

HAROLD PINTER: PALABRAS Y SILENCIOS

ROSA E. M. D. PENNA

Universidad Católica Argentina

I was always extremely excited by language from a very early age. I started writing when I was eleven or twelve. I loved words as a child and that excitement has remained with me all my life. I still feel as excited now as I ever did about words on a page and about the blank piece of paper and the words that might fill it. Every piece of blank paper is an unknown world which you're [sic] going to dive into. That is very challenging. (Smith 90)¹.

RESUMEN

Harold Pinter, actor, autor teatral y guionista, ha utilizado el lenguaje de manera peculiar, desde sus primeras obras, hacia fines de la década del '50.

Temas relacionados con el dominio y la violencia sobre el otro han estado siempre presentes, incluso en alguno de sus guiones cinematográficos. El silencio es un elemento recurrente que adquiere distintas connotaciones. Se comentan algunas de las afirmaciones de Pinter respecto de su manera de escribir para el teatro.

Palabras clave: Pinter, silencio, palabras, personajes, teatro.

ABSTRACT

Harold Pinter, actor, playwright and scriptwriter has characterized himself by a special use of language, from his beginnings in the late 1950's. Themes which elaborate on the dominion and violence among characters have always been present, even in some of his film scripts. Silence is a recurring element which acquires different connotations. Some of Pinter's opinions about his way of creating for the theatre are commented on.

Key words: Pinter, silence, words, characters, drama.

Pinter, en 1996, en una entrevista, contesta con las palabras del epígrafe a la pregunta que le hacen "What does writing mean for you?". La página en blan-

¹ Estas afirmaciones son de Pinter, 1996, al ser entrevistado por Mireia Aragay y Ramon Simo, del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Barcelona.

co, las palabras que podrían llenarla, son una constante en la obra de Pinter, como también lo son los silencios y las pausas.

Harold Pinter fue una figura central entre los dramaturgos de la generación posterior a 1956, llena de la “ira” (*anger*) de Osborne y de otros jóvenes dramaturgos. Pero a diferencia de esos “angry young men” sus primeras obras fueron consideradas oscuras y rechazadas como tales: *The Room* (*La habitación*, 1957) y *The Birthday Party* (*La fiesta de cumpleaños*, 1958). *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, se había representado en Londres en 1955: cuando en 1960 Pinter hace de un vagabundo la figura eje de su *The Caretaker* la crítica, con Martin Esslin a la cabeza, lo coloca dentro de la línea del llamado “teatro del absurdo”. Esslin, en estudios posteriores, cambió y completó su aproximación, y su libro dedicado a Pinter, originalmente de 1970, es esencial para hacer una primera apreciación².

Quizás debido al uso que Pinter hace de la ambigüedad y del lenguaje, sus obras hasta la década de los 90 se caracterizan por un prevaleciente tono de comedia³. Christopher Innes afirma:

Indeed there are strong comic aspects to his drama, which led Noel Coward to see parallels between Pinter’s work and his own comedy. As early as 1961 Coward singled Pinter out from the “New Movement” (which in general he dismissed as “pseudo-intellectual” or “self-consciously propagandistic”) praising in particular his technical strengths: “He uses language marvellously well... a superb craftsman, creating atmosphere with words that sometimes are violent and unexpected” (Innes 329)⁴.

² Ver Innes 328-350. En cuanto a *The Caretaker* (traducida como *El cuidador* originariamente), fue estrenada en Buenos Aires el 16 de enero de 1962, muy tempranamente, si se considera que en New York fue representada en Octubre de 1961. Pero hay un detalle interesante respecto de esta puesta: se realizó en el Auditorio de la Acción Católica Argentina, Montevideo 850, Buenos Aires. Y los dos productores fueron Emidio Carosi y Luis Martínez Cuitiño, por entonces alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina.

³ En un reciente artículo Jay Parini divide, aunque dice “superficially”, la obra de Pinter en tres grupos distintivos: las primeras obras, desde fines de los ’50 y hasta fines de los ’60, con *The Homecoming* (1965). Estas son “ferocious comedies of bad manners”. El período medio incluye *No Man’s Land* (1975) y *Betrayal* (1978), esta última un gran éxito. El cambio se vería en que Pinter parece haber puesto su mira ahora en personajes de una clase media alta. A partir de la década de los ’80 es la política, sobre todo a nivel internacional –regímenes represivos, tortura y terrorismo de estado– lo que se despliega en *One for the Road* (1985), *Mountain Language* (1988), *Party Time* (1991) y *Ashes to Ashes* (1996) (B 15).

⁴ Las afirmaciones de Coward son de *The Sunday Times*, 15 enero 1961. Innes explica el cambio de tono de las obras más recientes de Pinter: en los ’90 “[...] he became involved with PEN and the cause of political prisoners, [...]”. Ese tono fuertemente acusador de hechos por todos conocidos relacionados con la llamada política internacional, continúa hasta hoy: las palabras pronunciadas por Pinter al aceptar el Premio Nobel de Literatura del año 2005 son un ejemplo de ello, como también lo son muchos de sus escritos en prosa y/o discursos, que se pueden leer en la página de internet que tiene el propio Pinter <www.haroldpinter.org>. Innes también comenta lo siguiente: “His political Involvement represents a moral commitment, rather than a belief that the stage can change the world; and this distinguishes his work from the more propagandistic approach of Arden and Edward Bond over the same period” (330).

Sin embargo, dentro de ese tono cómico hay finales de obras y/o situaciones que las acercan a lo trágico y lo conflictivo. Tal vez esto se deba al hecho de que los temas relacionados con el control, el dominio, el ejercicio de la violencia sobre el otro, y el hacer del otro/otra una víctima han estado presentes de varias formas en el teatro de Pinter desde sus comienzos, si no, pensemos en los personajes de *The Room*, *The Dumb Waiter* y *The Caretaker*. En una famosa entrevista de 1967, la llamada Paris Review Interview, Pinter clarificó este punto. La cita es larga, pero imprescindible:

Interviewer: There's a sense of terror and a threat of violence in most of your plays. Do you see the world as an essentially violent place?

Pinter: The world is a pretty violent place, it's as simple as that, so any violence in the 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 possibly a repeated theme in my plays. I wrote a short story a long time ago called "The Examination", and my ideas of violence carried on from there (aquí P. cuenta el argumento. Ver Nota 5). [...] A threat is constantly there: it's got to do with this question of being in the uppermost position, or attempting to be. That's something of what attracted me to do the screenplay of *The Servant*, which was someone else's story, you know. I wouldn't call this violence as much as a battle of positions, it's a very common, everyday thing (Ganz 29) ⁵.

El dominio sobre el otro y la violencia, surgen del hecho de querer cambiar la propia posición. En algún momento se habló de que el teatro de Pinter era un "teatro de amenaza". A medida que se suceden las obras y los guiones cinematográficos⁶ el tema se despliega a veces sutilmente y finalmente tenderá a ser reemplazado por otras prioridades, donde quizás la amenaza adquiere tintes relacionados con la política internacional⁷.

Los temas de las obras de Pinter están íntimamente relacionados con los espacios y los personajes que se mueven e interactúan en ellos. Muchas veces ha comentado Pinter acerca de cómo "comienzan" sus obras, sobre todo en cuanto a

⁵ En esa oportunidad Pinter fue entrevistado por Lawrence M Bensky. Lo que falta en la cita de arriba es lo siguiente: "That short story dealt very explicitly with two people in one room having a battle of an unspecified nature, in which the question was one of who was dominant at what point and how they were going to be dominant and what tools they would use to achieve dominance and how they would try to undermine the other person's dominance". La entrevista se puede leer también en Smith, 49-66.

⁶ Hasta enero de 2006 Pinter ha escrito veinticuatro guiones sobre obras propias y de otros. Algunos nunca se filmaron, otros tal vez se filmen en el futuro. El detalle se puede encontrar en la página de Pinter en internet. Luego comentaremos algo sobre alguna de las películas originadas en ellos.

⁷ Además de la consulta de estudios recientes, conviene consultar la página de Harold Pinter en internet, donde claramente puede apreciarse cuáles son sus intereses y preocupaciones desde comienzos de la década de los 90. También ver sus palabras al recibir el Premio Nobel y los temas tratados en la entrevista con Mel Gussow en el Lincoln Center, New York City, el 27 de Julio de 2001.

las palabras y a las imágenes que las suscitan, ya que parecieran ser ellas las que esbozan las posibilidades a las que se “abren” esos hombres y mujeres que luego tendrán un nombre, pero que al comienzo son sólo letras. Uno de esos comentarios, muy reciente, es el que podemos leer en su “Nobel Lecture” (7 de diciembre de 2005):

It's a strange moment, the moment of creating characters who up to that moment have had no existence. What follows is fitful, uncertain, even hallucinatory, although sometimes it can be an unstoppable avalanche. The author's position is an odd one. In a sense he is not welcomed by the characters. The characters resist him, they are not easy to live with, they are impossible to define. You certainly can't dictate to them. To a certain extent you play a never ending game with them, cat and mouse, blind man's buff, hide and seek. But finally you find that you have people of flesh and blood on your hands, people with will and an individual sensibility of their own, made out of component parts you are unable to change, manipulate or distort. So language in art remains a highly ambiguous transaction, a quicksand, a trampoline, a frozen pool which might give way under you, the author, at any time (2).

Son estos los “peligros” que corre el autor teatral, quien no puede detenerse en su búsqueda de la verdad: “But as I have said, the search for truth can never stop. It cannot be adjourned, it cannot be postponed. It has to be faced, right there, on the spot” [“Nobel Lecture” 2]. Es interesante comprobar cómo Pinter ya decía cosas semejantes en 1967, y necesitamos citar sus palabras:

Of course I can't remember exactly how a given play developed in my mind. I think what happens is that I write in a very high state of excitement and frustration. I follow what I see on the paper in front of me – one sentence after another. That doesn't mean I don't have a dim, possible overall idea – the image that starts off doesn't just engender what happens immediately, it engenders the possibility of an overall happening, which carries me through. I've got an idea of what *might* happen – sometimes I'm absolutely right, but on many occasions I've been proved wrong by what does actually happen (Ganz 25).

Notemos los términos que usa Pinter en ambos casos: “excitement”, “frustration”, “hallucinatory”, y las palabras que salen “como avalanchas”, las imágenes primeras, que engendran un comienzo, pero que luego pueden devenir en otras cosas, en forma casi impensada. El autor es casi como si escuchara por azar lo que dicen esos personajes que acaba de crear. En 1962, hablando en Bristol a estudiantes de teatro Pinter explicaba: “I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also. I've never started a play from any kind of abstract idea or theory” (VV 17). Pero es en el silencio donde los personajes se hacen más evidentes:

[...] And sometimes a balance is found where image can freely engender image and where at the same time you are able to keep your sights on the place where

² “Paris Review Interview”.

the characters are silent and in hiding. It is in the silence that they are most evident to me.

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. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness (VV 19-20).

Pinter continúa diciendo que si bien la frase “fracaso en la comunicación” (“failure of communication”) se le ha aplicado a sus obras, él cree otra cosa: “I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility” (20)⁹.

Esta elaboración del silencio la continuará Pinter en sus obras de teatro e incluso en sus libretos cinematográficos. Tanto en *Accident* (1966) como en *The Go-Between* (1969) lo lacónico y elíptico, lo enigmático de los guiones se clarifica por medio de las imágenes¹⁰.

Una de las obras más líricas de Pinter es *Silence* publicada juntamente con *Landscape* en 1969 (se suelen representar juntas). Martin Esslin ha sabido comentar muy bien la función de las pausas y los silencios. La “pausa” es como un puente que permite al personaje pensar en las implicancias de lo que se le dice y preparar una respuesta. El “silencio”, después de su respuesta marca un cambio de rumbo y/o de tiempo en la representación; a veces define un final definitivo.

When Pinter asks for a *pause*, therefore, he indicates that intense thought processes are continuing, that unspoken questions are mounting, whereas *silences* are notations for the end of a movement, the beginning of another, as between the movements of a symphony. [...] Pinter's pauses and silences are thus often the climaxes of his plays, the still centres of the storm, the nuclei of tension around which the whole action is structured [...] (226).

Si el silencio es *largo* suele anticipar el telón final y la pérdida de toda esperanza en acciones futuras; incluso la premonición de muerte¹¹.

⁹ Esslin sin embargo comenta lo siguiente: “Always, in Pinter's world, personal inadequacy expresses itself in an inadequacy in coping with and using language. The inability to communicate, and to *communicate in the correct terms*, is felt by the characters as a mark of inferiority; that is why they tend to dwell upon and to stress the hard or unusual ‘educated’ words they know (214; énfasis en el original).

¹⁰ *Accident* (1966) film de Joseph Losey. Novela original de Nicholas Mosley, 1985. *The Go-Between* (1969) film de Joseph Losey. Novela original de L. P. Hartley, 1953. Ver los comentarios de Esslin, 196-198.

¹¹ Hay tal vez en este detalle del uso del silencio una afinidad con el que hace Ibsen (1828-1906) en sus dos últimas obras, *John Gabriel Borkman* (1896) y *Noar vi dode vaagner* (Cuando despertamos de entre los muertos, 1899).

La escritora canadiense Margaret Atwood en un breve ensayo sobre Pinter escribe acerca de sus “reverberating silences” y de lo que el adjetivo “Pinteresque” podría significar. Dos cosas: sordera y silencio:

In Pinter, people don't hear one another, or they mis-hear, and sometimes this is deliberate and sometimes not. Paradoxically Pinter thus makes us listen; he makes us listen very carefully, and very hard. As for silence, no one has ever used it better. The long pause, the reply that isn't there, the absence of expected speech. Pinter's characters are frequently at a loss for words, and this loss stands for loss in general (241-242).

En cuanto a “Pinteresque”, ese adjetivo que el mismo Pinter alguna vez descartó en forma airada, sugiere otras cosas también¹². Se parece a “picturesque” (“pintoresco”), tal vez por su terminación. En la segunda acepción de esa palabra según el *Collins Cobuild English Language Dictionary* leemos: **“Picturesque** words and expressions make a strong impression on you because they are unusual, interesting, or rude”, y así podemos hablar de “picturesque language”. Pues seguramente el lenguaje de las obras de Pinter es “picturesque” en este sentido. Además, la terminación “-esque” podría remitirnos a otro adjetivo, “grotesque”, “grotesco”. Y pensemos en las situaciones de muchas de las obras, en lo que ellas tienen de distorsión de la realidad, esa realidad que se va olvidando y cambiando con el paso del tiempo. Pinter decía en 1962: “What's happening now? We won't know until tomorrow or in six months' time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed quite false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, often even at the time of its birth” (VV 17). También está la distorsión en el manejo del lenguaje. Kennedy ha notado acerca de la estructuración de los diálogos: “The patterning in the dialogue frequently goes with violent and mannered distortion” (169).

No importa a qué aspectos decidamos dar una mayor importancia, de todos modos la obra y vida de Pinter está allí, en sus trabajos como actor y director, en sus piezas teatrales, sus guiones filmados y no filmados (entre éstos el que preparara para Losey de la novela de Proust *En busca del tiempo perdido*)¹³, sus palabras en entrevistas y discursos, con todos sus distintos lenguajes, reacciones y silencios. Una obra variada dentro de su unidad “pinteresca”.

OBRAS CITADAS

- ATWOOD, Margaret, *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005*, London, Virago Press, 2005. [“Pinteresque”, 241-242].
- Collins Cobuild English Language Dictionary*, London, HarperCollins, 1993.
- ESSLIN, Martin, *Pinter: A Study of his Plays* (Previously published, in 1970, under the title *The Peopled Wound; The Plays of Harold Pinter*), London, Eyre Methuen, 1973.

¹² Ver Smith, 64 (“The Paris Review Interview”).

¹³ Una adaptación para radio fue transmitida por la BBC Radio 3 el 31 de Diciembre de 1995.

- GANZ, Arthur, *Pinter: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.
- INNES, Christopher, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002.
- KENNEDY, Andrew K., *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language*, Cambridge University Press, 1975.
- PARINI, Jay, "Pinter's Plays, Pinter's Politics", *Chronicle of Higher Education*, 11/11/2005, Vol. 52, issue 12, p. B15.
- PINTER, Harold, "Art, Truth and Politics", Nobel Lecture, December 7, 2005.
- , *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, London: Faber & Faber, 1998. [Citado VV].
- , Sitio de Internet, administrado por él mismo, <www.haroldpinter.org> (enero 2006)
- SMITH, Ian, compiled and introduced, *Pinter in the Theatre*, London, Nick Hern Books, 2005, Foreword by Harold Pinter.