *(dully)* Go on!

BEN. It's true.

GUS. Get away

BEN. It's down here in black and white.

GUS. Is that a fact?

BEN. Can you imagine it.

GUS. It's unbelievable.

BEN. It's enough to make you want to puke, isn't it?

Gus. (*almost inaudible*) Incredible. (163)

Pinter construye el drama de tal manera que mientras la atención se centra en la puerta por la cual entrará la víctima, en el cuarto, escondida desde un principio, ya se encuentra la amenaza. Entre las camas, en la pared hay una abertura, y detrás de ella se encuentra el elemento que ha de desestabilizarlo todo: un montaplatos

*There is a loud clatter and racket in the bulge of the wall between the beds, of something descending. They grab their revolvers, jump up and face the wall. The noise comes to a stop. Silence. They look at each other. Ben gestures sharply towards the wall. Gus approaches the wall slowly. He bangs his revolver on his bed and pats along the bottom of the centre panel. He finds a rim. He lifts the panel. Disclosed is a serving-hatch, a 'dumb waiter'. A wide box is held by pulleys. Gus peers into the box. He brings out a piece of paper. (147)*

A su estrepitosa llegada le sigue el silencio. De esta manera la expectativa aumenta. Con su aparición Pinter aumenta el suspenso y mantiene vivo el miedo a lo incierto. El montaplatos llega para interrumpir el momento climático en el que Gus está a punto de confesar a Ben que su última víctima, una mujer, ha puesto en tela de juicio el mundo a su alrededor. Este extraño elemento nuevo, que se espera represente un peligro, es sólo un elevador de servicio con una nota adentro: dos platillos y dos té con azúcar. Gus, al leer la nota que trae consigo el montaplatos, debe mirar sobre su hombro para verificar que nadie los observe: "(Gus looks over his shoulder). Gus. That's a bit— that's a bit funny, isn't it?" (148) Desde el inicio de la obra Ben y Gus han intentado tomar el té pero no lo consiguen ya que la estufa funciona sólo con monedas. Con el simple hecho de crear un gesto, de hacer mirar a Gus sobre su hombro, Pinter permite al lector echar un vistazo a lo que el personaje está pensando: ¿quién además de Wilson sabe que están ahí y que no han podido tomar el té?

Este aparato —que es manejado por un desconocido ser superior mientras ellos se encuentran en el sótano— les pide realizar platillos imposibles que con cada petición aumentan en extravagancia. Gus siente que sus esfuerzos por complacerlo no son apreciados aun cuando le ofrece todo lo que tiene en su bolsa: galletas, chocolate, leche y con un virtual té que no logran preparar. Con el contenido de la bolsa (el que Ben desconoce) Pinter hace manifiesto, no sólo que Gus tiene secretos, sino que muestra signos de individualidad, al

llevar sólo una bolsa de papas fritas o un sólo pastelillo de Eccles<sup>37</sup>. Este comportamiento y sus constantes cuestionamientos hacen suponer un desequilibrio en la relación entre Gus y Ben y convierten a Gus en una amenaza para la organización y las estructuras de poder. Pinter ofrece poca información sobre sus personajes pero proporciona la información necesaria para que el lector se dé cuenta que Ben sospecha que su próxima víctima es Gus. Ben debe evitar que la organización se deshaga de él como teme hará con Gus. Por ello se esfuerza en cumplir con las órdenes del montaplatos a como dé lugar, le obedece servilmente y ni siquiera se atreve a cuestionar la razón que hay detrás tan extrañas peticiones que van desde un té con azúcar hasta exóticos platillos de estilo oriental.

La tensión que se percibe a lo largo de la obra es producto de una constante lucha por el poder. El delicado equilibrio en la relación dominado/dominante está en peligro de romperse desde el principio. El *status quo* que existe entre los personajes se mantendrá sólo mientras Ben (el miembro dominante) pueda mantener su posición sin cuestionamientos por parte de Gus (el dominado) o sin la presencia de fuerzas externas (cerillos o montaplatos) que intervengan. Pinter deja ver lenta y paulatinamente que los personajes van por caminos opuestos. Mientras Gus cuestiona todo a su alrededor, Ben ejerce sin dudar el control que le fue dado. Asimismo, la relación personal entre Ben y Gus plasma la relación entre el individuo y la autoridad. En esta relación también se da una cruenta lucha por subsistir. Por eso, si se rompe el equilibrio entre Ben y Gus, se fractura también su relación con la organización. De esta suerte, ambos serán defraudados por una organización que los manipula y los obligará a enfrentarse el uno contra el otro.

Pinter no sólo representa en sus primeras obras al individuo como víctima de una fuerza superior y desconocida, también intenta revelar un tema que le preocupa desde el inicio de su obra: el fracaso en las relaciones interpersonales. Desde el principio de la obra se vislumbra cierta tensión entre los compañeros. Pinter muestra la desavenencia entre ellos, como cuando Gus se ata los zapatos, o cuando cuestiona la veracidad de las noticias o como

---

<sup>37</sup> Pastelillo de hojaldre, pasas y queso, proveniente del poblado de Eccles en Salford en Inglaterra. Fue prohibido en 1653 por los puritanos bajo el protectorado de Oliver Cromwell por considerarlo demasiado sabroso, frívolo y pagano. También era conocido como "dead flies pie".

cuando toman partidos diferentes respecto a su oficio. Desde el inicio Pinter sugiere que esta pareja está por separarse, y por esta razón cuando al final de la obra Ben apunta su arma contra Gus no es necesario presenciar si disparará o no. Es evidente que desconfían el uno del otro.

Las comedias de Pinter mueven a risa porque se basan en la realidad: "I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism"<sup>38</sup>. Para lograr este efecto, Pinter transporta la realidad al texto con el uso de clichés, repeticiones, pausas y *non sequiturs* que toma del discurso diario. Lo hace porque observa que en el uso cotidiano que se hace de la lengua inglesa hay un deliberado intento por rehuir la comunicación:

I feel that instead of any inability to communicate there is a deliberate evasion of communication. Communication itself between people is so frightening that there is a continual cross-talk, a continual talking about other things, rather than what is at the root of their relationship.<sup>39</sup>

Por esta razón toma el lenguaje de la vida real, con sus saltos de lógica y continuas evasiones y lo transporta a la escena para dramatizar los problemas de comunicación. Además reproduce el sentimiento de absurdidad e inutilidad de la vida humana a través del lenguaje coloquial, que no se utilizaba en el teatro inglés de la posguerra. Su uso es perspicaz y penetrante porque al transcribir las conversaciones diarias en toda su incoherencia y repetitividad capta lo absurdo del discurso habitual. De esta manera, con un lenguaje absurdo sugiere una condición humana absurda.

Es por eso que el lector se reconoce en alguno de los personajes o en una situación que le parece conocida pero que se le presenta en un contexto que no es del todo realista. Puede reconocer la inquietud y desasosiego que escucha en los personajes como algo real y al mismo tiempo intangible. El humor está en la incongruencia, en las sandeces, en los desvaríos, en el entendimiento incompleto y en lo inesperado. A través del lenguaje cotidiano y trivial lleva al lector del horror a la risa, ya que la efectividad de estas comedias depende no sólo de lo ilógico de las acciones que realizan los personajes, sino también de la manera en que Pinter

---

<sup>38</sup> Pinter, Harold. "Writing for myself", *Complete Works 2*. New York, NY: Grove Press, 1990. p. 11

<sup>39</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p. 207.

utiliza la lengua. Es así como Pinter crea y trasmite una graciosa aunque inquietante atmósfera de incertidumbre.

Entre los personajes de esta obra se da una discusión que en apariencia se centra en la manera correcta de hablar. Gus primero dice "light the kettle", después dice "light the gas", entonces Ben lo corrige afirmando que la forma correcta es "light the kettle". Gus arremete y por su parte afirma que la forma correcta es "put on the kettle". Durante esta discusión los ánimos se van caldeando hasta el punto máximo en el que ambos levantan la voz y se da un intercambio intenso de miradas. Para ponerle fin a la discusión Ben debe recurrir a su rango superior y a una actitud amenazante para conservar su superioridad, como se observa en algunas acotaciones: "*his eyes narrowing; powerfully; menacing; grabbing him with two hands by the throat, at arm's length*" (141-142). Pasado el momento de tensión, Ben, en un descuido, da la razón a Gus cuando le dice: "put on the bloody kettle" (143). En una discusión como ésta, que a simple vista parece intrascendente se observa que Gus se vuelve peligroso al minar la autoridad de Ben y salir triunfante.<sup>40</sup> En este punto de la obra ya es claro que la atmósfera de tensión que rodea al cuarto desconcierta e inquieta a los personajes.

Las conversaciones sobre temas superficiales como el periódico o el fútbol son reales, cómicas y aterradoras en su ridiculez. Sin embargo, bajo la trivialidad de las mismas se advierte que Ben y Gus tienen miedo. Sospechan que alguien los observa y juega con ellos. Con momentos como estos en los que las discusiones giran en torno a cosas banales, los personajes esconden su ansiedad y evaden el acto de comunicarse. Así Pinter reitera que en el discurso existe una deliberada conducta que busca a toda costa evitar que exista entre los individuos un intercambio de ideas y sentimientos, lo que impide que se estrechen así los lazos que los unen. Igualmente, estos hombres se enfrentan a una crisis de orden existencial al darse cuenta que se enfrentan a fuerzas que van más allá de su comprensión. La aparición del montaplatos y el seguir instrucciones que parecen carentes de sentido, los lleva a sacar a flote sus inseguridades y a descargar la frustración del uno con el otro.<sup>41</sup> Esta frustración se manifiesta en el diálogo. Una y otra vez demuestran su incapacidad de comunicarse. Se

---

<sup>40</sup> Figaredo, *Op. Cit.* p. 64

<sup>41</sup> Esslin, Martin. *The People Wound: the work of Harold Pinter*. USA: Anchor Books, 1970. p. 70

atoran en nudos lingüísticos de los que no saben cómo salir<sup>42</sup>. De esta manera, Pinter le hace ver al lector que está frente a una situación en la están en juego los afectos de los personajes y le deja ver también que el lenguaje resulta insuficiente para que puedan expresarse emocionalmente. Así, el lector se convierte en testigo de la relación fallida entre dos personas orilladas a destruirse.

En otro ejemplo de cómo los personajes eluden los temas importantes, desde el principio Gus intenta preguntar algo a Ben pero éste logra esquivarlo en cada intento. Cuando finalmente tiene su atención, Gus se limita a preguntar si ha notado cuánto tiempo tarda en llenarse el tanque del excusado. Momentos después, mientras Ben lee el periódico, Gus se pasea e intenta hacerle otra pregunta, ahora quiere saber si durmió bien. El suspenso que ha construido Gus con sus preguntas parece apuntar hacia cuestionamientos más profundos, pero se enfilan hacia temas carentes importancia. Gus manifiesta sus inquietudes a través de una amplia lista de preguntas, que van desde: ¿quién limpia después de que ellos realizan su trabajo?, ¿por qué tienen que esperar?, ¿por qué deben obedecer a cambio de prácticamente nada?, ¿quién es realmente Wilson? Conforme avanza la obra, por medio de diálogos que rehúyen una completa comunicación, Gus, muy lentamente va profundizando en lo que le molesta. Sin embargo, es incapaz de dar voz a sus temores y dudas respecto a su lugar en la organización y de comunicarse con su compañero. Por eso, sus intentos por expresarse libremente son torpes. De principio a fin mientras Gus pregunta, Ben se niega a responder:

BEN. What's the matter with you? You're always asking me questions. What's the matter with you?

GUS. Nothing.

BEN. You never used to ask me so many damn questions. What's come over you?

GUS. No, I was just wondering.

BEN. Stop wondering. You've got a job to do. Why don't you just do it and shut up?  
(143)

Pinter construye en Gus un personaje que necesita comprender su mundo y en Ben a otro que desea ignorarlo a como dé lugar. Así, con la ayuda de estos dos personajes, se refleja el

---

<sup>42</sup> *Ibid.* p.71

continuo evadir de las conversaciones que él observa y que tanto llaman su atención en la vida real.

Gus siente que algo no está bien en él, y ha llegado a un punto en el que ya no puede ocultar su malestar: "I told you things were going down the drain" (136), "I'm feeling a bit off" (153). Las declaraciones de este personaje son contundentes y difíciles de ignorar. La falta de respuestas lo lleva a darse cuenta que para la organización él y su compañero son sólo unos juguetes. De esta manera, Gus advierte que se encuentra en un mundo sin sentido que es tan arbitrario que cualquier cosa podría pasar, se percata de que algo está fuera de lugar:

*GUS re-enters and stops inside the door, deep in thought. He looks at BEN, then walks slowly across to his own bed. He is troubled. He stands, thinking. He turns and looks at BEN. He moves a few paces towards him.*

GUS. *(Slowly in low, tense voice)*. Why did he send us matches if he knew there was no gas?

*Silence.*

*BEN stares in front of him. Gus crosses to the left side of Ben, to the foot of his bed, to get to his other ear.*

Ben. Why did he send us matches if he knew there was no gas?

*BEN looks up.*

Why did he do that?

BEN. Who?

GUS. Who sent us those matches?

BEN. What are you talking about?

*GUS stares down at him.*

GUS. *(Thickly)* Who is upstairs?

BEN. *(Nervously)* What's one thing to do with another?

GUS. Who is it, though?

BEN. What's one thing to do with another?

*BEN fumbles for his paper on the bed.*

GUS. I asked you a question.

BEN. Enough!

GUS. *(With growing agitation)* I asked you before. Who moved in? I asked you. You said the people who had it before moved out. Well, who moved in?

BEN. *(hunched)* Shut up.

GUS. I told you, didn't I?

BEN. *(standing)* Shut up!

GUS. I told you before who owned this place, didn't I? I told you.

*BEN hits him viciously on the shoulder.*

I told you who ran this place, didn't I?

BEN *hits him viciously on the shoulder.*

(*Violently*) Well, what's he playing all this games for? That's what I want to know. What's he doing it for?

BEN. What games?

GUS. (*Passionately, advancing*) What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got right through our tests, years ago, didn't we? We took them together, don't you remember, didn't we? We proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job. What's he playing these games for? (161-162)

Con pequeños pasajes como el anterior, Pinter envuelve la obra en una atmósfera de desasosiego.

Sin quererlo Gus se convierte en una especie de héroe absurdo como lo es el Sísifo<sup>43</sup> de Camus. Al igual que él, Gus es el juguete de una fuerza superior que está fuera de su comprensión, pero es incapaz de manifestarse contra ella de manera significativa. Gus hace demasiadas preguntas porque, a diferencia de su compañero, ya no está dispuesto a jugar el papel del empleado fiel que obedece sin decir palabra. De esta manera Gus consigue marginarse a sí mismo. A lo largo de una serie de preguntas absurdas, Pinter devela que Gus es en el fondo es el más inteligente de los dos personajes porque empieza a tomar conciencia de su lugar en el mundo y comienza a observarlo por primera vez como un lugar absurdo y violento, lo que resulta doblemente absurdo, al recordar que él y su compañero son asesinos a sueldo. Al pensar por sí mismo, Gus se ha vuelto más exigente y por eso las circunstancias en las que se encuentra le parecen difíciles de comprender. Ya sea que se trate de las comedias de amenaza o de sus obras políticas, el personaje que se aísla voluntariamente o que es objeto de alienación estará casi siempre presente en la obra dramática de Pinter.

*The Dumb Waiter* es una obra breve y sombría con elementos cómicos, en la que Pinter fusiona la tragedia con la farsa hilarante. La trama es muy sencilla: se trata de dos asesinos

---

<sup>43</sup> *El Mito de Sísifo* está inspirado en aquél que desafió a los dioses y escapó del inframundo. En castigo, los dioses lo condenaron a una vida maquina y sin sentido en la que tendría que llevar una roca cuesta arriba sólo para dejarla caer y volver a empezar, así hasta el fin de los tiempos. Gracias a su comportamiento en vida, el desdén hacia los dioses, su rechazo a la muerte, su descarada pasión por la vida y la manera en que enfrenta su castigo cuando se da cuenta de la mecanicidad e inutilidad de su esfuerzo, Sísifo es el prototipo del héroe absurdo. Pero esto sólo sucede hasta que toma conciencia de su destino, deja de engañarse y pierde la esperanza de recibir la absolución o alguna recompensa por su penitencia y la acepta sin horror. Según Camus, cuando Sísifo deja de sentirse culpable y se da cuenta de que sólo él es responsable de sus actos se convierte en el verdadero héroe absurdo.

que intentan hacer todo lo ridículamente posible por complacer a un montaplatos mientras esperan la llegada de su próxima víctima. El primero, Gus, presenta una creciente inquietud y malestar al quejarse de todo: las sábanas, la ventana, el excusado, etc. El segundo, Ben, su superior, cumple ciegamente las órdenes que se le han impuesto. Al final Gus será destruido por la necesidad de darle sentido a su mundo. Será víctima de sí mismo y de su compañero Ben. En estos dos personajes se advierte cierto aire de ingenuidad e inocencia que puede hacer olvidar al lector que los protagonistas son asesinos. Ciertamente en sus palabras y su comportamiento indican que no se perciben a sí mismos como personajes funestos o violentos, sino como un par de empleados que se encuentran simplemente cumpliendo con su trabajo.

El título puede tener tres significados: puede referirse en primer lugar al montaplatos con sus inexplicables ascensos y descensos que reflejan la arbitrariedad del mundo y deja ver, también, lo caprichosa y perversa que es la organización para la que trabajan estos hombres; en segundo lugar el nombre de la obra puede aludir también a Ben quien no tiene interés en lo que le rodea y que obedece no sólo ciega sino mudamente todas las órdenes que se le dan; en tercer lugar puede hacer referencia a Gus, un asesino con conciencia quien no logra darse cuenta a tiempo que es él la próxima víctima su compañero.

Después de *The Homecoming* —obra que la crítica considera la última comedia de amenaza— Pinter busca colocar a sus personajes lejos de situaciones en las que la amenaza sea el tema central. En una entrevista concedida a Mel Gussow en 1971, Harold Pinter manifiesta su falta de interés en este tema:

I'm not interested in "threatening behaviour" anymore.... But you're always stuck. You're stuck as a writer. I'm stuck in my own tracks, whatever they are— for so long. Forever. Just because I've manage to get out of one trap doesn't mean that I'm not still in a trap.... I wish I could write like someone else, be someone else.<sup>44</sup>

En obras posteriores la sensación de que los personajes siguen siendo prisioneros se percibe también, en mayor o menor medida.

---

<sup>44</sup> Gussow, Mel. *Conversations with Pinter*. New York, NY: Grove Press, 1996. p.24

*The New World Order*, escrita en 1991, forma parte de sus obras políticas. En ella es posible observar algunos de los elementos que encontramos en las “comedias de amenaza”, sobre todo si la leemos a la luz de *The Dumb Waiter*. En *The New World Order*, Pinter muestra a dos hombres, Des y Lionel, encargados de torturar a un tercer personaje al que simplemente llama: Hombre Con Los Ojos Vendados. Ambas comedias están protagonizadas por una pareja que trabaja para una siniestra organización de la que no se tiene información y que la dirige una fuerza superior que atenta contra la autonomía del hombre.<sup>45</sup> Des y Lionel son representantes de una autoridad que, por medio de la represión, busca imponer su ideología. Al igual que Ben y Gus, estos personajes encarnan un dúo con matices cómicos pero que son, antes que nada, individuos violentos por naturaleza. Nos encontramos, una vez más, frente a un par de mercenarios, quienes quizá estén un poco más convencidos de la labor que realizan, pero que siguen siendo peones en un juego en el que no tienen ningún control. Asimismo, se observa que los personajes de ambas obras se encuentran en el nivel más bajo de su jerarquía, limitados a seguir órdenes. Incluso, es posible apreciar que ambas obras se encuentra la promesa de que una vez que baje la cortina se llevará a cabo un acto violento.

Entre Des y Lionel, a diferencia de Ben y Gus, existe un vínculo. Se identifican y comparten sus creencias en algo más grande que ellos, que no alcanzan a comprender completamente, pero que los engrandece y purifica: “la democracia”. En algunas de las comedias de amenaza pueden encontrarse esbozos de cierta intensión política, pero es sólo porque en ellas se ve amenazada la autonomía y la individualidad de los personajes. En cambio, en obras como *The New World Order*, la amenaza es real y sus personajes no están en busca de respuestas o en busca de un lugar propio, sino que llevan a cabo una lucha por sobrevivir. Aunque la individualidad bajo amenaza es una constante en la obra dramática de Pinter, la gran diferencia entre estas dos obras radica en la marcada intención política presente en *The New World Order*.

---

<sup>45</sup> Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Drama*. USA: Greenwood Press, 1997. p.139

Aunque Des y Lionel parecen la versión más violenta y decidida de Ben y Gus, su objetivo no es acabar con la vida del Hombre Con Los Ojos Vendados, –un intelectual cuyo “delito” es cuestionar al nuevo orden y atentar contra la democracia. El trabajo de estos personajes consiste en quebrantar el espíritu de este hombre y convertirlo en uno de ellos por medio del uso de métodos coercitivos y violentos. Es de esta manera que ellos cumplen con la misión de proteger una organización que dice trabajar en favor de la igualdad y la libertad, valores que, al parecer, están bajo la amenaza de individuos como el Hombre Con Los Ojos Vendados:

*LIONEL puts his hands over his face and sobs.*

DES. Why are you crying about?

LIONEL. I love it. I love it. I love it.

*He grasps DES's shoulder.*

Look. I have to tell you. I've got to tell you. There's no one else I can tell.

DES. All right. Fine. Go on. What is it? Tell me.

*Pause.*

LIONEL. I feel so pure.

*Pause.*

DES. Well, you're right. You're right to feel pure. You know why?

LIONEL. Why?

DES. Because you're keeping the world clean for the democracy.

*They look into each other's eyes.*

I'm going to shake you by the hand.

*DES shakes LIONEL's hand. He then gestures to the man in the chair with his thumb.*

*And so will he... (He looks at his watch)... in about thirty-five minutes. (60)*<sup>46</sup>

Pinter observa que frases como “keeping the world clean for democracy” forman parte del discurso de algunos regímenes supuestamente democráticos y que enmascaran, tras sus supuestas nobles intenciones, una serie de crímenes como la tortura. De esta manera, se hace evidente que el discurso político es también absurdo. Así, al utilizar la ironía como un recurso dramático se logra retratar, en un régimen inspirado en la realidad y llevado a la ficción, a cualquier gobierno democrático de hoy en día sin tener que precisar de qué se trata.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Pinter, Harold. *Party Time and The New World Order: two play by Harold Pinter*. 1st ed. New York, NY: Grove Press, 1993. Todas las citas de *The New World Order* fueron tomadas de esta edición por lo que en adelante sólo se indicará el número de página.

<sup>47</sup> El tema de Pinter y sus obras políticas se trata en el tercer capítulo.

En *The New World Order*, *The Birthday Party* y en otras obras de temática política, está presente el uso de técnicas para el lavado de cerebro con fines políticos. De esta manera, Pinter plantea cómo la manipulación deliberada de la lengua es utilizada para someter y torturar psicológicamente a un hombre. Esto se observa cuando Des y Lionel amenazan a un hombre vendado, sin nombre y sin voz, y hablan de él como si no estuviera ahí. Lo hacen en tercera persona, con la clara intención de asustarlo y humillarlo. La escena recuerda otras similares en la obra de Pinter, como aquella en la que Goldberg y McCann logran quebrantar a Stanley y convertirlo en uno de ellos, mucho menos puede impedir evocar las palabras de Petey a Stanley: "don't let them tell you what to do!"<sup>48</sup> Al mismo tiempo que Des y Lionel usan el lenguaje como herramienta para imponerse, el mutismo del Hombre Con Los Ojos Vendados es un arma para resistir y sobrevivir, como el silencio de Stanley al final de *The Birthday Party*.<sup>49</sup>

Pinter busca retratar con este tipo obras que la represión y los métodos que se utilizan forman parte de una experiencia destructiva y desmoralizadora que trae como resultado el aniquilamiento de la personalidad y la incapacidad de integrarse a la sociedad.<sup>50</sup> Al igual que en *The Dumb Waiter*, en *The New World Order*, Pinter logra que el lector experimente una sensación de incomodidad al estar frente a representantes de la autoridad violentos que lo hacen reír haciendo gala de diálogos obscenos pero ingeniosos e hilarantes. Igualmente, el tratamiento que da Pinter a temas serios como la tortura o el homicidio provoca en el lector un sentimiento de culpa y así lo involucra con lo que está sucediendo en el texto.<sup>51</sup>

La tensión en esta obra corta se sostiene toda en el lenguaje de los personajes, ya que no hay prácticamente ninguna acción física. De forma similar a como sucede en *The Dumb Waiter*, el momento de mayor intensidad se da cuando los personajes debaten sobre la manera correcta de expresarse. La diferencia entre ambas obras se da fundamentalmente en el uso de la lengua. En *The Dumb Waiter*, el lenguaje que se usa es coloquial y un tanto

---

<sup>48</sup> Pinter, Harold. "The Birthday Party" *Complete Works One*. New York, NY: Grove Press, 1990. p. 96

<sup>49</sup> Dukore, *Op. Cit.* p. 38

<sup>50</sup> Gomez, Christine. *The Alienated Figure in Drama. From Shakespeare to Pinter*. New Delhi: Reliance Publishing House, 1991. p. 265

<sup>51</sup> Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Drama*. USA: Greenwood Press, 1997. p. 138.

cuanto ingenuo; en *The New World Order* los diálogos resultan obscenos y cargados de intención violenta, no obstante, el efecto cómico –producto de la ironía con la que construye Pinter a los personajes– está presente todo el tiempo. Los personajes de esta obra utilizan la lengua para defenderse de un hombre que no ha dicho una sola palabra pero que representa una amenaza a su sistema de valores. Debido a esto la vejación de la que es objeto el Hombre con los Ojos Vendados es verbal y no física. Palabras como “cunt”, son utilizadas por estos hombres para menoscabar a su víctima, para socavar a la mujer, para mostrar el desprecio que este nuevo régimen siente por él, para mostrar el limitado vocabulario del victimario y finalmente para mostrar su propia ignorancia:

LIONEL. You know what I find really disappointing?

DES. What?

LIONEL. The level of ignorance that surrounds us. I mean, this prick here-

DES. You called him a cunt last time.

LIONEL. What?

DES. You called him a cunt last time now you called him a prick. How many times do I have to tell you? You've got to learn to define your terms and stick to them. You can't call him a cunt in one breath and a prick in the next. The terms are mutually contradictory. You'd lose face in any linguistic discussion group, take my tip.

LIONEL. Christ. Would I?

DES. Definitely. And you know what it means to you. You know what language means to you.

LIONEL. Yes, I do know.

DES. Yes you do know. Look at this man here, for example. He's a first class example. See what I mean? Before he came here he was a big shot, he never stopped shooting his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now –because he's apprehensive about what's about to happen to him– he stopped all that, he's nothing more to say, he's more or less called it a day. I mean once –not long time ago– this man was a man of conviction, wasn't he a man of principle. Now he's just a prick.

LIONEL. Or cunt. (57-58)

Con sólo unas líneas es posible notar que Des y Lionel marginan a su víctima, la humillan y la reducen al silencio para así poder regodear frente un personaje que en algún momento ejerció el poder de la palabra para atacar al nuevo orden. Asimismo, Pinter muestra que el uso que se le dé al lenguaje puede reducir La Verdad a una insignificancia o elevarla al estatus de verdad absoluta.

*The New World Order* es una obra corta en la que Pinter utiliza el tono irónico para dramatizar el discurso vacío de los regímenes “democráticos” y que enmascara actos inhumanos bajo la premisa de preservar la democracia. Lo consigue al mezclar el humor negro con las sombrías implicaciones que en este tipo de discurso se esconden. Entre esta obra y *The Dumb Waiter* existen más de treinta años de diferencia pero en ambas se observa que tras el lenguaje de los personajes se esconden inquietantes imágenes de tortura y muerte. Se observa en ellas que, para Pinter, el lenguaje es más importante que la acción porque éste evidencia la ruptura en la comunicación: “I think possibly it’s because people fall back on anything they can lay their hands on to keep away from the danger of knowing, and of being known.”<sup>52</sup> Con estas dos obras Pinter busca decir que la lengua es utilizada para camuflar la verdad, sin importar si este camuflaje se da a nivel social o político.

La realidad que retrata Pinter en su dramaturgia es una donde la vida es absurda debido a que es arbitraria, incierta, llena de ilusiones, decepciones y autoengaños. Esto provoca que el hombre se sienta como en tierra de nadie, pero también muestra que el individuo y la sociedad son responsables del absurdo. Pinter utiliza también el discurso carente de lógica que observa en su realidad cotidiana para presentar al hombre como un ser en busca de respuestas; que se enfrenta a su entorno social que amenaza con destruirlo; participe de su propia aniquilación.

A manera de conclusión podríamos decir que a pesar de lo sombrío y amargo de sus temas, las obras de Pinter comienzan por divertir al lector con sus elaborados juegos verbales para después enfrentarlo a un conflicto potencialmente violento. Estos conflictos pueden culminar con la muerte de algún personaje o con el simple quebrantamiento de su espíritu. Los personajes a los que Pinter da vida en sus obras son como animales que están instintivamente luchando por sobrevivir y esta misma necesidad de sobrevivir se convierte en un impulso destructivo. Tarde o temprano se da una lucha entre los personajes por conservar el orden de las cosas o por adquirir el estatus dominante. Debido a ello, se observa que en

---

<sup>52</sup> Bensky, Laurence. "The art of theater No. 3: Harold Pinter." *The Paris Review* 1966: 17.  
<<http://www.theparisreview.org/interviews/4351/the-art-of-theater-no-3-harold-pinter>>.

las comedias de amenaza existe una violencia implícita. En 1966 en una entrevista concedida a Lawrence M. Bensky sobre la sensación de terror y la amenaza de violencia que se percibe en sus obras, Pinter comenta:

The world is a pretty violent place, it's as simple as that, so any violence in my plays comes out quite naturally. It seems to me an essential and inevitable factor. I think what you're talking about began in *The Dumb Waiter*, which from my point of view is a relatively simple piece of work. The violence is really only an expression of the question of dominance and subservience which is possible a repeated theme in my plays (...) it's a very common, everyday thing (...) everyone encounters violence in some way or another.<sup>53</sup>

La motivación de Harold Pinter es convertir en material escénico aquello que se considera ordinario y familiar en la vida diaria y que, visto desde otra óptica, resulta ser amenazante. La violencia en sus obras es consecuencia de la frustración generada por la alienación que sufre el hombre moderno y que le niega –sobre todo a la clase baja– toda posibilidad de individualismo.<sup>54</sup>

Aunque en palabras del propio Pinter todo resulta risible, como se mencionó renglones arriba, lo es sólo hasta que el horror de la condición humana moderna sale a la flote en las conversaciones que sostienen sus personajes. La incomodidad que experimenta el lector al enfrentarse a situaciones que desentonan con su percepción de la realidad, se resuelve con una risa liberadora al reconocer el absurdo como centro de su rutina. El lector encuentra su risa un tanto cuanto amarga al darse cuenta que los personajes simplemente buscan sobrevivir:

I'm rarely consciously writing humor, but sometimes I find myself laughing at some particular point that has suddenly struck me as being funny. I agree that more often than not the speech only seems to be funny –the man in question is actually fighting a battle for his life.<sup>55</sup>

Al enfrentarse al texto y a los personajes de una obra de Pinter, el lector experimenta una sensación de alivio porque se mira en ellos e inconscientemente acepta la amenazadora ambigüedad como la única certeza existente. La relación del lector con un texto de Pinter es

---

<sup>53</sup> Bensky, *Op. Cit.* 20-21

<sup>54</sup> Esslin, Martin. *The People Wound: the work of Harold Pinter*. USA: Anchor Books, 1970. p.71

<sup>55</sup> Bensky, *Op. Cit.* 24.

una de reconocimiento: se mira en los personajes y descubre las siniestras fuerzas que controlan el destino del hombre.

La dramaturgia temprana de Pinter, de la que se ocupa este capítulo, intenta regresar al suspenso que se crea por medio de elementos básicos: un escenario, dos personas, una puerta, una fuente indefinida e incontrolable de desasosiego, y la expectativa. Pinter toma una situación cualquiera, incluso insignificante y la transforma en una comedia oscura que develan las tensiones y los conflictos que normalmente estarían ocultos. Es característico de estas obras el misterio, lo profundamente perturbador y lo desconcertante. Conjuntamente las obras de Pinter se destacan por un realismo inquietante a pesar de los saltos de lógica de los que están llenos los diálogos de los personajes. Sus obras expresan un descontento profundamente arraigado y muestran a sus personajes en un acto de dual: de afirmación y resistencia.

## Capítulo II

### Pinter y el pasado: desolación e inmovilidad

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, con las obras a las que la crítica ha dado en catalogar como *memory plays*, Pinter busca romper las ataduras que le representaban las llamadas “comedias de amenaza”. A partir de este momento, las obras de Pinter se enfocan en la percepción que sus personajes tienen del pasado; se centran en los problemas de la subjetividad de la memoria y de los recuerdos,<sup>56</sup> aunque en un segundo plano continúan explorando los problemas de lo indeterminado del ser. En estas obras se observa que sus personajes tienen problemas para separar el pasado del presente y que esto provoca que se vean afectados por la soledad y el vacío interior. En 1971, Pinter concede una entrevista a Mel Gussow y en ella queda claro cómo percibe la influencia que el pasado ejerce en el presente:

I think I'm more conscious of a kind of ever-present quality in life (...) I certainly feel more and more that the past is not the past, that it never was past. It's present. (...)The future is simple going to be the same thing. It'll never end. You carry all the states with you until the end.<sup>57</sup>

Para Pinter esto quiere decir que el pasado no es inamovible, que puede entrometerse y afectar el presente y que puede ser reconstruido por el individuo de acuerdo a sus necesidades.<sup>58</sup> Se observa esta similitud temática en obras como *Landscape* (1967), *Silence* (1968), *Old Times* (1970), *Monologue* (1972), *No Man's Land* (1974), *A Kind of Alaska* (1982) y *Moonlight* (1996). Incluso en *The Caretaker* (1959), que es considerada parte de las “comedias de amenaza”, y *Ashes to Ashes* (1996), perteneciente a las obras políticas, se percibe una preocupación en común por el pasado.

---

<sup>56</sup> Begley, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Canada: University of Toronto Press, 2005. p. 136

<sup>57</sup> Gussow, *Op. Cit.* p. 38

<sup>58</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 112

En este capítulo intentaremos acercarnos con detenimiento a *No Man's Land*, para señalar cómo Pinter logra establecer las relaciones con el pasado de los personajes a través de un recurso al que podríamos denominar: memoria activa. La obra inicia de la siguiente manera: un par de hombres, de alrededor de sesenta años, comparten un trago. Se trata de una obra en dos actos, sobre dos personajes, en constante estado de embriaguez, que han dejado atrás la cúspide de su creatividad. El primero, Hirst, es un adinerado hombre de letras, de carácter callado, reservado y quieto; el otro, Spooner, es un poeta de poca importancia, de personalidad inquieta, que gusta de hablar en exceso y con rodeos. Hirst se encuentra abrumado por sus recuerdos y en su necesidad de encontrar compañía invita a Spooner a tomar un trago en su casa, tras haberlo conocido en un bar. Al llegar a casa de Hirst, Spooner conoce a Foster y Briggs, un par de jóvenes al servicio de Hirst. Ahí descubre que todos ellos se encuentran en un lugar solitario y frío, tanto física como emocionalmente.

Pinter construye la tensión dramática en la obra por medio de los pares de opuestos en lucha que van de la resignación a la resistencia; del silencio que contrasta con la palabrería incesante; del encuentro entre la vida y la muerte; de la esterilidad de la ciudad que contrasta con la fecundidad del campo; del anquilosamiento frente al avance; de la embriaguez ante la sobriedad; del pasado que se enfrenta al presente y de una serie de dudosos recuerdos que se contraponen a la realidad. La tensión que se crea entre estos opuestos tiene una función doble: por un lado, dota de dinamismo a la obra<sup>59</sup> y por otro, sirve para ilustrar la manera en que el retiro gradual hacia la muerte va acompañado de una aguda aprensión por la vida y que desencadena la sospecha de que pudo haber sido mejor empleada.<sup>60</sup>

Del mismo modo, Pinter imprime sus mensajes dramáticos a través de las actitudes contrapuestas de los personajes. Desde un principio Hirst se muestra extremadamente reservado y callado, con base en su actitud y a lo que expresa a lo largo de la obra, se puede decir que lo domina una especie de parálisis emocional. En contraste, a Spooner le gusta hablar en exceso y su proceder es el de una persona inquieta. Igualmente, su lenguaje

---

<sup>59</sup> Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996. p. 246

<sup>60</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 123

corporal sugiere una contraposición entre ambos, ya que, la mayor parte del tiempo Spooner está de pie, mientras, Hirst se encuentra sentado. Asimismo, en su vestimenta se hace evidente que desentonan el uno con el otro: "*He [Spooner] is dressed in a very old shabby suit, dark faded short, creased spotted tie.*" que se contrapone a "*He [Hirst] is precisely dressed. Sport jacket. Well cut trousers.*" [77]. Las diferencias entre estos dos personajes se notan desde sus primeras interacciones, como se ve en este ejemplo:

SPOONER. You're a quiet one. It's a great relief. Can you imagine two of us gabbling away like me? It would be intolerable.

*Pause.*

By the way, with reference to peeping. I do feel it incumbent upon me to make one thing clear. I don't peep on sex. That's gone forever. You follow me? When my twigs happen to shall I say rest their peep on sexual conjugations, however periphrastic, I see only whites of eyes, so close they glut me, no distance possible, and when you can't keep the proper distance between yourself and others, when you can no longer maintain an objective relation to matter, the game's not worth the candle, so forget it and remember that what's obligatory to keep in your vision is space, space in moonlight particularly, and lots of it.<sup>61</sup> (81)

También es importante destacar que los dos coinciden en su desesperada necesidad de compañía. Debido a esto, ambos hombres entablan una relación con el propósito de beneficiarse mutuamente.

Pinter crea personajes que beben para agravar y acrecentar su vulnerabilidad y miseria. Levantar el vaso y brindar es un gesto que cotidianamente se entiende como uno de concordia social y felicidad, pero para los personajes de esta obra funciona como emblema de la inutilidad de sus vidas y de cómo se traicionan a sí mismos.<sup>62</sup> El brindis del final evoca el materialismo de los bares y la vida social que se oponen al lenguaje poético y abstracto<sup>63</sup> que rodea a la obra. Desde este punto de vista, es muy clara la relación que sostiene Hirst con el alcohol: éste lo entumece, retrasa lo inevitable y, en parte, detiene el paso del tiempo. El

---

<sup>61</sup> Pinter, Harold. *Complete Works Four*, New York, NY: Grove Press, 1990. Todas las citas de *No Man's Land* serán tomadas de esta edición, por lo que en adelante sólo se señalará el número de página.

<sup>62</sup> Cave, Richard Allen. "Body Language in Pinter's plays." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. U.K.: Cambridge University Press, 2001. p.120

<sup>63</sup> Begley, *Op. Cit.* p. 158

alcohol es una herramienta que estos personajes utilizan para poder enfrentarse a su propia mortalidad, mas es difícil ignorar la connotación auto-destructiva a la que la bebida está ligada. La tensión que se va acumulando desde el inicio, gracias a la lucha de fuerzas opuestas, encuentra su punto máximo justo al final de la obra con las devastadoras palabras de Spooner y Hirst.

SPOONER. No, you are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.

*Silence.*

HIRST. I'll drink to that.

*He drinks.*

SLOW FADE. (153)

Spooner y Hirst han regresado al mismo punto en el que comenzaron. En lugar de avanzar en línea recta, se movieron en círculos. Por eso la obra termina como empieza: con un brindis.

Los problemas de comunicación que preocupaban a Pinter al principio de su carrera, que son parte del absurdo y de aquello que provoca en los personajes el sentimiento de desolación, siguen presentes en esta etapa de su obra dramática. Así como Pinter resalta la contraposición entre los personajes con su forma de vestir y su comportamiento, también lo hace con su forma de hablar. La diferencia entre Hirst, Spooner, Foster y Briggs, no radica sólo en la edad, sino en la manera en que utilizan la lengua. Se observa una ruptura en la comunicación gracias a que los personajes hablan lenguajes diferentes y a que no desean entablar relación alguna con los demás. Por ejemplo, Hirst lleva un monólogo interior que sólo en pocos momentos se compagina con el de los demás. Por su parte, el tono con el que Spooner se presenta es rebuscado y arrogante, mientras que los sirvientes muestran un tono más mundano y menos poético que el de Hirst. Con el uso que hacen de la lengua, Foster y Briggs evocan el poder y la bruta sofisticación del arribista. Entre ellos y Spooner se lleva a cabo una batalla de orden territorial, emocional y lingüístico. Spooner quiere ser parte del mundo de Hirst, reactivar su imaginación y desafiar su auto impuesto estado de parálisis, pero los otros dos personajes solo quieren ser sus acompañantes en su camino al olvido.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 247

Esta batalla, en algunos momentos, podría recordar a otras parejas de bravucones de las primeras obras de Pinter. Sin embargo, esta lucha por el poder y por ganarse un lugar en este “núcleo familiar” es mucho más sutil y poética, mientras que en las primeras obras de Pinter este tipo de batalla es brutal e inequívoca.

Se detecta en la obra un orden establecido, una organización como aquellas que se ha habrían visto antes en obras como *The Dumb Waiter* o en *The Birthday Party*. Al igual que los dúos de esas primeras obras, Foster y Briggs despliegan una conducta intimidante, propia de un par de matones. Ello se observa cuando Spooner intenta convertirse en secretario de Hirst. Sus sirvientes tratan de humillar a Spooner por medio de la indiferencia o la intimidación verbal: “FOSTER (*to Briggs*). Why don't I kick his head off and have done with it?” (112). La lucha no es sólo por poseer los afectos de Hirst sino por habitar el territorio árido y desolado en el que gravita. Los tres buscan un lugar donde puedan refugiarse en su pasado y guarecerse del afuera. Pinter recurre a las invocaciones del pasado para que sus personajes puedan ganarle terreno a los otros y para hacer que esta batalla se asemeje más a una negociación o a un juego que a una lucha territorial. Con el ir y venir del pasado de los personajes a su presente, Pinter logra que la contienda termina en un punto muerto.<sup>65</sup>

Pinter logra que la relación que existe entre Hirst y Spooner no sólo descansa en una contraposición constante entre ellos, sino también en una suerte de ambigüedad que ronda a los personajes. A través de elaborados juegos de palabras, los personajes construyen el pasado según les convenga. Por ejemplo, al inicio de la obra, el lector infiere que los personajes no se conocen y a pesar de esto, en el segundo acto, Hirst reconoce en Spooner a un antiguo amigo al que frecuentaba antes de la guerra. Con cierto cinismo le confiesa haber sostenido relaciones sexuales con su esposa. Por su parte, Spooner trae al presente anécdotas de una querida amiga de Hirst y su particular predilección por “consumir el miembro masculino” (134) para volver a ganar terreno. Las detalladas descripciones de supuestas escenas vividas años atrás, la ambigüedad de los personajes y la subjetividad de sus recuerdos ocasionan que el lector se confunda y no pueda determinar si estos personajes se conocen o no. De esta

---

<sup>65</sup> Batty, Mark. *Harold Pinter*. U.K.: Northcote House, 2001. p. 80

manera Pinter retoma la idea que expresaba en aquella conversación con Gussow y le agrega un nuevo giro: el presente es discontinuo y el pasado incierto.<sup>66</sup> La idea de que el pasado es imposible de verificar, que se muestra como misterioso e incierto, es uno de los temas centrales en *No Man's Land*.

Desde el principio de la obra, Pinter esboza, a través de la estructura y de los diálogos, la soledad que aquejará a los personajes. También plantea que el aislamiento que padecen lo perpetúan ellos mismos<sup>67</sup>. Con palabras que denotan más dolor e ironía que indiferencia, Pinter deja ver que este aislamiento voluntario funciona más como una especie de pantalla que como una decisión sostenida y consciente. De la misma manera, Pinter logra que los personajes recurran al uso indiscriminado de las palabras para hacer brotar un montón de voces que para ellos, y para Spooner más que para ningún otro, funcionan como escudo:

SPOONER. What a remarkably pleasant room. I feel at peace here. Safe from all danger. But please don't be alarmed. I shan't stay long. I never stay long with others. They do not wish it. And that, for me, is a happy state of affairs. My only security, you see, my true comfort and solace, rest in the confirmation that I elicit from people of all kinds a common and constant level of indifference. It assures me that I am as I think myself to be, that I am fixed, concrete. To show interest in me or, good gracious, anything tending towards a positive liking of me, would cause in me a condition of the acutest alarm. Fortunately, the danger is remote. (79)

Con diálogos como el anterior Pinter devela los verdaderos sentimientos y temores de Spooner y lo que él realmente anhela: poner fin a su aislamiento. Aunque este personaje se diga orgulloso de la indiferencia que inspira en los demás o de nunca haber sido amado, sus palabras intentan ocultar una profunda soledad. No es sólo tras las palabras donde se ocultan los personajes, sino que también buscan resolver el problema de la soledad buscando refugio en sus recuerdos.

En obras como *The Homecoming* (1964) la familia representa las fuerzas de la represión y la manipulación, en algunas otras, como en *The Birthday Party* (1957) la familia encarna la necesidad que tiene el hombre de pertenecer a alguien, de establecerse en algún lugar. En el caso de *No Man's Land*, Pinter hace uso de la figura de la familia para ilustrar la oposición

---

<sup>66</sup> Billington, *Op. Cit.* pp. 243

<sup>67</sup> Batty, *Op. Cit.* pp. 80

estancamiento-progreso.<sup>68</sup> Asimismo, la dinámica entre Hirst y sus sirvientes se asemeja, poco más o menos, a una familia de mafiosos<sup>69</sup> en la que no se puede entrar sino es con una recomendación y de la que sólo se puede salir muerto. El mensaje que Pinter parecer querer transmitir es que en esta tierra de nadie cualquiera es un exiliado y al mismo tiempo un prisionero: "HIRST. It's a long time since we've had a free man in this house" ([83]). Cuando Hirst se refiere a la ausencia de libertad que impera en su casa, se reconoce a sí mismo como prisionero de sus recuerdos, de su mortalidad y de Foster y Briggs. La labor de protección que estos dos personajes realizan materializa la tierra de nadie en la que se encuentran.<sup>70</sup>

Desde el primer acto Spooner intenta hacerse de un puesto en la casa de Hirst. Sus esfuerzos no tendrán éxito, gracias a la resistencia que le mostrarán Foster y Briggs. La aparición de éstos en escena establece claramente la diferencia entre el mundo de Hirst y el del intruso. Foster y Briggs constantemente recuerdan a Spooner, quien pertenece a una clase social distinta e inferior a la de Hirst, que no le permitirán acceder a su territorio:

FOSTER. Listen chummybum. We protect this gentleman against corruption, against men of craft, against men of evil, we could destroy you without a glance, we take care of this gentleman, we do it out of love. (...) Listen. Keep it tidy. You follow? You've just laid hands on a rich and powerful man. It's not what you're used to, scout. How can I make it clear? This is another class. It's another realm of operation. It's a world of silk. It's a world of organdie. It's a world of flower arrangements. It's a book of eighteen century cookery books. It's nothing to do with toffeeapples and a packet of crisps. It's milk in the bath. It's the cloth bellpull. It's organization. (...) Listen, my friend. This man in this chair, he's a creative man. He's an artist. We make life possible for him. We're in a position of trust. Don't try to drive a wedge into a happy household. You understand me? Don't try to make a nonsense out of family life" (111-112).

En el segundo acto, al final de la obra, Spooner prácticamente ruega a Hirst ser aceptado como parte de su "núcleo familiar". Del largo monólogo que tiene como intención conseguir un lugar para Spooner en la casa de Hirst, reparemos en el siguiente fragmento:

---

<sup>68</sup> Batty, *Op. Cit.* p. 77.

<sup>69</sup> Prentice, Penelope, *The Harold Pinter Ethic: The erotic Aesthetic*, New York: Garland Publishing, 2000. p. 216

<sup>70</sup> Batty, *Op. Cit.* p. 83

SPOONER. I am I. I offer myself not abjectly but with ancient pride. I come to you as a warrior. I shall be happy to serve you as my master. I bend my knee to your excellence. I am furnished with the qualities of piety, prudence, liberality, and goodness. Decline them at your peril. It is my task as a gentleman to be amiable in my behaviour, courageous in my undertakings, discreet and gallant in my executions, by which I mean your private life will remain your own. However, I should be sensible to the least wrong offered you. My sword shall be ready to dissever all manifest embodiments of malign forces that conspired to your ruin. I shall regard as incumbent upon me to preserve a clean countenance and a clean conscience. I will accept death's challenge on your behalf. I shall meet it, boldly, whether it be in the field or in the bed chamber. I am your Chevalier. I rather bury myself in a tomb of honour than permit your dignity to be sullied by domestic enemy or foreign foe. I am yours to command. (147)

Estas líneas constituyen la segunda parte del monólogo. La intención de Pinter es mostrar a un Spooner que continúa, como al principio de la obra, vanagloriándose de sus virtudes: "a man of intelligence and perception (...) I am such a man" (78). En esta parte del monólogo en cuestión se presenta a sí mismo como si se tratara de un virtuoso caballero al servicio de su rey, aunque ninguno de estos personajes es merecedor de tales alabanzas. Con la profunda ironía que se detecta en este discurso, Pinter deja al descubierto el servilismo de Spooner. Desde el principio de este fragmento, con frases como "I offer myself not abjectly but with ancient pride", este personaje deja ver a través de sus palabras hasta dónde será capaz de llegar para ser aceptado y cuando dice: "I rather bury myself in a tomb of honour than permit your dignity to be sullied", confiesa que está dispuesto a humillarse con tal de ser acogido por Hirst.

Más adelante, en la última parte del monólogo, Spooner se presenta como un mecenas que tiene un objetivo desinteresado: incentivar a Hirst y compartir su talento con los jóvenes. Ante su reiterada actitud servil, Spooner sólo obtiene por respuesta inmovilidad y silencio, lo que le deja en claro que no habrá lugar para él. Al ofrecerse para el puesto de secretario de Hirst, Spooner pelea desesperadamente contra el inevitable final en el que será excluido de toda memoria y donde reina la inmovilidad total. Los largos monólogos de Spooner pretenden dejar en claro que su posición es superior, aunque su desarrollo a lo largo de la

obra, su apariencia y el constante rechazo por parte de los otros personajes indiquen que no es así.

Tras los diálogos en los que abundan la palabrería y el circunloquio, se vislumbra la gran soledad y el profundo desarraigo que embargan a Spooner. De esta manera, lo que se percibe es que los personajes se esconden tras su hablar, que puede ser poco elegante, lleno de rodeos o profundamente poético y evocativo. Asimismo, al jugar con la memoria, los personajes buscan resguardarse en el pasado y hacer a un lado sus miedos e inseguridades. Así, al traer al presente sus recuerdos, posponen el arribo de la muerte y el silencio que viene con ella. Con las diversas formas que tienen los personajes de utilizar la lengua, Pinter muestra diferentes facetas de la nostalgia por el ayer. Gracias a ello, el lector descubre que el vacío, la tierra árida, la temida tierra de nadie, está en los personajes y no en la casa de Hirst.

*No Man's Land* se percibe como una obra en la que reina un desencanto generalizado por la vida. Al mismo tiempo transmite la sensación de que los personajes pasan el tiempo a la espera de la muerte. En general, se advierte una extraña necesidad de vivir a través de sus memorias. Los recuerdos del pasado, por absurdos y fantásticos que parezcan, sirven para evadir el miedo a la extinción, a la soledad y al silencio eterno. Por ejemplo, Briggs relata en un monólogo cómo conoció a Foster, y en realidad, lo que relata es el absurdo de aquellas vidas desperdiciadas en calles de un solo sentido, incluso en este pasaje Pinter se da el lujo de señalar que su personaje escribe sobre esto en el *Times* e intitula a su colaboración: "Life At A Dead End"<sup>71</sup>. La ironía que Pinter imprime a este pasaje lleva una doble intensión. Apunta, por un lado, a lo absurdo de la situación que describe Briggs y por otro, a lo irrelevante de los artículos que se publican en este periódico. Al mismo tiempo, Pinter busca revelar con este discurso no sólo la visión personal que Briggs tiene del pasado sino transmitir la imagen del mundo exterior como irracional, como un mundo en el que el individuo puede perder de vista sus objetivos o perderse a sí mismo.<sup>72</sup> Por su parte, Foster cuenta anécdotas sobre su vida en Bali y Spooner relata un viaje, quizá imaginario, a Ámsterdam y alude a su pasado como al de un tal Charles Wetherby. Pero más que ningún otro personaje, es Hirst quien vive de sus

---

<sup>71</sup> Cfr. Pinter, Harold. *Complete Works Four*, New York, NY: Grove Press, 1990. 120.

<sup>72</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 115

recuerdos. Mientras más convive con los fantasmas que habitan su álbum fotográfico, más evocativas y poéticas se vuelven sus palabras. El ir y venir de los personajes entre el pasado y el presente da como resultado un texto conformado por un ensamblaje de partes en lugar de una secuencia temporal lógica.<sup>73</sup>

Para ofrecer una sensación de movimiento suspendido, Pinter intercala momentos del pasado en el presente de los personajes mediante una serie de fotografías, pinturas e instantes congelados en el tiempo<sup>74</sup>. En uno de estos momentos, cuando Spooner recuerda un instante de su pasado en Ámsterdam, se puede observar cómo el ritmo de la obra se vuelve lento y se acentúa la sensación de inmovilidad:

SPOONER. The weather was superb. At another table, in shadow, was a man whistling under his breath, sitting very still, almost rigid. At the side of the canal was the fisherman. He caught a fish. He lifted it high. The waiter cheered and applauded, the two men, the waiter and the fisherman, laughed. A Little girl, passing, laughed. Two lovers, passing, kissed. The fish was lofted, on the rod. The fish and the rod glinted in the sun, as they swayed. The fisherman's cheeks were flushed, with pleasure. I decided to paint a picture –of the canal, the waiter, the child, the fisherman, the lovers, the fish, and in background, in shadow, the man at the other table, and call it The Whistler. (101)

Pinter logra transmitir la sensación de movimiento suspendido al utilizar la mayoría de los verbos en pretérito en una descripción que se percibe más como una cadena consecutiva de momentos fijos, como si se observara una serie de fotografías, y no un relato que ofrezca una sensación de fluidez. El recuerdo que Spooner trae al presente de la obra es tan estático – como la pintura en la que desea inmortalizarlo– que cubre la obra con la sensación de que la acción y el tiempo se detuvieron.

La acción en *No Man's Land* se lleva a cabo en una habitación que se percibe como estéril, fría y oscura. A lo largo de la obra Pinter dejará ver que la casa de Hirst es un lugar tan abstracto como lo es la consabida tierra de nadie y la describe así: "*a large room in a house (...) well but sparsely furnished (...) heavy curtains across the window. The central feature of the room is an antique cabinet (...) in which stands a great variety of bottles: spirits, aperitifs, beers, etc.*" (75). El

---

<sup>73</sup> Begley, *Op. Cit.* p. 142

<sup>74</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 248

espacio en donde Pinter decide colocar a sus personajes se percibe como un territorio inamovible y hostil, donde lo único que abunda es el alcohol: "So nothing else will happen forever. You'll simply be sitting here forever" (152) le recuerda Foster a Hirst casi al final del segundo acto. Es por eso que la inmovilidad total se percibe como el tema central en la obra. Debido a esto, no resulta sorprendente que el único cambio que ocurra en la obra suceda justo hacia el final.

Poco antes del final, Hirst ignora la petición de Spooner de convertirse en su secretario y decide cambiar de tema. Entonces, escoge el invierno como lo único de lo que se hablará a partir de ese momento. Se aprecia cómo Pinter recurre a la contraposición para dotar de dinamismo a la obra al situar la acción en una noche de verano y contrastar el calor con el frío que reina en la casa de Hirst. Los recuerdos de una vida idílica en el campo son traídos al presente por los personajes como si se tratara de sombras que se burlan de ellos, estos recuerdos aluden al verano y contrastan con el silencio y el frío invierno.<sup>75</sup> Irónicamente, el que la acción se lleve a cabo durante una noche veraniega debería dotar a la obra de una connotación de plenitud y fertilidad, sin embargo, el comportamiento de Hirst es el de alguien que se encuentra viviendo sus últimas horas. Su conducta, inevitablemente, dota a la obra de una atmósfera de frío y desolación como si en realidad se llevara a cabo durante el invierno. Este cambio de tema, no significa un cambio radical en la conducta de Hirst, sino el resultado del estado de ánimo que se ha estado gestando en él desde el principio de la obra. Al negar la posibilidad de cualquier cambio, Hirst reconoce y acepta que él y sus compañeros han llegado a un punto límite y que se encuentran atrapados en la inflexible inmovilidad de la tierra de nadie, lugar que Spooner reconoce como "eternamente frío y silencioso". La decisión de Hirst de entregarse al frío, a la soledad y a la oscuridad de la tierra de nadie es una decisión consciente y hace aún más notoria la marcada falta de acción que se ha percibido en la obra desde los primeros momentos.

El movimiento casi imperceptible de la obra se observa en los intentos fallidos de Spooner de penetrar las defensas de Hirst, de aventajar a sus sirvientes, Foster y Briggs, y de

---

<sup>75</sup> Raby, Peter. "Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. U.K.: Cambridge University Press, 2001. p. 62

encontrar la manera de instalarse permanentemente en una casa donde reinan los recuerdos y el silencio. Conforme avanza la obra los esfuerzos de Spooner de reactivar la creatividad de Hirst y sacarlo de la oscuridad fracasan y los otros tres personajes se unen contra él. Al final del primer acto Spooner se encuentra aislado, amenazado y superado en número. En el segundo acto, Hirst se convierte en una especie de muerto en vida que no puede más que alzar su copa y brindar. De esta manera, Hirst se entrega espiritual y físicamente a una tierra árida y hostil.<sup>76</sup> Spooner trata de rescatarlo —y en ello se observa una extraña mezcla de interés propio y compasión— pero al final, él mismo acepta que Hirst se ha retirado voluntariamente a un lugar emocionalmente solitario y frío en el que escoge el alcohol como medio para su propia destrucción.

El sentimiento de desolación que invade a Hirst está con él desde el inicio de la obra. A partir del momento en que entra en escena su actitud es la de alguien que se ha rendido. Esta aura de fatalidad lo acompañará desde el inicio de la obra. Así lo confiesa a Spooner a la mitad del primer acto: “Tonight ... my friend... you find me in the last lap of a race ... I had long forgotten to run” (94). También en el primer acto, después de salir a rastras de la escena, Hirst regresa, con algo más de sobriedad, para seguir bebiendo y mostrar sus emociones más oscuras.

Para poder transmitir el estado de ánimo de Hirst, Pinter escoge para él un lenguaje que evoca sentimientos de soledad y tristeza:

HIRST. Something is depressing me. What is it? It was the dream, yes. Waterfalls. No, no, a lake. Water. Drowning. Not me. Someone else. How nice to have company. Can you imagine waking up, finding no-one here, just furniture, staring at you? Most unpleasant. I've known that condition. I've been through that period —cheers— I came around to human beings in the end. Like yourselves. A wise move. I tried laughing alone. Pathetic. (106)

Un poco más adelante Pinter incorpora en el monólogo interior de Hirst pausas cargadas de intensidad que dotan al texto de un ritmo pausado y lento que refuerza la sensación de que no hay cambio en los personajes: “No man's land... does not move... or change... or grow old... remains... forever... icy... silent.” (96) Hirst está consciente de su situación desde el

---

<sup>76</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 244

inicio y por eso proclama: "There is too much solitary shittery. (...) There is a gap in me." (108). Esta es la idea central de la obra: la inmovilidad de la tierra de nadie, la que trae consigo el vacío y la soledad.

El tono sombrío y desesperanzador de la obra recae, principalmente, en el personaje de Hirst, quien bajo la máscara de la embriaguez es, en realidad, un hombre consciente de su situación y su mortalidad. En ambos actos Hirst se asoma por la ventana para retirarse rápidamente. Como si le disgustara lo que ve afuera, cierra las cortinas y se refugia en el interior. Esto es lo que Pinter le deja ver al lector, en un fugaz vistazo, a través de las acotaciones del primer acto: "*Hirst draws the curtains aside, looks out briefly, lets curtains fall, remains standing.*" (82). Más adelante, hacia el final de la obra, Hirst expresa su descontento con el exterior: "The light... out there... is gloomy... hardly daylight at all. It is falling rapidly. Distasteful. Let us close the curtains. Put the lamps on." (144). Lo que Hirst mira a través de la ventana y que encuentra tan desagradable es en realidad un día resplandeciente. El verano se deja fuera cuando Hirst cierra las cortinas y escoge para siempre el invierno. Pero lo más sombrío no está afuera de su casa, está en él y en su obsesión por el pasado:

HIRST. I might even show you my photograph album. You might even see a face that might remind you of your own, of what you once were. You might see faces of others, in shadow, or in cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats, which might remind you of others, whom once you knew, whom you thought long dead, but from whom you still receive a sidelong glance, if you can face the good ghost. They possess all the emotion... trapped. Bow to it. It will assuredly never release them, but who knows... what relief... it may give to them... who knows how they may quicken... in their chains, in their glass jars. You think it cruel... to quicken them, when they are fixed, imprisoned? No. No. Deeply, deeply, they wish to respond to your touch, to your look, and when you smile, their joy ... is unbounded. And so I say to you, tender the dead, as you would yourself be tender, now in what you would describe as your life.

*He drinks.*

BRIGGS. They're blank, mate, blank. The blank dead.

*Silence.*

HIRST. Nonsense. (137)

Con sus palabras Hirst deja ver un profundo anhelo y nostalgia por los momentos ya vividos. Con los monólogos de Hirst, Pinter cristaliza la atmósfera de nostalgia, de soledad y de

esterilidad, que rodea a este personaje desde el inicio. En el segundo acto el callado Hirst habla con mayor libertad, sin embargo, son los puntos suspensivos, las pausas, las vacilaciones en sus monólogos los que revelan la oscuridad que halla en sí mismo. Por medio del discurso de Hirst, Pinter transmite al lector el anhelo del hombre moderno de volver a una época que le ofrecía seguridad. Pero al mismo tiempo, este afán de vivir se mezcla con la resignación que experimenta el hombre al enfrentarse a su propia mortalidad.

La crítica ha encontrado que en *No Man's Land* Harold Pinter incluye referencias o alusiones a la obra de otros autores. Incluso se señala la influencia de la obra poética de T. S. Eliot en la construcción del personaje de Spooner:

Most of the allusions are to works by T. S. Eliot, much of whose poetry is dependent upon literary allusion. Beginning in Act One, on four occasions Spooner imitates a line from Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* – 'For I have known them all already, known them all' – with 'I have known this before. The exit through the door, by way of belly and the floor'. These lines are always spoken when Spooner is alone, and are not, therefore, part of his attempt to portray himself as a poet.<sup>77</sup>

Un lector lego, que no esté familiarizado con la obra poética de Eliot, percibe, de igual manera, la desolación que Pinter proyecta en la atmósfera de *No Man's Land*. Sin embargo, no por eso, la intertextualidad con la obra de Eliot deja de estar presente y de reforzar el mensaje dramático de Pinter. De igual modo, las intervenciones que tiene Spooner cuando se encuentra solo, que evocan a Eliot, recuerdan también a obras previas del mismo Pinter:

"I have known this before, the exit through the door, by way of belly and floor." (96)  
"I have known this before. Morning. A locked door. A house of silence and strangers."  
(117)

"I have known this before. The door unlocked. The entrance of a stranger. The offer of  
alms. The shark in the harbour." (117)

"I have known this before. The voice unheard. A listener. The command from an upper  
floor." (126)

Con estos versos, no sólo se perciben reminiscencias de Eliot, sino que, al mismo tiempo, Pinter remite a su lector a los elementos de las comedias de amenaza. Una puerta, un intruso, un peligro que acecha podrían evocar obras como *The Room*, *The Birthday Party* o *A Slight*

---

<sup>77</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 114

*Ache*. La voz que no se oye, alguien que escucha y las órdenes que vienen de arriba, bien podrían referirse a *The Dumb Waiter*. Pero es más importante lo que estos versos significan dentro de la obra misma, por ejemplo, Briggs y Foster bien pueden representar el tiburón que nada en la bahía y lo que Spooner realmente quiere decir es que este refugio no es seguro. De esta manera, la intertextualidad no sólo se da con la obra poética de Eliot sino que también se da con su propia obra anterior. El propósito de Pinter, al hacer uso de la intertextualidad, es hacer énfasis en que la desolación que sufren estos personajes no es privativa de Spooner y Hirst, sino que es parte de una cadena de desolación en la que se encuentra el hombre moderno. Junto con la amenaza, la soledad ha sido parte de su obra desde sus inicios.

En una apreciación global, esta obra también tiene reminiscencias de *Endgame* (1957) de Samuel Beckett<sup>78</sup> de la misma manera en que en *The Dumb Waiter* se perciben ecos de *Waiting for Godott*. *Endgame* y *No Man's Land* están situadas en un espacio-tiempo estático en el que un hombre mayor se acerca al final de su vida. Hirst permanecerá voluntariamente en tierra de nadie al cuidado de sus sirvientes y de manera similar, Clov cuida a Ham en un cuarto vacío. En la obra de Beckett, esa tierra desolada es una realidad para los personajes, en la obra de Pinter se habla de una desolación espiritual y emocional, una desolación más profunda y más fría que aquélla producto del cataclismo bélico.<sup>79</sup> Al igual que el poema de Eliot, *The Waste Land*, y la obra de Beckett, *Endgame*, *No Man's Land* exuda desolación y mortalidad. Las alusiones a otras obras literarias enriquecen la obra y la dotan de un significado más profundo. *No Man's Land* puede parecer una obra difícil de entender gracias al entramado que se crea con referencias literarias y la historia que cuentan los personajes por sí mismos. Lo que sí le es fácil es percibir la desolación, el vacío, la soledad, la resignación y la sumisión que es característica del mundo dramático de Pinter –y que de alguna manera también le es familiar al hombre moderno– y que en *No Man's Land* se explora ampliamente.

En esta obra Pinter retrata las profundas ansiedades que genera el mundo actual, los temores del hombre que siente que le resulta difícil entender un mundo que carece de unidad y coherencia. Pinter transporta al texto al hombre de la segunda mitad del siglo XX

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 115

que se enfrenta a la soledad, a la muerte y a la no trascendencia de sus actos en los personajes de Hirst y Spooner, quienes evocan memorias de una época dorada que terminó con la guerra. A pesar de contar con ciertos momentos de humor, *No Man's Land* es sobre todo, una obra donde domina la incertidumbre, donde la única brutal certeza que Pinter ofrece a sus personajes es la de la muerte. Bajo la sofisticación del lenguaje de sus personajes acecha la irracionalidad y la dura visión que Pinter tiene de la condición humana. Bajo la superficie de la comedia el lector puede reconocer el oscuro y trágico hecho de que, para Pinter, el hombre es un prisionero en su propia piel, de que ocupa un espacio indefinido entre el pasado y el futuro, entre su nacimiento y su mortalidad. Con el uso tan peculiar que hace Pinter de la lengua, de los silencios y las pausas, no sólo crea la atmósfera que rodea a la obra sino, también, intenta explorar una emoción o un estado de ánimo. Así, Pinter crea para *No Man's Land* una sensación global de desesperación y desesperanza.

La acción dramática es un elemento dinámico que permite al texto enlazar las diferentes situaciones. El dialogo genera acción por medio de la simple intervención de los personajes, y esto ocasiona que otras acciones ocurran dentro o fuera de los personajes.<sup>80</sup> Con economía en el lenguaje, en la escena y en la acción, Pinter devela un mundo sin futuro donde el pasado se revive constantemente. De la misma manera, representa su visión trágica de la condición humana pero la presenta llana de un humor que está siempre en constante movimiento y que contrasta con el movimiento casi nulo de los personajes. Gracias al diálogo mismo el movimiento dramático se ve seguido de una serie de cambios en el equilibrio, asimismo, el discurso de los personajes puede considerarse una acción en sí, sin embargo, la falta de acciones físicas en *No Man's Land* es uno de los elementos más importantes porque reafirma el tono, uno de movimiento suspendido.<sup>81</sup>

*No Man's Land* es una de las obras más lúgubres, sombrías y desmoralizadoras en las que Pinter muestra un particular interés por el pasado. Los temas que explora aquí son la falibilidad de la memoria y la subjetividad de los recuerdos. También convergen en ella la noción de que todo contacto humano es una batalla y la noción de que en cualquier

---

<sup>80</sup> Gutiérrez Flórez, *Op. Cit.* p. 71-73

<sup>81</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 243

momento el mundo real y tangible puede convertirse en una ilusión.<sup>82</sup> En esta obra los personajes de Pinter se encuentran en un estado en el que el tiempo deja de percibirse de manera lineal. En las obras de este tipo, la introducción que hace Pinter del pasado y los recuerdos tienen un efecto devastador en sus personajes.<sup>83</sup> Ellos son presa de los recuerdos que los llevan a la desolación, al vacío interior, a una angustia extrema y, finalmente, a la destrucción total. A pesar de la verbosidad de los personajes, con el uso que hace Pinter de las pausas y puntos suspensivos, despunta con fuerza el silencio y lo que se esconde tras él, ya que de esta manera ellos expresan mejor la aflicción de la son presa. *No Man's Land* cuenta con características que remiten a obras anteriores y que también encontraremos en obras posteriores. Por esta razón, en la opinión de Michael Billington:

This play captures a sensation that is very peculiar to Pinter the man and the artist: a simultaneous rage and appetite for life combined with a sense that we pass our days singing in the void and awaiting the inevitable fact of mortality.<sup>84</sup>

A pesar de que la amenaza ya no es la parte central en las obras de este periodo, en menor medida sigue presente en ellas. Por ejemplo, al final del primer acto, Foster deja en completa oscuridad a Spooner y al mismo tiempo obliga al lector a formar parte de lo que sucede en el texto, al imaginarse él mismo rodeado por la oscuridad; de esta manera, Pinter establece una relación empática entre los personajes y el lector.<sup>85</sup> Esta escena trae a la memoria escenas similares como la fiesta de cumpleaños de Stanley en *The Birthday Party*, sólo que en *No Man's Land* lo que implica esta oscuridad es una amenaza mucho más sutil y menos gráfica que la que está presente en obras anteriores de Pinter. La oscuridad y el encierro son suficientes para asustar a Spooner y querer escapar a la mañana siguiente. El afuera como amenaza, ya sea real o sutilmente sugerida, es uno de los elementos constantes en la dramaturgia de Pinter. Otro de ellos es la soledad que acompaña a personajes como Hirst y Spooner.

---

<sup>82</sup> Peacock, *Op. Cit.* pp. 112-13

<sup>83</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 342

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 250

<sup>85</sup> Begley, *Op. Cit.* p. 157

En todo caso, es con *The Caretaker* (1959) que *No Man's Land* guarda las mayores similitudes en su producción dramática. Con estas dos obras Pinter ofrece aspectos diferentes de la soledad, la desolación y el vacío que rodean al hombre moderno. La presencia de un oportunista que ha caído en desgracia, que desea invadir y usurpar el territorio de otro está presente en ambas obras. En *The Caretaker*, Aston, igual que Hirst, encuentra a un desconocido en la calle al que invita a su casa: Davies. En las dos obras se observa la existencia de un conflicto entre los que ya están establecidos y los intrusos.<sup>86</sup> Pinter propone en *No Man's Land* una situación que recuerda a *The Caretaker* y en *Spooner* a un personaje que se asemeja al de Davis, ya que este último también encuentra en la habitación de Aston un hogar. En ambas se puede reconocer un paria al que le es negada la entrada a la "familia". *Spooner* se presenta como una especie de Davies con mejor educación y al igual que Davies es objeto del abuso de un tercero: Mick, hermano menor de Aston, quien cuida de él e intenta deshacerse de Davies. De estos tres personajes, Aston, es el más afectado por la soledad. De la misma manera que Hirst y *Spooner* tienen una relación de beneficio mutuo, Aston y Davies esperan sacar provecho de esta relación. Aston espera tener un poco de compañía, mientras que Davies, por su parte, desea casa y comida gratis. El sentimiento de alienación, la escasez de posibilidades, el fracaso, las expectativas no cumplidas, son temas que se exaltan en obras como *The Caretaker* y *No Man's Land*. A la vez, en ambas obras, Pinter muestra la comunicación como una esperanza hueca. Aún más importante es que ambas obras están rodeadas de una atmósfera de desolación y vacío y que en ambas el pasado juega un papel destacado.

Desde la adolescencia, Aston se encuentra aislado del mundo a causa de las alucinaciones que le permiten ver la vida de una manera diferente. Para reintegrarse a la sociedad debe pasar por el encierro en una institución mental y recibir una terapia de choques eléctricos, pero después de esto ya no le es posible confiar en los demás. A partir de ese momento se convierte en un ser marginado. A lo largo del monólogo de Aston, en el segundo acto, la luz del cuarto se concentra hasta que sólo es posible verlo a él. En esta

---

<sup>86</sup> Peacock, *Op. Cit.* p. 113

escena se observa cómo Pinter crea la atmósfera de soledad y desolación al focalizar la atención en Aston, mientras mezcla la oscuridad con el ritmo lento de su discurso y lo melancólico de su relato. De esta manera, la escena adquiere una sensación en la que impera un espacio-tiempo que trasciende lo real:

ASTON. I talked too much. That was my mistake. The same in the factory. Standing there or in the breaks, I used to... talk about things. And these men, they used to listen, whenever I... had anything to say. It was all right. The trouble was, I used to have kind of hallucinations. They weren't hallucinations, they... I used to get the feeling I could see things... very clearly... everything... was so clear... everything used... everything used to get very quiet... all this... quiet... and... this clear sight... it was... but maybe I was wrong. Anyway, someone must have said something about it. And some kind of lie must have got around. And this lie went round. I thought people started being funny. In the café. In the factory. I couldn't understand it. Then one day they took me to a hospital, right outside London. They ... got me there. I didn't want to go. Anyway ... I tried to get out, quite a few times. But... it wasn't very easy. They asked me questions, in there. Got me in and asked me all sort of questions. Well, I told them ... when they wanted to know ... what my thoughts were. Hmmnn. Then one day ... this man ... doctor, I suppose ... the head one ... he was quite a man of distinction ... although I wasn't so sure about that. He called me in. He said ... he told me I had something. He said they'd concluded their examination. That's what he said. And he showed me a pile of papers and he said that I'd got something, some complaint. He said ... he just said that, you see. You've ... got this thing. And we've decided, that in your interests there's only one course we can take. He said ... but I can't ... exactly remember ... how he put it ... he said, we're going to do something to your brain. He said ... if we don't you'll be in here for the rest of your life, but if we do, you stand a chance. You can go out, he said, and live like the others.<sup>87</sup> (63-64)

Al igual que Hirst, Aston se encuentra en algún lugar entre el presente y el pasado. Asimismo, como Hirst, Aston guarda con recelo sus palabras y con ellas, sus sentimientos. No las comparte con cualquiera por desconfianza y así logra preservar su auto impuesto aislamiento:

ASTON. (...) So I did get out. I got out of the place... but I couldn't walk very well. I don't think my spine was damaged. That was perfectly all right. The trouble was... my thoughts... had become very slow... I couldn't think at all... I couldn't ... get... my thoughts... together... uuuhh... I could... never quite get it

---

<sup>87</sup> Harold Pinter, *Complete Works Two*, Grove Press. USA, 1990. Todas las citas de *The Caretaker* serán tomadas de esta edición, por lo que en adelante sólo se señalará el número de página.

... together. The trouble was, I couldn't hear what people were saying. I couldn't look to the right or the left, I had to look straight in front of me, because if I turned my head round... I couldn't keep... upright. And I had these headaches. I used to sit in my room. That was when I lived with my mother. And my brother. He was younger than me. And I laid everything out, in order, in my room, all the things I knew were mine, but I didn't die. The thing is, I should have been dead. I should have died. Anyway, I feel much better now. But I don't talk to people now. I steer clear of place like that café. I never go into them now. I don't talk to anyone... like that. I often thought of going back and trying to find the man who did that to me. But I want to do something first. I want to build that shed out in the garden. (66)

Aston debe construir su propio refugio en un cuarto lleno de cachivaches que para él guardan un gran significado e importancia. Entonces, los objetos toman otra dimensión y se convierten en su compañía, al mismo tiempo que le ofrecen seguridad, consuelo y sustento; en cierto modo, Davies se convierte en otro cacharro en la colección de Aston. Para Hirst los recuerdos lo transportan a una era de juventud y esperanza. Los objetos en el cuarto de Aston, como las fotografías de Hirst, representan una época mejor en la que Aston aún conservaba la inocencia. En un ejemplo de cómo Pinter dota a los objetos de significado que va más allá del significado propio, la estatua de Buda que se encuentra sobre la estufa dota al cuarto lleno de cachivaches de un aura espiritual<sup>88</sup> y lo convierte en un santuario para Aston. Para Martin Esslin *The Caretaker* es una obra esencialmente poética, ya que, en su opinión, sólo Harold Pinter puede crear un personaje con la sensibilidad de Aston, quien es capaz de encontrar poesía en los objetos que el hombre moderno desecha en su día a día:

Aston is the poet whom society crushes under the weight of its machinery of legal forms and bureaucracy. His hallucinations, his clear visions being wiped from his brain, Aston is reduced to seeking satisfaction in the way most of our affluent society obtain what poetry they can out of life, by tinkering about the house.<sup>89</sup>

A partir de la amenaza como tema central, Pinter deja ver sutilmente, cómo las vidas de los tres personajes en *The Caretaker* se ven envueltas por la soledad. Aston, Mick y Davies se perciben como personajes desamparados e incapaces de establecer eficazmente una relación con cualquiera de los otros dos. A pesar de que entre Mick y Aston se percibe una especie de

---

<sup>88</sup> Batty, *Op. Cit.* p. 11

<sup>89</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p. 214

complicidad no existe una verdadera comunicación. Davies, por su parte, niega sus propias deficiencias y evita responsabilizarse por las consecuencias de sus actos, las que lo llevan a perder el trabajo, un techo y una identidad que se presenta tan confusa como la de Spooner. En realidad, Davies no cuenta con nada: el trabajo y su identidad misma dependen de factores externos como la buena voluntad de otros y del clima. De esta manera, Davies subestima la necesidad humana de compañía y el bienestar que se obtiene de la misma. Mick y Aston también se perciben como dos personajes incapaces de abordar eficazmente sus planes a futuro. Precisamente, se observa que Aston desea decorar el cuarto para su hermano, antes de eso, debe construir el cobertizo, para construir el cobertizo debe limpiar antes el jardín y antes de todo eso, debe arreglar el enchufe del tostador. Mick, por su parte, tampoco parece tener éxito en la remodelación de los cuartos que desea rentar. A diferencia de *No Man's Land*, en *The Caretaker* los personajes evitan a toda costa contemplar su propia miseria.

Se puede concluir, con el análisis y comparación de *No Man's Land* y *The Caretaker*, que el interés de Pinter por cómo el hombre se relaciona con su pasado, en mayor o menor, medida también ha estado presente desde los primeros años de su producción dramática. Las primeras obras de Pinter ofrecen una sensación de continuidad temporal porque, en cierto modo, estas obras se anclan en un espacio específico o en objetos semióticamente cargados,<sup>90</sup> como es el caso de *The Caretaker*. En el monólogo de Aston el tiempo parece frenarse, pero en términos generales, el tiempo transcurre linealmente durante toda la obra. Así, esta pieza se diferencia de otras en las que se observa que la frontera entre el pasado y el presente resulta difícil de definir. En obras como *No Man's Land*, que se encuentran situadas en espacios que se perciben como abstractos y sin matices, la sensación de temporalidad lineal se pierde.

Lo que caracteriza a los personajes de Pinter es que, a fin de cuentas, representan a personas comunes y corrientes en momentos ordinarios. En ellos se reconocen los predicamentos que frustran la existencia del hombre. En obras como *The Caretaker* y *No*

---

<sup>90</sup> Begley, *Op. Cit.* p. 136

*Man's Land*, se encarna la desolación que se arraiga profundamente en él, así como su necesidad de certidumbre en el mundo. Un sentimiento de alienación es constante en las obras de Pinter. En un principio se origina por los problemas del ser, posteriormente se alimenta por la intromisión del pasado en el presente pero a partir de los años ochenta surge de la confrontación del hombre y el poder político.

## Capítulo III

### El discurso del poder

Frente a otros escritores de su generación, Harold Pinter destaca porque encuentra un modo innovador de trabajar la lengua inglesa y su dramaturgia se caracteriza por una economía y cuidadosa precisión en el manejo de las palabras. Sus diálogos tienen un efecto devastador que se percibe como “naturalmente devastador” porque logra capturar el *slang* de la conversación real, las repeticiones, los saltos de lógica o la lógica engañosa del lenguaje cotidiano que, en el teatro convencional inglés, eran descartados como material escénico. Martin Esslin percibe que esta cualidad única de Pinter está presente incluso en su obra temprana y lo expresa así:

Pinter's clinically accurate ear for absurdity of ordinary speech enables him to transcribe every day conversation in all its repetitiveness, incoherence, and lack of logic or grammar. The dialogue of Pinter's plays is a casebook of the whole gamut of *non sequiturs* in small talk; he registers the delay-action effect resulting from difference in the speed of thinking between people— the slower-witted character is constantly replying to the penultimate question while the faster one is two jumps ahead. There are also the misunderstandings arising from inability to listen; (...) mishearings; and false anticipations.<sup>91</sup>

Como a Esslin, a Michael Billington le sorprende la maestría con que Pinter capta, y logra plasmar en su dramaturgia, ciertos aspectos del uso cotidiano de la lengua:

Language in Pinter plays operates on many levels— as a mask, a weapon, a source of evasion —but is always used with distilled accuracy to reveal character. Pinter's faithful reproduction of the repetitions, hesitations and lacunae of everyday speech, alongside the exuberance of street argot is his single most important contribution to British drama.<sup>92</sup>

Al reproducir el habla cotidiana mediante un discurso repetitivo y circular que pone en boca de sus personajes, Pinter transmite la sensación de absurdo que se observa en la vida diaria y que permea las acciones del hombre. En sus obras, el diálogo ni cesa ni avanza, se

---

<sup>91</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961. p. 207.

<sup>92</sup> Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. England: Faber and Faber, 1996. p. 387.

mueve en círculos; por otra parte, mientras los personajes guardan silencio, piensan y rehúyen el diálogo. El uso que Harold Pinter hace del lenguaje no es una simple reproducción del discurso cotidiano, sino que logra convertirlo en “un discurso altamente estilizado, incluso artificial, donde se evidencia la no naturalidad del lenguaje.”<sup>93</sup> Resulta interesante observar que esta “no naturalidad”, o incapacidad de comunicarse, la toma Pinter de un patrón que está presente en conversaciones que se dan fuera del escenario, en la vida real. En 1962 en un discurso que Pinter ofreció en el *Drama Students Festival* de Bristol, sobre la comunicación dijo:

We've heard many times that tired, grimy phrase: 'failure of communication' ...and this phrase has been fixed to my work quite constantly. I believe the contrary. I believe that we communicate only too well, in our silence in what is unsaid, and that what takes place is continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.<sup>94</sup>

Las lagunas verbales, las vacilaciones, las repeticiones del diálogo, además de retratar el absurdo, transmiten el mensaje de que comunicarse provoca miedo y que éste enmudece a los personajes que intentan hacerlo. Este miedo a la comunicación, a permitir la entrada al otro o entrar en la vida del otro, crea la necesidad de permanecer cerrado en sí mismo. En palabras del propio Pinter:

I feel that instead of any inability to communicate there is a deliberate evasion of communication. Communication itself between people is so frightening that there is a continual cross-talk, a continual talking about other things, rather than what is at the root of their relationship.<sup>95</sup>

Dicha evasión se plasma en las relaciones fallidas entre los personajes, ya que, esta no-comunicación ininterrumpida impide la intimidad entre los mismos.<sup>96</sup> Esta “falla” en la función comunicativa de la lengua que padecen los personajes, se presenta como resultado de vivir en un mundo absurdo y lleno de limitaciones. Mediante este recurso, Pinter muestra en

---

<sup>93</sup> Figaredo, María Cristina. “*The Dumb Waiter (El montaplatos): bisagra entre el absurdo y el teatro de la ira.*” *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Volumen I. Argentina: Editorial Nueva Generación, 2002. p. 65.

<sup>94</sup> Pinter, Harold. “Writing for the theatre”, *Complete Works 1*. New York, NY: Grove Press, 1990. p. 15.

<sup>95</sup> Esslin, *Op. Cit.* p. 207.

<sup>96</sup> Propato, Cecilia. “Harold Pinter y la otra comunicación.” *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Volumen I. Argentina: Nueva Generación, 2002. pp. 144-49.

sus obras que el hombre no tiene control alguno sobre su entorno y que es incapaz de comunicarse de forma clara y precisa.<sup>97</sup>

En el cómo se “comunican” los personajes encontramos otra de las características propias del uso que Pinter hace de la lengua. Esta cualidad se reconoce al observar que los “diálogos” en sus obras están constituidos por monólogos que se alternan y que no necesariamente están relacionados entre sí. Con el uso de este recurso Pinter consigue que sus personajes establezcan ciertos vínculos con los otros personajes en los que cualquier intento de comunicación no sólo se limita sino que incluso se impide. El diálogo en las obras de Pinter se presenta como una suerte de “diálogo monologado”, una sucesión de monólogos que se concatenan y que subrayan el aislamiento en el que se encuentra el hombre moderno. Esta comunicación interrumpida se construye, además, mediante la inserción de diálogos que parecieran respuestas que no llegan o que llegan tarde y de silencios que adquieren una connotación comunicativa: si el diálogo no comunica, el silencio sí lo hace. De esta manera, el silencio, las pausas y los puntos suspensivos adquieren un significado inverso: comunican más que las palabras. En sus obras, Pinter pone de manifiesto las supuestas “fallas” comunicativas y sugiere que el silencio sí logra comunicar:

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. (...) One way to look at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.<sup>98</sup>

Simultáneamente, los personajes crean un nuevo lenguaje dentro de la obra, una especie de metalenguaje.<sup>99</sup> Ellos se “incomunican” a través de mentiras y omisiones o, simplemente, al interrumpir el silencio. Así, este nuevo lenguaje es utilizado como una forma de evasión o como refugio frente al mundo exterior. De esta manera, se observa que los personajes en las obras de Pinter intentan vivir juntos sin entregar demasiado de sí mismos. Este temor a comunicarse (que de alguna manera significa enfrentarse a su entorno), se

---

<sup>97</sup> Levy-Daniel, Héctor. “Pinter: una dramaturgia de la amenaza.” *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Volumen I. Argentina: Editorial Nueva Generación, 2002. pp. 111-30.

<sup>98</sup> Pinter, Harold. “Writing for the theatre”, *Complete Works 1*. New York, NY: Grove Press, 1990. p.14.

<sup>99</sup> Propato, *Op. Cit.*

manifiesta como tensión en el diálogo, o a través de pequeñas revelaciones, retrocesos, pausas, silencios y saltos de lógica.

Esta es la no-comunicación que tiene lugar en el universo de Pinter y que, como apunta la crítica, fue percibida por él en las formas de “comunicación” que se dan en el universo de lo real. Es por esto que el lector logra conectarse con el universo presentado en estas obras, porque se ve reflejado en el magnificado espejo de la ficción. De esta manera, los personajes de sus obras se definen y se dan a conocer en referencia a lo que evitan comunicar.

Aunque Pinter construye la trama de tal manera que va ofreciendo pistas, el diálogo provoca que se tengan que sortear ciertos obstáculos para encontrarle un sentido a los sucesos. De igual manera, Pinter logra superponer un velo de duda sobre todo lo que sucede en la escena mediante la creación de lo que más tarde la crítica literaria llamaría “lenguaje pinteresco”. En éste imperan los silencios y las contradicciones: lo desconocido versus lo conocido, lo lógico frente a lo ilógico, lo terrible opuesto a lo cómico. Se crea así un clima de incertidumbre, desolación y vacío —sentimientos que apuntan al carácter absurdo de la existencia humana— que está presente en toda su obra: desde la primera hasta la última. La soledad, el envejecimiento, la muerte, la amenaza, la impotencia, el abuso de poder, son temas que trabaja Pinter en sus obras y que surgen de la necesidad que tienen sus personajes de adaptarse a un mundo sin sentido, a un mundo absurdo. Para ello, Pinter considera necesario innovar las formas dramáticas mediante la creación de personajes que utilizan el medio de comunicación por excelencia, la lengua, para evidenciar la permanente incomunicación en la que vive sumido el hombre moderno en el siglo XX.

En sus primeras obras, Pinter examinaba la relación dominado/dominante desde los cargos más bajos en la jerarquía del poder como se aprecia, por ejemplo, en *The Room*, *The Caretaker*, *The Dumb Waiter* o *The Birthday Party*. El Pinter de los años ochenta expone lo que hacen los hombres que verdaderamente detentan el poder económico y político en nombre del supuesto bien común, en el nombre de la democracia y en el nombre de la sociedad. En una serie de obras que se caracterizan por su marcada intención política, Pinter muestra el brutal ejercicio del poder que caracteriza a los hombres que están ubicados en la cima.

Durante este periodo, Pinter utiliza y muestra que el lenguaje es utilizado como un instrumento de control. Para mostrar los mecanismos tras el discurso del poder imperialista escribe obras como: *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991), *Party Time* (1991), *Ashes to Ashes* (1996) y *Celebration* (1999).

En su activismo político su postura es clara, está en contra de los mandatos de los primeros ministros Thatcher y Blair en Inglaterra y de la presidencia de los Bush y de Clinton en Estados Unidos. En términos generales, Pinter está en contra de la política exterior de ambos países (que abarca desde el apoyo a guerrillas en América Central e invasiones sin fundamento a otros países como Irak y Afganistán), pero en sus obras, la identidad del agresor es siempre ambigua. En esta etapa el absurdo está representado por el gobierno que hace caso omiso de los derechos humanos (*One for the Road*), que oprime a las minorías (*Mountain Language*) o que hace cómplice de su crueldad a la clase acaudalada (*Party Time* y *Celebration*). En todas estas obras, en boca de los personajes, el lenguaje se vuelve un arma que éstos utilizan para justificar sus actos y acabar con toda posibilidad de comunicación.

Con este capítulo se busca entender, por medio del acercamiento a dos de sus obras políticas, cómo logra Pinter desenmarañar el discurso del poder y sacar a la superficie lo que se esconde tras él. En *Mountain Language* lo que ocurre es claro y crudo. Lo único ambiguo es la identidad de la autoridad, pero no es necesario identificarla con un régimen específico para entender lo que sucede. Desde la primera escena se establece un clima de represión militar. La acción en la obra toma lugar dentro y fuera de una prisión, en la que un grupo de mujeres espera horas en el frío para poder visitar a sus familiares encarcelados. A una de ellas, la Mujer Mayor, la muerde un doberman. La reacción de los oficiales es restar importancia a este hecho al preguntar el nombre del perro y al alegar que dicho perro tenía instrucciones de dar su nombre antes de morder a cualquiera.

OFFICER (*cont.*). Who did this?  
YOUNG WOMAN. A big dog  
OFFICER. What was his name?  
Pause.  
OFFICER (*cont.*). What was his *name*?  
Pause.

OFFICER (*cont.*). Every dog has a *name!* They answer to their name. They are given a name by their parents and it's their name, that is their *name!* Before they bite, they state their name. It's a formal procedure. They state their name and then they bite. What was his name? If you tell me one of our dogs bit this woman without giving his name I will have that dog shot!<sup>100</sup> (11)

La manera en la que el poder clasifica a los individuos –ya sea que se trate de perros, soldados, víctimas o enemigos– es arbitraria.<sup>101</sup> No se sabe si estas mujeres tratan con perros que obedecen órdenes como si fueran soldados o si se trata de soldados entrenados como perros de ataque, mucho menos se percibe una diferencia entre ellos. De esta manera, Pinter muestra la lógica de la autoridad como algo ilógico. No sólo es arbitraria la manera en que el poder etiqueta a los individuos, también lo son sus reglas. Después de esperar ocho horas en la nieve, las mujeres tienen que seguir los siguientes lineamientos para poder entrar:

OFFICER. Now hear this. You are mountain people. You hear me? Your language is dead. It is forbidden. It is not permitted to speak your mountain language in this place. You cannot speak your language to your man. It is not permitted. Do you understand? You may not speak it. It is outlawed. You may only speak the language of the capital. This is the only language permitted in this place. You will be badly punished if you attempt to speak your mountain language in this place. This is a military decree. It is the law. Your language is forbidden. It is dead. No one is allowed to speak your language. Your language no longer exists. Any questions? (12)

El lenguaje del régimen absolutista es parco y lleno de tautologías, como se puede ver en el fragmento anterior. A partir del momento en que se le prohíbe a la gente de la montaña usar su propia lengua, no pueden expresarse sino es bajo los términos que impone el régimen.<sup>102</sup> De esta manera, aun cuando la autoridad les permite ver a sus familiares, les impide comunicarse al uno con el otro. Este es, claramente, el objetivo del gobierno desde el inicio de la obra. Este gobierno, que sabe que con la fuerza bruta no basta para doblegar a los

---

<sup>100</sup> Pinter, Harold. *Death etc.* New York, NY: Grove Press, 2005. Todos las citas de *Mountain Language* que aquí aparecen fueron tomadas de esta edición

<sup>101</sup> Billington, *Op. Cit.* p. 311

<sup>102</sup> *Ibid.*

disidentes, reconoce el poder de la palabra y, al mismo tiempo, ve en ella un arma para lograr sus objetivos: imponer su autoridad al usar la lengua de manera violenta y limitada. La autoridad –al mismo tiempo que ejerce su poder y priva a la gente de la montaña de su lengua, de su identidad y de su libertad– muestra, a través de su lenguaje, que el discurso del poder no necesita ser elocuente para ser brutal y efectivo. Al negar la existencia de la lengua de la gente de la montaña, el poder nulifica a este grupo social.

Como ya se ha dicho antes, para Pinter, el silencio logra comunicar más que las palabras mismas. En la segunda escena, la Mujer Mayor se encuentra en el cuarto de visitas con su hijo y entabla un diálogo con él en la lengua de la montaña, el guardia, mientras la golpea, le recuerda que esto está prohibido. Ella, que no habla más que su lengua, no comprende lo que el guardia trata de decirle, repite su “error” y por ello vuelve a ser castigada. Su hijo trata de defenderla pero provoca la rabia del guardia y él también es castigado. El guardia que no entiende razones, como si se le hablara en otro idioma se limita a decir: “you’re all a pile of shit.” (15) En la cuarta escena, cuando la Mujer Mayor y su hijo se vuelven a encontrar, el guardia les informa que las reglas han cambiado y que ahora les está permitido hablar la lengua de la montaña, sin embargo el daño está hecho. La madre que no entiende el idioma de la capital, sí entiende que no se puede confiar en la autoridad, y decide callar para no arriesgar su vida o la de su hijo. De esta manera, el mutismo de la Mujer Mayor se vuelve un acto de resistencia y es, al mismo tiempo, el único recurso a su disposición para protegerse. La brutalidad del discurso del poder ha logrado aislar y doblegar a la gente de la montaña, por eso, a la Mujer Mayor sólo le queda la impotencia de observar a su hijo tirado en el suelo, temblando, víctima del abuso físico y psicológico. Esta es una de las imágenes más oscuras y desoladoras en la dramaturgia de Pinter, porque en ella se observa cómo el régimen en el poder utiliza el lazo afectivo que existe entre los miembros de una familia como un arma en su contra, como otra forma de tortura.<sup>103</sup>

Con los parlamentos de sus personajes, Pinter deja al descubierto cómo el gobierno utiliza el lenguaje como una herramienta con la que puede humillar a las minorías y

---

<sup>103</sup> Quigley, Austin. "Pinter, politics and postmodernism (I)." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. UK: Cambridge University Press, 2001. p. 11

“ponerlas en su lugar”. La Mujer Joven debe soportar y callar ante las humillaciones de las que es objeto por parte de los soldados para poder ver a su marido. Con sus palabras el Sargento recuerda a la Mujer Joven cuál es el papel que arbitrariamente se le ha asignado, el de una prostituta. Esto se hace patente cuando el Sargento le hace saber al soldado que “intellectual arses wobble the best” (13). Este pasaje es dolorosamente cómico y produce en el lector (al igual que en la Mujer Joven) un sentimiento de impotencia y frustración al atestiguar la prepotencia del poder. La Mujer Joven sabe que para comunicarse con la autoridad debe aceptar el papel que le han impuesto y hablar su mismo idioma, por esta razón, en una escena posterior ella contraataca de esta manera: “Can I fuck him? If I fuck him will everything be all right?” (18)

En *Mountain Language* el lenguaje se presenta como básicamente violento, ya que funciona como un instrumento para el ejercicio del poder. Sin embargo, también funciona como forma de salvación para la víctima. El lenguaje se vuelve evocativo y poético en dos pequeñas escenas en las que la Mujer Joven y la Mujer Mayor pueden conversar con sus familiares y recordar tiempos mejores. Estos fugaces momentos ayudan a los personajes a sobrevivir al ofrecerles un pequeño refugio ante la oscuridad y la violencia que los rodea.

*Lights to half. The figures are still.*

*Voices over:*

MAN'S VOICE. I watch you sleep. And then your eyes open. You look at me above you and smile.

YOUNG WOMAN'S VOICE. You smile. When my eyes open I see you above me and smile.

MAN'S VOICE. We are out on a lake.

YOUNG WOMAN'S VOICE. It is spring.

MAN'S VOICE. I hold you. I warm you.

YOUNG WOMAN'S VOICE. When my eyes open I see you above me and smile.

*Lights up. The Hooded Man collapses. The Young Woman screams. (18)*

Pinter expone la lógica absurda de los regímenes totalitarios en *Mountain Language*. En esta obra utiliza el lenguaje para mostrar la efectividad, brutalidad e inmediatez del poder y para denunciar lo brutales y limitados que son los supuestos gobiernos democráticos. En palabras del propio Pinter:

*Mountain Language* is brutal, short and ugly<sup>104</sup> (...) from my point of view, the play is about suppression of language and the loss of freedom of expression (...) the suppression of ideas, speech and thought. (...) I feel therefore it is as relevant in England as it is in Turkey.<sup>105</sup>

En esta obra muestra que estos gobiernos tienen la tendencia a suprimir o a aniquilar cualquier movimiento social o minoría que no esté de acuerdo con ellos, y a acabar con cualquier manifestación de individualismo que estos sistemas no estén en capacidad de entender. Los estragos que la permanencia de estos regímenes en el poder trae consigo son: la aniquilación de la identidad, de la lengua y de las tradiciones de los individuos. En suma, la destrucción del individuo mismo.

Privar a los personajes de su lengua materna es el acto más efectivo para arrebatarles su identidad primigenia, es quitarles el único refugio que les queda en prisión, es despojarlos de su dignidad, es anular a los individuos. Los “disidentes” no sólo son víctimas de la violencia física, también lo son de la humillación. Cuando a la gente de la montaña le es impuesta la lengua de la capital, queda destruida toda esperanza de vida en libertad. De esta forma, *Mountain Language* se convierte en una obra en la que Pinter muestra que el dominio de la lengua es otra forma de represión brutal por parte de los gobiernos pseudo-democráticos. Como se observa, con sus primeras obras políticas, Pinter descubre las mentiras tras el discurso de los regímenes en el poder. En obras políticas posteriores, su atención se enfoca en otro elemento cercanamente asociado con el poder político: el poder económico.

Los personajes en las obras de Pinter transitaron por las clases bajas, después por la clase media, para finalmente llegar a la clase alta a ejercer el poder. A la par que la fortuna de sus personajes crecía, también lo hicieron sus propósitos malintencionados; al mismo tiempo sus virtudes disminuyeron. En obras como *Party Time* y *Celebration* Pinter muestra a una clase alta que coexiste y se asocia con el régimen en el poder, que está formada por un

---

<sup>104</sup> Pinter, Harold. "Nobel Lecture: Art, Truth & Politics." *Nobelprize.org*. 07 dic 2005. Nobel Foundation, Web. 16 dic 2009. [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html).

<sup>105</sup> *Mountain Language* se inspira en una visita que Arthur Miller y Harold Pinter hicieron a Turquía en 1985 en la que se enteran de que el gobierno turco, entre otros abusos, ha suprimido la lengua kurda. Billington, *Op. Cit.* p. 309

selecto grupo que no toma consciencia de lo que sucede a su alrededor y que sólo se preocupa por ostentar su riqueza. Ambas obras tienen lugar en acaudalados círculos sociales que se caracterizan por su hermetismo. Sobre la clase alta en el poder Pinter opina:

I believe that there are extremely powerful people in apartments in capital cities in all countries who are actually controlling events that are happening on the street in a number of very subtle and sometimes not so subtle ways. But they don't really bother to talk about it, because they know it's happening and they know they have the power. It's a question of how power operates.<sup>106</sup>

Particularmente, en *Celebration* Pinter busca revelar cómo opera el poder económico y lo que se esconde tras su discurso. Para hacerlo accesible, traslada este discurso al nivel de una charla de sobremesa. Así, el lector ya no se enfrenta a las víctimas de regímenes opresores, en circunstancias que podría interpretar como ajenas a él o pertenecientes a países lejanos al suyo. Por esta razón, Pinter construye esta obra con base en una situación que puede reconocerse con mayor facilidad: una conversación entre familiares y amigos en un lugar agradable y en un ambiente que invita a relajarse.

En esta obra la acción se lleva a cabo en un exclusivo y caro restaurante. En una mesa, Lambert y Julie celebran su aniversario de bodas, los acompañan Matt, hermano de Lambert, y su esposa Prue, hermana de Julie. En otra mesa, Russell, celebra su ascenso en compañía de su esposa, Suki. Russell es, presumiblemente, un alto funcionario bancario y Suki es maestra de escuela. Las obras de Pinter se caracterizan por la atmósfera de incertidumbre y ambigüedad que rodea a los personajes y esta obra no es la excepción. Para el momento en el que finalmente se descubre a qué se dedican Lambert y Matt, Pinter ha construido la obra de tal manera que resulta difícil creer que este dúo esté a cargo del misterioso oficio de "mantener la paz". Es muy posible que detrás de esta labor se escondan negocios turbios:

LAMBERT. Well, we're consultants, Matt and me. Strategy consultants (...) it means we don't carry guns.

MATT and LAMBERT *laugh*.

We don't have to.

MATT. We're peaceful strategy consultants.

LAMBERT. Worldwide. Keeping the peace.

RUSSELL. Wonderful (...) Really impressive. We need a few more of you about.

---

<sup>106</sup> Pinter, Harold. "Writing, Politics and Ashes to Ashes." *Various Voices*. 1st American ed. NY: Grove Press, 1999. p. 59.

*Pause.*

We need more people like you. Taking responsibility. Taking charge. Keeping the peace. Enforcing the peace. Enforcing peace. We need more like you. I think I'll have a word with my bank. I'm moving any minute to a more substantial bank. I'll have a word with them. I'll suggest lunch. In the city. I know the ideal restaurant. All the waitresses have big tits.<sup>107</sup> (56-57)

La ironía de ver a cargo de “mantener la paz mundial” a un par de hombres que se perciben como desagradables y excesivamente controladores, resalta aún más con las palabras de Russell: “we need more people like you. Keeping the peace”. De igual forma, gracias a la manera cuidadosa con que Pinter construye los parlamentos de sus personajes, se torna evidente la hipocresía y el cinismo de los que detentan el poder económico.

Lambert y Matt, junto con sus esposas, personifican a esa extremadamente poderosa clase alta que ejerce el control sobre lo que sucede en las calles, aquella a la que hace mención Pinter. Ellos hacen gala de un comportamiento que lleva al lector a recordar a los matones de las comedias de amenaza. Estos dos personajes actúan de la misma manera que lo hacen Goldberg y McCann en *The Birthday Party* o Ben y Gus en *The Dumb Waiter* pero se sirven de un lenguaje mucho más violento, incluso en sus bufonadas, Matt y Lambert guardan semejanza con estas parejas. Julie y Prue, por su parte, dedican su tiempo a obras de caridad para, de esta manera, ser la contraparte perfecta de sus maridos. Suki y Russell, en cambio, encarnan a la clase media inglesa que se encuentra satisfecha consigo misma, con el *status quo* y con su entorno económico, político y social, pero que al mismo tiempo busca siempre el ascenso económico o político. Se trata de una clase media que cuenta con los recursos a su disposición para estar enterada de lo que sucede en el mundo. No obstante, como una estrategia de sobrevivencia de clase, prefieren no darse cuenta o mirar hacia otro lado cuando perciben que se pasa por alto la existencia de los derechos civiles de otras personas o grupos humanos. Por esta razón, la clase media ignora sistemáticamente lo que se esconde bajo las estructuras del poder económico y político de su país y del mundo, a la vez que, también desconoce las serias repercusiones que el ejercicio del poder económico, político y militar conlleva a nivel global. Siguiendo este orden de ideas, en *Celebration* se

---

<sup>107</sup> Pinter, Harold. *Celebration and The Room*. New York, NY: Grove Press, 2000. Todas las citas de *Celebration* que aquí aparecen fueron tomadas de esta edición.

observa que: "Pinter stumbled on a psychological truth that he continued to explore for half a century: mankind's passion for ignorance (...) an evasion of self-awareness that allows them to sustain their stories of themselves."<sup>108</sup>

El personal del restaurante está formado por Richard (el anfitrión), Sonia (la *maitresse d'hôtel*) y el Mesero. Richard y Sonia promueven la conversación con los comensales a través del intercambio de banalidades y sensiblerías que caracterizan a sus diálogos. En contraste, los personajes de los comensales tienen diálogos agudos, cortos y certeros cuya intención es la de mantener viva la mutua agresividad. A través del discurso, los personajes hacen evidente que el personal del restaurante ha sido entrenado para servir y tomar la posición del dominado ante las brutales insinuaciones y ataques de los comensales. De cara a la agresión, ellos responden con servil cortesía o simplemente evitan la confrontación. De esta manera, Pinter sigue explorando la lucha por el poder que se lleva a cabo en cada relación que entablan los personajes.

Al utilizar un lenguaje diferente al de los otros personajes, el Mesero, por su parte, se empeña en llamar la atención de los comensales con sus intervenciones fuera de lugar. Su discurso carece de la agresividad que caracteriza la conversación de los comensales y de las banalidades presentes en los diálogos del personal del restaurante. Sus monólogos, no cuentan nada concreto sobre él, pero sí mucho de un excepcional abuelo –magnificado por la memoria y los anhelos del Mesero– que, al parecer, conoció a todas las celebridades literarias, del arte y la política de principios del siglo XX en Estados Unidos e Inglaterra, y que incluso asegura haber sido "madrina de James Joyce".

WAITER. He knew them all, in fact, Ezra Pound, W. H. Auden, C. Day-Lewis, Louis MacNeice, Stephen Spender, George Barker, Dylan Thomas, and if you go back a few years he was a bit of a drinking companion of D. H. Lawrence, Joseph Conrad, Ford Madox Ford, W. B. Yeats, Aldus Huxley, Virginia Woolf, and Thomas Hardy in his dotage. My grandfather was carving out a niche for himself in politics at the time. Some saw him as a future Chancellor of Exchequer or at least First Lord of the Admiralty but he decided instead to command a battalion in the Spanish Civil War but as things turned out he spent most of his time in the United States where he

---

<sup>108</sup> Lahr, John. "Weasel Words: Self-deception in Pinter and O'Neill." *The New Yorker* 19 Dec. 2005: pp. 94-95.

was a very close pal of Ernest Hemingway –they used to play gin rummy together until the cows came home. But he was also boon compatriots with William Faulkner, Scott Fitzgerald, Upton Sinclair, John Dos Passos –that whole vivid Chicago gang –not to mention John Steinbeck, Erskine Caldwell, Carson McCullers, and other members of the old Deep South conglomerate. I mean –what I’m trying to say is–that as a man my grandfather was just about as all-round as you can get. He was never without his pocket Bible and he was a dab hand at pocket billiards. He stood four-center of the intellectual and literary life of the tens, twenties and thirties. He was James Joyce’s godmother. (31)

Pinter construye el personaje del Mesero para contrastar con el regodeo que se hace evidente en el discurso de este grupo de gente egocéntrica y complacida consigo misma.<sup>109</sup> Este contraste se da por medio de parlamentos que resaltan por su ingenuidad y candidez, ya que es el único de los personajes en esta obra que expresa libremente sus carencias y deficiencias. Lo que realmente deja ver Pinter en estas líneas, son los deseos de este personaje de pertenecer, de vincularse con los demás personajes, aunque sólo sea a nivel intelectual. Lo hace al citar una serie de personalidades que, probablemente, ni él, ni los comensales, ni siquiera su abuelo, conozcan. Ya que de ser verdadero, el discurso del Mesero denotaría que sus antecedentes familiares están arraigados en la clase alta. Más que nada, los monólogos del Mesero se caracterizan por querer decir demasiado, sin embargo, a nadie le interesa lo que él tenga que decir. Gracias a su discurso, el Mesero se integra a la lista de personajes desamparados y vulnerables que, o se rehúsan a arriesgarse en el afuera, o se encuentran resolviendo los misterios de la vida, o no encuentran la salida o intentan encontrar un lugar en el mundo. Este tipo de personaje ha estado presente en la obra dramática de Pinter desde el inicio de su carrera. La vulnerabilidad del Mesero se hace evidente en el siguiente fragmento en el que Russell, tras intuir los puntos débiles en sus palabras, los utiliza en contra de él:

RUSSELL. Have you been working here long?

*Pause.*

WAITER. Years.

RUSSELL. You going to stay until it changes hands?

WAITER. Are you suggesting that I’m about to get the boot?

---

<sup>109</sup> Batty, Mark. *Harold Pinter*. UK: Northcote House, 2001, p. 117.

SUKI. They wouldn't do that to a nice lad like you.  
WAITER. To be brutally honest, I don't think I'd recover if they did a thing like that. This place is like a womb to me. I prefer to stay in the womb. I strongly prefer that to being born. (33)

Al relacionarse con lo más selecto del siglo, a través de las historias que le contaba un asombroso y, en momentos, inverosímil abuelo, el Mesero intenta colocarse a sí mismo en una posición de poder, y al mismo tiempo intenta negar lo que realmente es: un desvalido, un hombre sin poder alguno. De esta manera, el Mesero personifica a la minoría sin lugar en la Historia, sin propósito y sin identidad<sup>110</sup>. El personaje del Mesero sirve también a otro propósito: sutilmente, Pinter imprime en los monólogos del personaje su intención política, la de revelar las mentiras y complicidades que están tejidas en el discurso del poder. Así lo hace cuando Pinter informa a su lector que los hombres en el poder, ya sean amigos o enemigos, están confabulados: "He was an incredible close friend of the Archduke himself and he once had a cup of tea with Benito Mussolini. They all played poker together, Winston Churchill included." (61)

Pinter elabora los diálogos en los que interviene el Mesero de tal manera que se perciben como más complejos que los diálogos de los otros personajes. Hacia el final de la obra, este personaje se torna evocativo al traer al presente uno de los pocos recuerdos que el lector identifica como auténticos sobre su abuelo.

WAITER. My grandfather introduced me to the mysteries of life and I'm still in the middle of it. I can't find the door to get out. My grandfather got out of it. He got right out of it. He left it behind him and didn't look back.

He got that absolutely right.

I'd like to make one further interjection.

*He stands still.*

*Slow fade. (66-67)*

Estratégicamente Pinter escoge cerrar la obra con una intervención final del mesero. Al igual que los olvidados y las víctimas que en otras obras de Pinter quisieron expresarse libremente,

---

<sup>110</sup> Lahr, *Loc. Cit.*

el Mesero, como respuesta a sus intromisiones, sólo obtiene silencio e indiferencia. Con esto Pinter pretende crear un efecto de desolación en el lector.

En obras como *Mountain Language*, *One for the Road* o *The New World Order* Pinter logra un retrato de los hombres en el ejercicio del poder mediante el uso de un lenguaje donde sólo se trasluce violencia y brutalidad. En *Celebration*, las clases media y alta recurren también al uso de un lenguaje soez y violento para mantenerse en estado de tensión. La tensión que crean los personajes al usar la lengua como arma, refleja su necesidad de herirse unos a otros.<sup>111</sup> Por esta razón, se percibe un lenguaje que produce un efecto devastador y que nunca se aleja del doble sentido: hombres y mujeres se llaman unos a otros “cunt”, “whore” “fuckpig” o “prick”. Aunque el lenguaje en esta obra es brutal y no pretende disfrazar la agresión, el efecto que causa en su interlocutor no es el mismo que en aquellas primeras obras políticas. En esta obra los personajes no se sienten intimidados por este tipo de lenguaje, por el contrario, han hecho de la agresión verbal un arte. Las acometidas no parecen hacer mella en ninguno de ellos, ni siquiera cuando el ataque es directo. Por ejemplo, después de una serie de embestidas que se dan entre Lambert y Julie desde el inicio de la obra, al notar que Julie parece no temerle, Lambert deja de lado las sutilezas en el combate con su esposa, pero ella le hace notar, en un diálogo cargado de ironía, que ha perdido la batalla:

LAMBERT: Raise your fucking glass and shut up!

JULIE: That’s naked aggression. He doesn’t normally go for naked aggression. He usually disguises it under honeyed words. (40)

Nada parece motivar a los personajes, excepto ganar la contienda verbal y destruir a su interlocutor utilizando líneas colmadas de un ingenio agudo y filoso. Al presentar personajes que utilizan un lenguaje digno de proletarios sin educación y cuya conducta podría considerarse representativa de individuos carentes de valores y principios, Pinter deja ver que, en realidad, la clase alta engendra la violencia, que el impulso destructivo está presente en el seno de sus relaciones más íntimas y que, por lo tanto, la clase alta está inmersa en la violencia y en la agresión del mundo –supuestamente reservadas para las clases bajas.

---

<sup>111</sup> Prentice, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York, NY: Garland Publishing, 2000. p.388

En un ejemplo de este tipo de agresión constante —que se da de manera natural en las relaciones que se establecen entre los personajes—, Suki acusa a Russell de no tener carácter, al mismo tiempo que ataca su masculinidad. Si bien no lo hace en un tono ofensivo, sino más bien en un tono inocente, la agresión se encuentra ahí. En otro momento Russell llama prostituta a Suki indirectamente (scrubber, tart<sup>112</sup>) y ella en lugar de ofenderse lo toma como si se tratara de una muestra de cariño, pero sí devuelve la agresión al mostrar que está orgullosa de su pasado como secretaria y al hacerle notar que es en el ejercicio de su sexualidad donde reside su superioridad. La seguridad que Suki muestra es un ataque contra Russell porque contrasta con su inseguridad. Suki utiliza la inseguridad de su marido en su contra cuando éste descubre que Suki y Lambert se conocieron en el pasado (seguramente detrás de un archivero). Le deja ver, no sólo su inferioridad sexual, sino económica cuando Lambert ofrece pagar su cuenta en nombre de los viejos tiempos. La falta de confianza de Russell en sí mismo se manifiesta en el abuso verbal que hace de Suki a lo largo de la obra. El siguiente fragmento sirve para ejemplificar la lucha sutil y casi imperceptible que se lleva a cabo entre estos dos personajes y cómo Pinter intercala ingeniosamente un tono agresivo en el diálogo. Al mismo tiempo, busca decir que el poder político y la corrupción van de la mano al comparar a los políticos con prostitutas:

SUKI. Listen. I believe in you. Honestly. I do. No, really, honestly. I'm sure they believe in you. And they are right to believe in you. I mean, listen, I want you to be rich, believe me, I want you to be rich so you can buy me houses and panties and I'll know you really love me.

*They drink.*

RUSSELL. Listen, she was just a secretary. That's all no more.

SUKI. Like me.

RUSSELL. What do you mean like you? She was nothing like you.

SUKI. I was a secretary once.

RUSSELL. She was a scrubber. A tart. They are all the same these secretaries, these scrubbers. They are like politicians. They love power. They've got a bit of power, they use it. They go home, they get on the telephone, they tell their

---

<sup>112</sup> En tanto que "scrubber" y "tart" son de términos que pertenecen al *slang* de la ciudad de Londres, se buscaron los significados de estas dos palabras en el Urban Dictionary:

Scrubber: A female of lesser class and obliging to any male demands for free.

Tart: A nubile young temptress, who dresses teasingly and provocatively. A slang term for a prostitute.

"Urban Dictionary." 5 Apr 2010. <<http://www.urbandictionary.com>>.

girlfriends, they have a good laugh. Listen to me. I'm being honest. You won't find many like me. I fell for it. I've admitted it. She just twisted me around her little finger.

SUKI. That's funny. I thought she twisted you around *your* little finger.

*Pause.*

RUSSELL. You don't know what these girls are like. These secretaries.

(...)

SUKI. I've been behind a few filing cabinets myself.

RUSSELL. What?

SUKI. In my time. When I was a plump young secretary. I know what the back of the filing cabinet looks like.

RUSSELL. Oh, you do?

SUKI. Oh yes. Listen. I would invest in you myself if I had any money. Do you know why? Because I believe in you.

RUSSELL. What's all this about filing cabinets?

SUKI. Oh, that was when I was a plump young secretary. I would never do all those things now. Never. Out of the question. You see, the trouble was I was so excitable, their excitement made me so excited, but I would never do all those things now I'm a grown-up woman and not a silly young thing, a silly and dizzy young girl, such a naughty, saucy, flirty, giggly young thing; sometimes I was so excited, I could hardly walk from one filing cabinet to another I was so excited, I was so plump and wobbly it was terrible, men simply couldn't keep their hands off me, their demands were outrageous but coming back to more important things, they're right to believe in you; why shouldn't they believe in you? (8-10)

La lucha por el poder es constante en la obra dramática de Harold Pinter. En *Celebration* esta lucha se da mediante el intercambio de provocaciones y acometidas verbales entre los representantes de las diferentes clases sociales, entre las parejas o entre hombres y mujeres. Aunque la lucha por el poder es constante también se llevan a cabo ciertas negociaciones. Los personajes femeninos en esta obra saben y admiten que lo único que las ha ayudado a ascender en la escala social es su cuerpo, al que utilizan como moneda de cambio. Lo han utilizado para gradualmente posicionarse en la cima. Al mismo tiempo, ellas se muestran ajenas a los negocios de sus maridos e incapaces de influir en sus actos o de llevar a cabo algún tipo de acción que cambie el esquema de poder en su relación de pareja. Voluntariamente ellas toman la posición del dominado ante la posición dominante de sus cónyuges. Por medio de sus diálogos, Pinter devela que las relaciones interpersonales de los

personajes están fundamentadas en una ecuación sexo-dinero-poder<sup>113</sup>. También hace evidente que la unión de estos elementos tiene consecuencias devastadoras y así lo muestra a lo largo de la obra en la manera en que estos personajes se relacionan unos con otros. La recompensa de ser tratadas como objeto sexual, de mantenerse al margen, de no hacer demasiadas preguntas y, en consecuencia, de convertirse en cómplices de sus esposos, es llevar vidas cómodas y opulentas. Se establece entre los personajes un acuerdo que resulta beneficioso para ambas partes. A cambio de una vida de lujo y confort, ellas tienen la labor de limpiar la imagen de sus maridos a través de elegantes y costosas cenas que tienen como objetivo recaudar fondos en pro de "so many worthy causes" (55). Irónicamente si sus maridos (como parte de la clase alta al mando), en conjunción con los regímenes en el poder, no fueran partícipes del empobrecimiento mundial no habría cabida para dichas obras de caridad. Sobre esto Pinter opina: "the poor have become the new force of subversion, because they affect the stability of the state. So the only thing to do with the poor is keep them poor."<sup>114</sup> Y para completar el círculo, con estas obras de caridad, cuyo propósito es beneficiar a los desamparados, más bien ayudan a limpiar las conciencias de los donadores.

En las primeras obras políticas la acción se lleva a cabo en espacios de suyo violentos. En *Party Time* y *Celebration* Pinter traslada la escena a espacios ajenos a toda violencia. En esta última obra, aunque la acción transcurre en un restaurante de súper lujo, éste se parece más a un campo de batalla con feroces frentes que a un lugar en el que los personajes tienen la oportunidad de disfrutar de la conversación y establecer un vínculo con otra persona. Suki asegura: "everyone here is so happy in your restaurant. I mean women *and* men" (36) y con ello resalta la discordia y alienación que sufren los personajes. Con el manejo de la ironía que caracteriza a Pinter, Russell añade:

RUSSELL. When I'm sitting in this restaurant I suddenly find I have no psychopathic tendencies at all. I don't feel like killing everyone in sight, I don't feel like putting a bomb under everyone's arse. I feel something quite different, I

---

<sup>113</sup> En otras obras de Pinter, como *The Lover*, *Old Times* y, sobre todo, *The Homecoming*, también se observa que los personajes femeninos utilizan su sexualidad para ganar terreno a su contraparte masculina y colocarse en una situación en las que ellas tengan el control.

<sup>114</sup> Pinter, Harold. "Writing, Politics and Ashes to Ashes." *Various Voices*. 1st American ed. N Y: Grove Press, 1999. p. 69.

have a sense of equilibrium, of harmony, I love my fellow diners. Now this is very unusual for me. Normally I feel –as I’ve just said –absolute malice and hatred towards everyone within spitting distance – but here I feel love. How do you explain it?

SUKI. It’s the ambience. (37)

Pinter quiere mostrar que detrás de un lenguaje violento se esconde una naturaleza destructiva. Lo hace a través de las palabras de Russell y Suki, con las que se burlan de la noción del restaurante como un lugar de comunión y disfrute. En su lugar, la función que se le asigna es la de un santuario al hedonismo<sup>115</sup> en el que los personajes se muestran vacíos y decididos a anular la existencia de otros grupos sociales con su indiferencia. El autor muestra, a través del lenguaje violento de los personajes, cómo estos rehúyen el diálogo y evitan a todo costa comunicarse, de manera muy similar a como lo hacen los personajes de obras anteriores.

En *Celebration* Pinter crea un grupo de personajes que representan a la opulenta minoría que va redefiniendo el mapa global del poder, a las personas encargadas de la paz del mundo y a los líderes económicos. A través de su comportamiento durante la “celebración” y la ostentación en el derroche, Pinter pone al descubierto la baja calidad moral de la minoría en la cima. Muestra que la celebración se centra en el vanagloriarse de los logros pasados y en las pocas aspiraciones futuras de los personajes. Mediante esto, Pinter deja ver al lector la presencia de un porvenir incierto. En otro orden de cosas, la lucha por el poder que se lleva a cabo entre estas parejas refleja, en pequeña escala, la lucha que se da en las esferas del poder político y económico.

Al presentar a un grupo de personas que se encuentran orgullosas de sí mismas, que pasan una velada llena de conversaciones vacuas sobre comida y sexo, Pinter revela que el mundo de la brutal minoría en el poder, es un mundo de codicia e insensibilidad en el que lo más caro y moralmente decadente significa lo mejor. Revela al mismo tiempo, el siniestro presentimiento de que, para los encargados de “mantener la paz”, quedan muchas celebraciones por venir: “plenty celebrations to come. Rest assure.” (63) Pinter dramatiza así,

---

<sup>115</sup> Raby, Peter. “Tales of the city: some places and voices in Pinter’s plays.” *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press, 2001. pp. 57-61

sutilmente, la destrucción que se da cuando el poder se encuentra deliberadamente lejos del sujeto social al que supuestamente sirve, desprovisto de bases éticas y en busca de satisfacer sus propios intereses. *Celebration* presenta el poder como una fuerza aniquiladora producida por un grupo de personas educadas en el seno de una clase social que tiene su fundamento en los buenos valores, pero que, al mismo tiempo, se revelan como codiciosas, egoístas e indiferentes.

De este modo, Pinter muestra un grupo de personajes enajenados y absortos en sí mismos. Nada parece importarles. Carece de importancia lo que ellos mismos o los otros digan. Ni siquiera los platillos que ordenaron parecen importarles, porque no pueden recordar lo que momentos antes deseaban comer, tampoco recuerdan si asistieron al ballet o a la opera, y dentro de esta lógica, las infidelidades de sus parejas les parecen algo natural. En un raro momento de lucidez, Lambert reconoce que este es un mal que aqueja a la gente: "people normally –you know–people are so distant from each other. That's what I found. Take a given bloke–this given bloke doesn't know that a given bloke exists. It goes down through history, doesn't it?" (59) Irónicamente las palabras de Lambert son traicionadas por su propio comportamiento. Con esto, Pinter propone que las relaciones humanas en este segmento social son una farsa, que no existe un compromiso con la sociedad, la pareja o con uno mismo. Para Pinter el compromiso de estos hombres y mujeres es sólo con sus propios intereses y esto se refleja, a su vez, en el discurso del poder económico y político, como observa en la vida fuera del escenario:

Mrs. Thatcher, I remind you, said immortally: 'There is no such thing as society.' One of her really great statements. And she meant it. She meant by it that we have no obligation to anyone else other than ourselves. This has encouraged the most appalling greed and corruption in my society.<sup>116</sup>

Aunque en este fragmento Pinter se refiere específicamente a la sociedad inglesa, el lector sabe que es un problema que atañe a cualquier sociedad burguesa en cualquier país.

En esta pieza teatral, Pinter consigue hacer tolerable el desasosiego de estar frente a la brutalidad de personajes vacíos y decadentes. Se sirve de un lenguaje construido con ingenio

---

<sup>116</sup> Pinter, Harold. "Writing, Politics and Ashes to Ashes." *Various Voices*. 1st American ed. N Y: Grove Press, 1999. p. 67

y dotado de humor que, al mismo tiempo, tiene como objetivo ser ofensivo y obsceno. Pinter mismo opina que con la risa viene el reconocimiento: "I've said laughter is created by true affection; it's also created by quite the opposite, by a recognition of where we're ugly."<sup>117</sup> Es así como a través de un lenguaje que invita a la risa Pinter establece un lazo que une al lector con lo que sucede en el texto.

*Celebration* es más que una comedia, es una obra violentamente graciosa, es una obra profundamente sombría que deja en el lector un sabor amargo. Lo que sucede bajo la superficie en *Celebration* es terrible: tras el trabajo de Lambert y Matt de "mantener la paz" se esconde el negocio de la guerra y posiblemente el tráfico de drogas ("we are at the receiving end of some of the best tea in China" [58]). En esta obra se muestra a los agentes del poder mundial, a los estrategas de la paz, operando en la clandestinidad. Naturalmente, por tratarse de negocios, cuentan entre sus aliados a las grandes corporaciones. Pinter lo sabe y así lo expresa: "that's a very corrupt state of affairs. It all comes down to power is money and money is power."<sup>118</sup> Pinter declara mediante esta obra que el "salvaguardar la paz" es en realidad una pantalla utilizada por los gobiernos "libres y democráticos" que se confabulan con la clase adinerada para cubrir las verdaderas estrategias imperialistas de los gobiernos del primer mundo. Con una gran economía de recursos lingüísticos y escénicos, Pinter logra su intención dramática al forzar al lector a ver en acción aquello que presume o imagina pero con lo que prácticamente nunca se confronta.

Gracias a la precisión y a la maestría con la que utiliza la lengua inglesa, Pinter crea una obra que cuenta con todas las características que definen su estilo, pero llevadas a un nivel superior. A diferencia de sus creaciones anteriores, el ritmo de *Celebration* es acelerado gracias a una marcada ausencia de pausas y silencios en el texto, característicos del lenguaje pinteresco. Sin estos momentos de descanso, el lector queda atrapado en lo que sucede en el texto, lo que en momentos dificulta la comprensión de la obra. Esto sirve para dejar ver que detrás de la cacofonía que se logra mediante evasiones y *non sequiturs* se encuentra un

---

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 69

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 70

discurso vacío —que a fin de cuentas, es el discurso del poder económico—, propio de personajes vacíos.

Pinter utiliza la lengua inglesa, en su última obra<sup>119</sup>, de forma tal que toda la información está entretejida en el discurso textual. Una vez más, es de gran importancia lo que no se dice, lo que el lector lee entre líneas. Igualmente, en ella se encuentra presente la evasión comunicativa. Los personajes buscan a toda costa esconder su pobreza interior, se empeñan en esconderse tras sus palabras y, de esta suerte, reflejan el miedo de relacionarse con otro ser humano. Esto se observa en las conversaciones que se cruzan entre las mesas o en aquellas conversaciones que se evaden mediante abruptos cambios de tema o largos monólogos que nadie escucha. Este temor que Pinter ha plasmado en sus obras desde el inicio de su carrera dramática, deja ver su preocupación por descubrir lo que se esconde tras el discurso, sea a nivel personal o a nivel político. Pinter expresamente presenta una obra complicada de entender para mostrar que el discurso del poder económico es un discurso ambiguo y velado.

De igual forma, busca dejar en claro que la política no debe verse como algo ajeno al ámbito personal. Para él lo personal es parte de lo político. Como hace evidente en *Celebration* al mostrar a los hombres que detentan el poder económico en su vida cotidiana, en lo personal y en sus formas de socializar. Traslada al reino de la política la complejidad de las relaciones humanas que habían caracterizado su obra dramática desde un principio. Pinter muestra el elemento político-económico del poder como componente de una disyuntiva amplia y compleja que tiene su raíz en lo personal:

If I write something in which two people are facing each other over a table ... I'm talking about two people living socially, and if what it takes place between them is meaningful and accurate examination of them, then it's going to be relevant to you and to society. This relationship will be an image of other relationships, of social living, of living together...<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> En 2000 Pinter escribió, en colaboración con Di Travis, *Remembrance of Things Past*. Esta obra es una adaptación de *The Proust Screenplay*, guión para cine que Pinter escribió en 1972 y, que a su vez, es una adaptación de *À la recherche du temps perdu* de Proust. *Remembrance of Things Past* puede ser considerada también como la última obra de teatro que Pinter escribió.

<sup>120</sup> Quigley, *Op. Cit.* p. 14

La brutalidad del gobierno se ve reflejada en las relaciones privadas y viceversa. De esta manera, Pinter busca decir al lector que, al igual que el lenguaje se encuentra corrompido dentro del discurso del poder, también lo está a nivel privado, en las relaciones más íntimas del hombre.

Este capítulo busca entender cómo Pinter deja al descubierto, por medio de la peculiar forma en que utiliza la lengua inglesa, las incongruencias detrás del persuasivo discurso de los auto-denominados gobiernos democráticos. Ya que, tras dicho discurso, él observa, se esconden los crímenes cometidos en la búsqueda de la "libertad", la "democracia" y los "buenos valores", términos que para él "essentially mean death, destruction and chaos"<sup>121</sup>. En sus obras políticas, Pinter reproduce la ilógica en el discurso del poder en los sucesos que tienen lugar en el universo incierto y violento que habitan sus personajes y en la forma en que estos mismos utilizan el lenguaje como un instrumento de control. Muestra, además, las grietas en el persistente discurso del poder que intenta sostenerse a toda costa. Adicionalmente, Pinter afirma que el lenguaje, en manos de estos gobiernos, se ha convertido en una máscara, en un tejido de mentiras. Sólo así se explica que la sociedad se muestre indiferente ante las muertes de millones de personas. Así mismo, Pinter intenta decir a su lector que debe poner atención a lo que el gobierno dice y hace en su nombre, ya que de lo contrario se convertirá en partícipe de sus crímenes. El interés personal que tiene en las víctimas lo expresa así:

I feel a lively interest in the dead. I'm speaking here of political dead. (...) But the dead are looking at us, steadily, waiting for us to acknowledge our part in their murder. By 'we' I refer to the unbelievable arrogant discourses of those who claim to speak in our behalves.<sup>122</sup> (...) Most political systems talk in such vague language, and it's our responsibility and our duty as citizens of our various countries to exercise acts of critical scrutiny upon that use of language.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Pinter, Harold. "Iraq debate, Imperial War Museum." *Death etc.* New York: Grove Press, 2005. p. 79

<sup>122</sup> Batty, *Op. Cit.* p. 120.

<sup>123</sup> Pinter, Harold. "Writing, Politics and Ashes to Ashes." *Various Voices*. 1st American ed. N Y: Grove Press, 1999. p. 60.

Las obras políticas de Pinter no hablan sólo sobre tortura, violencia y abuso de poder, también hablan del proceso de auto-justificación que permite a los gobiernos y a sus aliados cometer sus crímenes. También examinan cómo los regímenes en el poder se respaldan en un falso sentido de la dignidad, honestidad y responsabilidad; cómo la defensa de sus actos recae en la búsqueda del supuesto bien común, en la democracia y en la búsqueda de la libertad. Por esta razón declara: "The "free world" we are told (...) is different from the rest of the world, since our actions are dictated and sanctioned by a moral authority and a moral passion condoned by someone called God."<sup>124</sup>

Con su etapa de obras políticas Pinter hace una crítica al imperialismo político y económico disfrazado de democracia. Para los ejecutores del poder político la democracia auténtica representa una amenaza contra sus intereses. Pinter expresa claramente su punto de vista sobre la relación entre la lengua y la política en uno de sus escritos políticos que no pertenecen a su dramaturgia titulado *Eroding the Language of Freedom* (1989):

We've assumed we live in a free country for so long that it's very hard for us to subject that concept to any real or practical scrutiny. An entire range of encroachments on fundamental freedom is taking place now in this country. It's quite a range, far-reaching and quite pernicious. I believe the root cause of this state of affairs is that for the last forty years our thought has been trapped in hollow structures of language, a stale, dead but immensely successful rhetoric. This has represented, in my view, a defeat of the intelligence and of the will. (...) Because language is discredited and because spirit and moral intelligence are fatally undermined, the government possesses carte blanche to do what it likes. (...) The laws are brutal and cynical. None of them have to do with democratic aspirations. All of them have to do with intensification and consolidation of state power.<sup>125</sup>

En las obras de Pinter donde el tema central es de índole político, la lengua inglesa se vuelve un instrumento del que él se sirve para exponer una realidad desconocida para el lector. Se trata de la verdad que se esconde tras el lenguaje representativo del poder político y económico que, en su opinión, ha triunfado sobre la inteligencia del hombre y su deseo de conocer dicha verdad. Al utilizar el lenguaje del día a día, Pinter logra transmitir la sensación de absurdo, de incertidumbre y de devastación que él percibe en la realidad. Es así que el

---

<sup>124</sup> Pinter, Harold. "Wilfred Owen Award Speech." *Death etc.* New York, NY: Grove Press, 2005. p. 1

<sup>125</sup> Pinter, Harold. *Various Voices*. 1st American ed. N Y: Grove Press, 1999. pp 173-174.

lenguaje en las obras de Harold Pinter funciona como una máscara, un arma, una manera de evasión y, al mismo tiempo, como un instrumento para revelar la naturaleza de los personajes, ya sea en el aspecto personal, social o político.

## Conclusiones

El lugar destacado que ocupa Pinter en la dramaturgia contemporánea, y que lo llevó a ganar, entre otros premios el Nobel en 2005, descansa en un manejo excepcional de la lengua inglesa para mostrar el dolor que experimenta el hombre moderno al enfrentar el caos que lo rodea.

A pesar de que, en principio, los personajes de una obra de Pinter estén dispuestos a apostar con las cartas que tienen y se observe que éstos juegan con diferentes grados de entusiasmo y determinación, en cualquiera de las tres etapas de su producción teatral, estos personajes son incapaces de encontrar una solución a su dilema. Contrario a lo que pudiera pensarse, el reconocimiento de las diferencias infranqueables no precipita la resignación o la indiferencia por parte de los personajes, sino un extraño compromiso de hacer que las relaciones funcionen y que el mundo tenga sentido, aunque sólo sea por un tiempo corto.<sup>126</sup> Sin embargo, ya sea que los personajes luchen por integrarse a la sociedad o por no ser derrotados por una fuerza superior, las diferencias se vuelven intolerables y así, a fin de cuentas, los personajes encarnan una especie de anomalía social.<sup>127</sup> A lo largo de la obra dramática de Pinter se observa a los personajes en una lucha incesante por llegar a un acuerdo con el mundo, por entender la complejidad social que los rodea, por adaptarse y salir triunfantes.

Al inicio de su carrera Pinter se ocupa de los espacios confinados, de la inestabilidad que se produce en la interacción verbal, de los cambios en la realidad social y de las circunstancias constrictivas que proveen el contexto idóneo para explorar una imagen particular que en su simplicidad deja ver su preocupación por la desigualdad social que observa en su entorno. Para él, la manera en que se desenvuelve el hombre dentro del ámbito político es una extensión, y no un sustituto, de aquellas relaciones en las que el hombre se

---

<sup>126</sup> Quigley, Austin. "Pinter, politics and postmodernism (I)." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. U.K.: Cambridge University Press, 2001. p. 13

<sup>127</sup> Quigley, *Op. cit.* p. 14

enfrenta consigo mismo y con los otros. Sobre esto Pinter declara: "before you manage to adjust yourself to living alone in your room, you're not really terribly fit and equipped to go out and fight battles".<sup>128</sup> Pinter logra transferir al reino de lo político, tanto lo personal como aquellas situaciones en las que el individuo trata de encontrar su lugar en el mundo, como la exploración de las complejas relaciones sociales, que son características del conjunto de su obra. Las obras en las que los personajes se encuentran haciendo ajustes consigo mismos y con su entorno llevan cierta tensión política sutilmente entrelazada con elementos que se perciben como abstractos y un tanto metafóricos como la amenaza, la soledad o la subjetividad de los recuerdos.

El paso que da Pinter de aquellas obras, en las que la subjetividad del pasado es el punto focal, a las obras abiertamente políticas es, en realidad, la continuación de un camino que se había trazado desde el principio de su carrera. Ahí donde lo político se vuelve explícito, Pinter magnifica una situación más particular, aunque igualmente compleja, que se gesta en la interacción que tienen los personajes consigo mismos, en las relaciones de familia y en la tensión entre las clases sociales. En contraste, en las obras políticas se observa que en las relaciones que sostienen los personajes, que cristalizan un distanciamiento social a mayor escala —como lo es el sometimiento de un determinado segmento de la población—, existe cierta intimidad, incluso entre el torturador y su víctima.<sup>129</sup> De esta manera sus obras muestran la interdependencia de lo privado y lo público. En términos generales, puede concluirse que Pinter se pregunta si el individuo tiene cabida fuera de una relación que se caracterice por contar con un miembro dominado y otro dominante, y en este sentido todas sus obras se dirigen hacia el mismo punto. En realidad sus obras expresan nociones diferentes de lo que se puede considerar como político.<sup>130</sup>

En el mundo que Pinter crea para sus personajes, las expectativas, las ilusiones y las necesidades que se encuentran en las formas de interacción personal, ya sea que éstas se vean satisfechas o no, proveen el modelo para entender las expectativas, las ilusiones y las

---

<sup>128</sup> Quigley, *Op. cit.* pp. 9-10

<sup>129</sup> Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. England: Faber and Faber, 1996. p. 89

<sup>130</sup> Aragay, Mireia. "Pinter, politics and postmodernism (II)." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. U.K.: Cambridge University Press, 2001. p. 246

necesidades similares que se expresan en la interacción social o política. El intercambio político, en su forma primigenia, es motivado por el trato social, por la comunicación que se da de persona a persona. Cuando Pinter aborda el desajuste al que se enfrenta el hombre moderno desde un punto de vista declaradamente político, éste se da de manera natural gracias a que ha venido abordando una serie de relaciones fallidas que en un principio se concentran en la relación de dos individuos. Implícitamente, desde su primera obra, *The Room*, Pinter evoca síntomas y espectros que reflejan preocupaciones sociales que posteriormente tomarán la forma de una inquietud de orden político y económico. Por tanto, conforme Pinter avanza en su trayectoria como dramaturgo, con el replanteamiento que hace de temas como el absurdo, la amenaza, la soledad, el vacío interior y el reconocimiento de la individualidad, logra que lo público y lo privado sean parte de un todo complejo<sup>131</sup> y así lo presenta en *Party Time* y en su última obra *Celebration*.

Lo privado y lo público son componentes de lo político porque en estos ámbitos también se encuentran arraigadas las relaciones de poder. Desde este punto de vista, sus primeras obras son políticas sólo porque se preocupan por la tensión que se crea entre las necesidades individuales y la presión de ajustarse socialmente. Conforme avanza Pinter en su dramaturgia, en sus obras se observa que en la vida privada (en el matrimonio, en la familia o en las amistades) se descubre una especie de política del poder. La lucha constante entre el dominado y el dominante hace evidente que los personajes recurren a diversas estrategias para ganar ventaja territorial y/o psicológica sobre el otro.

La tragedia, la comedia y la farsa están juntas en las obras de Pinter. El aislamiento del protagonista es propio de una tragedia y evoca en el lector un sentimiento de piedad, de lástima y de terror, sin embargo, el personaje principal es débil, una figura derrotada que carece de las cualidades heroicas y la dignidad de los personajes propios de la tragedia. Los personajes de las obras de Pinter son patéticos y cómicos al mismo tiempo; son personas desagradables, frecuentemente egoístas, poco confiables y a la defensiva; se trata de gente ordinaria e, incluso, insignificante, en situaciones comunes y corrientes, pero que representa

---

<sup>131</sup> Aragay, *Op. cit.* p. 256

a aquellos individuos que viven la dolorosa condición humana que trae consigo la conciencia del absurdo.<sup>132</sup> Pinter intenta retratar, a través de su peculiar visión, lo que observa en la vida diaria y que en su opinión se hace evidente en la forma en que los individuos utilizan la lengua inglesa. Para ello toma una situación cualquiera y la transforma en una comedia oscura que expone las tensiones y conflictos que normalmente están escondidos.

Pinter no escribe para concientizar al lector o para obligarlo a encarar el absurdo, ni siquiera para invitarlo a vivir una vida auténtica y libre de engaños, en realidad, rechaza las obras didácticas o moralizantes, sin embargo, se encuentran en su obra dramática valores implícitos. Se percibe en un texto de Pinter una constante indignación ante la presión ejercida contra los individuos, se observa que él se proclama contra la explotación del débil y que plasma en sus obras una preocupación y compasión por los desvalidos.<sup>133</sup> A pesar de su complejidad, no se debe buscar un significado más allá de lo que está en el texto. Las obras de Pinter atrapan a su lector gracias a que tratan de algo que no es posible comprender completamente. Insistir en la comprensión total de una de sus obras es restarle importancia a las características tan peculiares y únicas de Pinter.

La importancia de Harold Pinter en nuestro medio se destaca en las palabras de Carlos Fuentes, tomadas del ensayo *Pinter: A Culture of Absence* (1990) que escribió para *Pinter Review*:

In the European world, Harold Pinter places absence at the center of opulence, discovers wants in the heart of abundance, gnaws at the garish baroque of post industrial society and reveals a chasm as great as that between Pampa and ocean, Utopia and conquest. (...) Are not these realities, radically fraternal, supporting each other, in sympathy with their humanity –our abundance of poverty, poverty of abundance? And are not the answers the same: his punished English language revealing the immensity of want, our Spanish language seeking what we think he has, and he telling us that his abundance is as barren as our poverty; but language, imagination and desire are still there giving us the eyes and lips and ears of a possible survival? (...) Pinter is truly ours in Mexico, Nicaragua or Argentina.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Gomez, Christine. *The Alienated Figure in Drama. From Shakespeare to Pinter*. New Delhi: Reliance Publishing House. 1991 pp. 267-268

<sup>133</sup> Gomez, *Op. cit.* p. 282

<sup>134</sup> Billington, *Op. cit.* p. 322

Esa cualidad única de su obra literaria —lo que se ha dado en llamar “pinteresco” — abarca lo misterioso, lo profundamente perturbador y desconcertante, la amenaza velada, el vacío y la ansiedad frente a la inevitable mortalidad. El universo dramático de Pinter presenta una mezcla de realidad e irrealidad y así logra retratar el absurdo que se observa en la vida diaria: “Because ‘reality’ is quite a strong firm word we tend to think, or to hope, that the state to which it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn’t seem to be, and in my opinion, it’s no worse or better than that”.<sup>135</sup> La visión de Pinter está lejos del realismo tradicional, lo que sucede en el texto es verosímil pero se presenta dentro de una estructura en donde prima el sinsentido. Desde su perspectiva, lo que más importa es lo que se esconde tras el discurso de los individuos y por eso crea múltiples personajes y situaciones que muestran la falta de correspondencia entre la realidad y nuestra percepción de “lo real”. Es interesante cómo plasma esta idea durante una transmisión televisiva del 31 mayo de 1990:

Do the structures of language and the structures of reality (by which I mean what actually *happens*) move along parallel lines? Does reality essentially remain outside language, separate, obdurate, alien, not susceptible to description? Is an accurate and vital correspondence between what *is* and our perception of it impossible? Or is it that we are obliged to use language in order to obscure and distort reality —to distort what *is*, to distort what *happens*— because we fear it? (...) I believe it’s because of the way we use language that we have got ourselves into this terrible trap.<sup>136</sup>

A través de una penetrante mirada de la vida diaria y de ciertos aspectos de la condición humana, Pinter presenta un realismo sui generis y de difícil comprensión, una suerte de realismo absurdo<sup>137</sup> que se hace evidente con el uso de la lengua. Pinter observa que el miedo a comunicarse y la manipulación que el hombre hace de la lengua en su vida cotidiana pasan inadvertidos y considera relevante representar dramáticamente esta conducta. Es de particular interés para él descubrir cómo es que las palabras se utilizan para disfrazar la verdad y para enmascarar la realidad, tanto a nivel social como político. Un lenguaje lleno de sinsentidos y silencios, que exuda violencia, es el mecanismo mediante el cual los personajes de Pinter viven la realidad (pasada o presente), es el medio con el cual se

---

<sup>135</sup> Pinter, Harold. “Writing for myself”, *Complete Works 2*. New York, NY: Grove Press, 1990. p. 12

<sup>136</sup> Pinter, Harold. “Oh, Superman”, *Various Voices*. 1st American ed. N Y: Grove Press, 1999. p. 182

<sup>137</sup> Demastes, William W. *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder*. 1st Paperback ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2005. p.105

establecen las relaciones de poder entre los personajes y se deja al descubierto la falsedad de los valores humanos. Con el uso que los personajes hacen de la lengua expresan la necesidad que tienen de protegerse y revelan que su discurso —que incluye lo que dicen y lo que callan— es parte de un ardid del que se valen para evadir la insensatez de la realidad y la falta de propósito de su existencia.

# Obras

The Room (1957)

The Birthday Party (1957)

The Dumb Waiter (1957)

A Slight Ache (1958)

The Hothouse (1958)

The Caretaker (1959)

A Night Out (1959)

Night School (1960)

The Dwarfs (1960)

The Collection (1961)

The Lover (1962)

Tea Party (1964)

The Homecoming (1964)

The Basement (1966)

Landscape (1967)

Monologue (1972)

No Man's Land (1974)

Betrayal (1978)

Family Voices (1980)

Other Places (1982)

A Kind of Alaska (1982)

Victoria Station (1982)

One For The Road (1984)

Mountain Language (1988)

The New World Order (1991)

Party Time (1991)

Moonlight (1993)

Ashes to Ashes (1996)

Celebration (1999)

Remembrance of Things Past (2000)

# Bibliografía

- Batty, Mark. *Harold Pinter*. U.K.: Northcote House, 2001.
- Begley, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Canada: University of Toronto Press, 2005.
- Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996.
- Camus, Albert. *El Mito de Sísifo*, España: Editorial Alianza, 2004.
- Demastes, William W. *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder*. 1st Paperback ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2005.
- Dubatti, Jorge (ed). *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Volumen I. Argentina: Nueva Generación, 2002.
- Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. 2nd ed. London: Macmillan, 1988.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. Fourth printing. U.S.A.: Hill and Wang, 1981  
—*The People Wound: the work of Harold Pinter*. USA: Anchor Books, 1970. p.  
—*The Theatre of the Absurd*. 1st ed. USA: Anchor Books, 1961.
- Gomez, Christine. *The Alienated Figure in Drama: From Shakespeare to Pinter*. New Delhi: Reliance Publishing House. 1991.
- Gussow, Mel. *Conversations with Pinter*. New York, NY: Grove Press, 1996.
- Gutiérrez Flórez, Fabián. *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Drama*. USA: Greenwood Press, 1997.
- Pérez Rausauz, Ana Rosa, and Antonio Zirión Quijano. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, México: UNAM, 1981.

Pinter, Harold. *Celebration and The Room*. New York, NY: Grove Press, 2000.  
— *Complete Works One*. New York, NY: Grove Press, 1990.  
— *Complete Works Two*. New York, NY: Grove Press, 1990.  
— *Complete Works Four*, New York, NY: Grove Press, 1990.  
— *Death etc.* New York, NY: Grove Press, 2005  
— *Party Time and The New World Order: two play by Harold Pinter*. 1st ed. New York, NY: Grove Press, 1993.  
— *Various Voices*. 1st American ed. NY: Grove Press, 1999.

Prentice, Penelope. *The Harold Pinter Ethic: The erotic Aesthetic*, New York: Garland Publishing, 2000.

Raby, Peter (ed). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. U.K.: Cambridge University Press, 2001.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Segunda edición. Ottawa, Canada: Girol Books, 1991.

## Otros medios impresos

Lahr, John. "Weasel Words: Self-deception in Pinter and O'Neill." *The New Yorker* 19 Dec. 2005:

## Medios electrónicos

Bensky, Laurence. "The art of theater No. 3: Harold Pinter." *The Paris Review* 1966: 10. <<http://www.theparisreview.org/interviews/4351/the-art-of-theater-no-3-harold-pinter>>.

*HaroldPinter.org*. 16 May 2011. <<http://www.haroldpinter.org>>.

Pinter, Harold. "Nobel Lecture: Art, Truth & Politics." *Nobelprize.org*. 07 dic 2005. Nobel Foundation, Web. 16 dic 2009.

*Urban Dictionary*. 5 Apr 2010. <<http://www.urbandictionary.com>>.