

## ETIQUETAS CRÍTICAS EN TORNO A H. PINTER EN «THE HOTHOUSE»

A pesar de que las obras de Pinter tienen una forma y una estructura fácilmente identificables, la crítica define a su teatro de una manera absolutamente contradictoria<sup>1</sup>. Teniendo en cuenta que los artificios dramáticos de sus obras se advierten a primera vista, y que la temática de su teatro acusa reiteraciones claras, fáciles de estudiar desde puntos de vista psicoanalíticos y ritualistas, nos parece doblemente paradójico que los críticos no se hayan puesto de acuerdo acerca de las cualidades esenciales de su teatro y que se le adjudiquen calificativos y etiquetas críticas que son totalmente contradictorios y excluyentes entre sí. Nuestro propósito, a lo largo de este trabajo, va a ser el de examinar y estudiar *The Hothouse*, como obra conflictiva y clave para la evolución del teatro de Pinter, a pesar de su discutible calidad dramática, precisamente por su utilidad para tratar de resolver las contradicciones de la crítica en torno a este dramaturgo<sup>2</sup>.

En la crítica de Pinter no se puede ignorar que existen valoraciones negativas de sus dramas, que insisten en que su teatro está plagado de artificios y de técnicas repetitivas. Como contrapartida hay que señalar que, cuando estos artificios se copian en el escenario, los resultados nunca reproducen la calidad y originalidad de su teatro, y que su teatro forma parte del curriculum académico de los departamentos de Literatura Inglesa de muchas universidades prestigiosas. Nosotros daremos por su puesta la calidad dramática del teatro de Pinter, en líneas generales, y nos ceñiremos al análisis de la esencia de su teatro, a partir de *The Hothouse*. Esta obra se escribió en la misma época que *The Caretaker*, que le consagró como dramaturgo y que marcó un hito en la evolución de su teatro. *The Hothouse* presenta los típicos artificios, elementos dramáticos y simbolismos en grado extremo, mientras que *The Caretaker* marca una clara depuración formal y un abandono de la violencia física y del simbolismo fácil. *The Caretaker* se estrenó en 1960, con un gran éxito de crítica y público, mientras que *The Hothouse* fue descartada por el mismo Pinter que no la

---

1 Austin E Quigley en *The Pinter Problem* (Princeton University Press, Princeton, 1975), hace lo que nos parece el mejor estudio en profundidad de la estructura formal de cuatro dramas de Pinter: *The Room*, *The Caretaker*, *The Homecoming*, *Landscape*, a partir del estudio de su lenguaje.

2 Los principios generales y nuestra metodología se han establecido en nuestro artículo titulado *La Crítica de Harold Pinter*.

publicó, ni la llevó a escena hasta 1980. Martin Esslin<sup>3</sup>, a quien Pinter permitió su lectura, la evaluó negativamente y alabó la nueva línea dramática emprendida en *The Caretaker*. Esslin afirma haber visto una copia de *The Hothouse*, con la siguiente nota manuscrita «Final discarded play».

*The Hothouse* se presentó por primera vez en el teatro Hamstead de Londres en abril de 1980, bajo la dirección del propio Pinter. Posteriormente esta obra se llevó al teatro Ambassador de Londres, también con Pinter como director. En el programa de esta última representación en Londres se citaban unas palabras de Pinter, que también han sido reproducidas en la cubierta de la edición de esta obra por Eyre Methuen, en 1980, que nos dan información de primera mano acerca de la fecha de composición de esta obra y de su relación con *The Caretaker*:

«I wrote *The Hothouse* in the winter of 1958. I put it aside for further deliberation and made no attempt to have it produced at the time. I then went on to write *The Caretaker*. In 1979 I re-read *The Hothouse* and decided it was worth presenting on the stage. I made a few cuts but no changes».

Martin Esslin, que a pesar de los años transcurridos continúa siendo uno de los críticos más importantes de Pinter, precisa que Pinter obró acertadamente cuando descartó a *The Hothouse*. En opinión de este crítico *The Caretaker* cierra una etapa de simbolismo abierto, de efectos melodramáticos y de violencia física y en su lugar abre una nueva fase de realismo sobrio. En su aspecto formal esta nueva fase del teatro de Pinter se caracteriza por una utilización menos arbitraria de los silencios dramáticos, por una técnica más depurada en cuanto a la utilización del lenguaje, por un mayor sentido musical y poético y por el aumento de las ambigüedades dramáticas, de las contradicciones y de los puntos oscuros.

Las contradicciones de la crítica en torno al teatro de Pinter son tan profundas que, frente a los críticos que encuadran a Pinter dentro del llamado Teatro del Absurdo, hay que citar a los que le incluyen dentro del naturalismo del siglo diecinueve. Además de esta etiqueta de dramaturgo del Absurdo, se le ha llamado con otras denominaciones análogas, como dramaturgo de la amenaza o dramaturgo de la incomunicación humana. La inclusión de Pinter dentro del Naturalismo teatral es más reciente. Dentro de este último encasillamiento se le relaciona con Oscar Wilde y más recientemente con Noel Coward, aunque no existen estudios concretos que estudien este paralelismo de manera detallada.

Cuando a Pinter se le considera como autor del absurdo, a partir de la publicación de Martin Esslin *The Theatre of the Absurd*, se le coloca en la tradición de *Waiting for Godot*, entre «Godot's children», según la terminología de Esslin.

3 Las obras más importantes de Martin Esslin, en lo concerniente a la crítica de Pinter son:

M. Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Revised and enlarged edition, Penguin, 1969.

«Language and Silence» en Pinter. *A Collection of Critical Essays*, editado por Arthur Ganz, Twentieth Century Views, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, N. J., 1972, págs. 34-59.

«Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter» en *Modern British Dramatists*, editado por John Russell Brown, Twentieth Century Views, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1968, págs. 58-70.

Pinter. *A Study of his Plays*, Third Expanded edition, Eyre Methuen, London, 1977.

Desde este punto de vista *The Hothouse* se podría considerar como una farsa grotesca, en la misma línea que las obras de Ionesco. En este sentido *The Hothouse* también encaja dentro de otras etiquetas afines que se aplican a Pinter, tales como «menace» o «muddle». En este último sentido nos encontramos con denominaciones que ya no son metafísicas, sino que emparentan a Pinter con un teatro afin a las novelas de crímenes y a las películas de Hitchcock. Si se relaciona a Pinter con el Teatro del Absurdo se le ha de emparentar con el teatro experimental moderno de tradición europea, entre los que se encuentran autores tan dispares como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet, etc... El teatro experimental moderno es precisamente una reacción en contra de la corriente naturalista, la cual constituye el elemento central de la tradición teatral del siglo XI.

La opinión crítica de que Pinter escribe dentro de la tradición del Absurdo parece haber sido rechazada de manera indirecta por el propio Pinter. Pinter, no solamente emplea el escenario tradicional con prosenio, sino que ha rechazado explícitamente que su teatro tenga que ver con el fracaso de la comunicación humana:

«We have heard many times that tried, grimmy phrase 'Failure of Communication' and this word has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well in our silence, in what is unsaid and that what takes place is continual evasion, desperate rare-guards 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 ourselves is too fearsome possibility»<sup>4</sup>

La opinión más reciente de que Pinter es un dramaturgo conservador y naturalista la han defendido críticos de la talla de Katharine J. Worth y John Elsom. Estos críticos rechazan que a Pinter se le pueda colocar entre los dramaturgos del Absurdo, si bien mantienen algunos de los rasgos de la versión clásica de Martin Esslin. Pero cuando Katharine Worth<sup>5</sup> menciona la conexión de Pinter con Samuel Beckett, especialmente en sus primeras obras, como *The Room* o *The Dumb Waiter*, insiste en que el objetivo de Pinter es el de desvelar ante el público unos personajes específicos, de manera análoga a como hacía el teatro naturalista del siglo XIX. *The Hothouse* lleva el melodrama y la farsa de las primeras obras de Pinter a su punto más extremo. Por esto nos ha parecido conveniente discutir la esencia de su teatro a partir de sus mecanismos y de sus artificios más obvios.

John Elsom habla de Pinter considerándolo como dramaturgo convencional:

«... his plays are conventional. They normally take place in box sets, have not only curtain after acts but also curtain lines, and many scenes reveal the shadowy outlines of stock 'mystery' plays from the early 1950»<sup>6</sup>.

4 Harold Pinter: «Writing for Myself» en *Pinter: Plays Two*, The Master Playwrights, Eyre, Methuen, London, 1977.

5 Katharine Worth: *Revolutions in Modern English Drama*, G. Bell and Sons, London, 1972.

6 John Elsom: *Post-War British Theatre*, Revised edition, Routledge and Kegan Paul, London, 1979, pág. 107.

Según Pinter *The Hothouse* se escribió durante el invierno de 1958, en la época en que se estaba representando *A Slight Ache*, y poco después de que se representaran *The Birthday Party* y *The Dumb Waiter*. En la obra *A Slight Ache*, como en sus obras posteriores, se excluye la violencia física. Sin embargo en todas estos dramas se utilizan muchos simbolismos, de los que la crítica suele llamar artificiosos. Lo que después se llamó realismo aparece en las obras siguientes, *A Night Out* y *The Caretaker*, que se escribieron poco después de *The Hothouse*.

*The Hothouse* nos muestra a un grupo de médicos que trabajan en una clínica psiquiátrica, a la que oficialmente se llama «a rest home». Estos doctores viven inmersos en sus propias intrigas y en sus propios problemas personales, mientras que los pacientes viven abandonados, e incluso aislados y sometidos a tratamientos de electro-shock, precisamente el mismo tipo de tratamiento causante del estado mental de Aston en *The Caretaker*. La «casa de reposo» pertenece al gobierno. En ella los pacientes llevan números, en lugar de sus propios nombres, mientras que a los empleados y médicos de la clínica se les llama mediante abreviaturas grotescas y monosilábicas, tales como Roote, Gibbs, Lamb, Cutts, Lush, Tubb, Lobb, que son precisamente los personajes mencionados en el reparto. El director de la clínica es un antiguo oficial del ejército llamado Roote. Gibbs y Miss Cutts utilizan al empleado recién llegado Lamb, como el conejillo de indias de sus experimentos. Cuando ambos doctores flirtean se olvidan de Lamb, que permanece conectado a los electrodos, mientras los dos médicos se ríen y coquetean. Mientras tanto otro de los internos muere, y cuando su madre va a preguntar por él, porque inexplicablemente no ha tenido noticias suyas desde hace un año, en lugar de decirle la verdad, le comunican que su hijo ha sido transferido a otro hospital. Otra de las pacientes tiene un hijo ilegítimo, cuyo padre podría ser cualquiera de los médicos del hospital. Tras una serie de enfrentamientos entre los principales personajes, que muestra una enorme violencia oculta debajo de la vida ordinaria de la clínica, llegamos al punto álgido del drama. Esta crisis no se representa directamente en el escenario, sino que se hace llegar al público a través de un informe de Gibbs a un burócrata de White Hall. Todos los empleados y doctores del hospital han muerto en una orgía sangrienta. Pinter, en una de sus características incertidumbres, nos deja entrever que el asesino podría ser cualquier empleado, e incluso el propio Gibbs.

Este breve resumen del argumento nos muestra que la obra promete poco desde el punto de vista de su calidad dramática, pero también nos muestra de manera clara la estructura típica de los dramas de Pinter. La obra no desarrolla una trama en el sentido tradicional, sino que conduce a una creciente clarificación de las tensiones y apetencias de los personajes, hasta llegar a un momento crítico, que suele estar situado al final del drama. En *The Hothouse* la crisis está en el asesinato masivo de todos los empleados, mientras que el pobre Lamb permanece olvidado de todos, y conectado todavía a los electrodos para el tratamiento de electro-shock. El telón baja sobre la figura de Lamb «siting quite still, staring, as in a catatonic trance»<sup>7</sup>. *The*

7 Harold Pinter: *The Hothouse*, Eyre, Methuen, London, 1980. «Stage direction», antes de que caiga el telón al final del drama.

*Hothouse* desarrolla, a través de una farsa grotesca, las mismas experiencias que el personaje Aston nos cuenta en su largo monólogo, que a su vez es la crisis de *The Caretaker*.

Para entender mejor la estructura de los dramas de Pinter nos parece que es importante comparar la técnica dramática de *The Caretaker* y la de *The Hothouse*. El contenido melodramático es lo que diferencia a los dramas de la primera época de Pinter de las obras escritas después de *The Caretaker*. Si advertimos que estos hechos melodramáticos no suelen verse en el escenario, sino que se cuentan en el diálogo o se deducen del contexto, lo que queda es un teatro eminentemente verbal, cuya estructura es la de una serie de diálogos, de silencios y pausas yuxtapuestas, inmersas dentro de una escena que lleva al espectador un impacto visual estático. El único melodrama que se escenifica en *The Hothouse*, que es precisamente la obra más melodramática de Pinter, es la escena del electro-shock de Lamb, que solamente constituye el trasfondo del típico diálogo de Pinter. Los incidentes del argumento podrán ser realistas o melodramáticos, pero la estructura de los dramas continúa siendo la misma a lo largo de la carrera dramática de Pinter. En obras posteriores, como en *The Homecoming*, el número de personajes se amplía, de dos o tres a siete u ocho, con lo cual la técnica del diálogo se complica. Sin embargo estos diálogos continúan desvelando las tensiones ocultas, a través de las características incertidumbres y puntos oscuros. La violencia subyacente deja de ser física para convertirse en psicológica, aunque el efecto del drama no ha variado, ni su estructura tampoco.

En nuestra opinión el problema esencial de la crítica de Pinter es el de tratar de reconciliar su relación, tanto con el Teatro del Absurdo como con el naturalismo teatral. Este problema no puede resolverse diciendo que Pinter fue un dramaturgo del Absurdo en sus primeras obras y un dramaturgo conservador a partir de *The Caretaker*, cuando el simbolismo y la violencia física desaparecen. Nuestra tesis es la de que su técnica dramática, relacionada con su uso peculiar del lenguaje dramático, no cambia en lo esencial. Nos parece que en Pinter coexisten la tradición existencialista y experimental del Teatro del Absurdo, con una forma teatral conservadora, en línea con la tradición naturalista del autor noruego Ibsen, del sueco Stringberg y del ruso Chekhov, a través de la tradición inglesa de Oscar Wilde y de Noel Coward. Pinter camina hacia el teatro lleno de preguntas sobre la naturaleza y la existencia humana, análogo al que se encuentra en el Teatro del Absurdo, precisamente a través de una forma teatral conservadora.

El naturalismo de finales del siglo XIX fue la contribución del Romanticismo al teatro. Según el conocido precepto de Wordsworth en su Prefacio a *Lyrical ballads*, el arte debe de imitar a la vida. El teatro deberá ser, por lo tanto, una copia de la vida ordinaria y en este sentido rompió con los moldes del teatro del siglo XVIII. El naturalismo en el teatro llevó a las llamadas «well made plays», en las que los personajes tienden a aproximarse al hombre corriente y en las que se observa una cierta tendencia a respetar las viejas unidades clásicas de acción, tiempo y lugar.

Estas obras bien construidas llevan el argumento hasta un momento culminante llamado crisis, en la que se reúne toda la información importante acerca de la trama y a partir del cual ya se puede adivinar el desenlace.

*The Hothouse* continúa la tradición de las obras bien construidas y respeta básicamente las viejas unidades. Toda la acción ocurre en el sanatorio psiquiátrico, con la excepción del reportaje final de Gibbs que ocurre en una oficina de White Hall. En la obra ocurre una serie de hechos durante un periodo de tiempo relativamente corto. En la producción del teatro Ambassadors de 1980, dirigida por el propio Pinter, los focos al encenderse y apagarse marcaban el paso de unas escenas a otras en tres dependencias del sanatorio psiquiátrico: la oficina de Roote, un cuarto de estar y la habitación especialmente acondicionada para el tratamiento de electroshock. La técnica naturalista de concentrarse en una casa se ve reforzada en las obras de Pinter, en las que la habitación desempeña un papel fundamental y simbólico. La intimidad de la escena se ve reforzada por el dominio que Pinter tiene de las técnicas cinematográficas de la iluminación y de los primeros planos. Esta aproximación al cine será mucho más obvia en otras obras posteriores y especialmente en *The Basement*.

Sin embargo, cuando se lee o se ve representada una obra de Pinter, a pesar de que su forma es la tradicional, los dramas parecen estar estructurados a través de una serie de secuencias de diálogos, llenos de incógnitas, de repeticiones, de preguntas sin respuesta, de monólogos y de silencios que contribuyen a dar una imagen existencial y metafísica de una situación humana específica. En las primeras obras de Pinter y especialmente en *The Hothouse*, esta imagen de la realidad se acerca mucho a la farsa y al melodrama victoriano, pero solamente a nivel de los incidentes concretos del argumento («story»), no del uso que de estos incidentes hace el autor. Cuando Pinter sustituye el melodrama por el realismo en *The Caretaker*, la estructura del drama continuará siendo la de una serie de secuencias de diálogos que dan una imagen de la existencia humana y del problema de la comunicación o incomunicación entre los personajes. El teatro de Pinter registra sentimientos y palabras que parecen una reproducción y un eco de la realidad, aunque el efecto final de esta copia de la realidad no es realista en el sentido del naturalismo teatral, sino de parodia y farsa en el caso de *The Hothouse* y de las primeras obras de Pinter, o más poético y estilizado en otras obras posteriores.

Para resolver la oposición entre Absurdo y Naturalismo en el teatro de Pinter comenzaremos prestando atención a las posibles relaciones entre el teatro de la segunda mitad del siglo XX y la novela de principios de siglo<sup>8</sup>. Se ha dicho que la gran renovación de la novela inglesa de principios del siglo XX pasó al teatro durante la

8 Raymond Williams en «Realism and the Contemporary Novel» nos ofrece una reconciliación de las corrientes realistas y no realistas dentro de la novela contemporánea que consideramos que puede extenderse al teatro del absurdo y al naturalismo. Raymond Williams: «Realism and the Contemporary Novel» en *Twentieth Century Literary Criticism, A Reader*, ed. David Lodge, Longman, 1972, págs. 581-593.

década de los cincuenta y en lo que Rusell Taylor llamaría «the second wave of dramatists», de los años sesenta<sup>9</sup>. Pinter es uno de los grandes dramaturgos que comenzaron a escribir en la mitad de los años cincuenta y que continuaron siendo importantes durante los años sesenta y setenta. Con frecuencia se habla de la influencia de Kafka y de James Joyce en el teatro de Pinter, aunque no se hayan hecho estudios detallados de dicha influencia. Podría decirse que Pinter se relaciona con el modernismo, precisamente a través de la influencia de estos dos clásicos de la novela. De manera recíproca, al hablar de determinadas novelas modernas, y concretamente cuando se habla de *Ulysses*, se insiste en sus aspectos dramáticos, en cuanto a usos del lenguaje y de la técnica teatral. De nuevo se advierte la falta de estudios de lo dramático en la novela y en la poesía inglesa moderna.

Raymond Williams, en su ensayo «Realism and the Contemporary Novel», trata de reconciliar la presencia de tradiciones realistas y otras tradiciones no realistas en determinadas novelas contemporáneas. Según Williams, determinadas novelas, como *The Horse's Mouth* de Joyce Cary, *That Uncertain Feeling* de Amis, o *Living in the Present* de John Wain, reproducen los sentimientos y el lenguaje de sus personajes de manera realista, aunque el efecto final de su versión de la realidad es el de parodia y farsa. En nuestra opinión esto es lo que sucede exactamente con el teatro de Pinter, y concretamente con *The Hothouse*. El escenario, los personajes, el argumento y sobre todo el diálogo son realistas en la superficie, aunque su efecto final no sea realista. Katharine Worth<sup>10</sup> dice que el teatro inglés contemporáneo se va alejando cada vez más del realismo y nosotros consideramos que Pinter no es una excepción de esa tendencia, al menos en lo referente al sentido profundo de sus dramas, incluso en los más melodramáticos, como es el caso de *The Hothouse*. Según Williams el realismo de la novela de Occidente se desarrolla desde el punto de vista psicológico, mientras que el realismo de los países socialistas se hace desde el punto de vista social. Nosotros creemos que en lo concerniente al teatro inglés contemporáneo se pueden observar simultáneamente ambos tipos de realismo de superficie. El realismo de Harold Pinter sería de tipo personal y psicológico, con muchos ecos freudianos, como la revelan determinados estudios críticos de su teatro<sup>11</sup>. Por otra parte también resulta obvio que existe actualmente un importante teatro político en Inglaterra, preocupado por la sociedad y con un sentido marxista en sentido amplio. Pensamos por ejemplo en el teatro de Edward Bond. A pesar de su realismo superficial psicológico y personal, la visión de la realidad de Pinter nos parece que se aleja del realismo, de diversas formas en las distintas etapas de la evolución de su teatro. Paralelamente apuntamos que, a pesar de su sentido próximo político y social, el te-

9 John Russell Taylor: *British Drama of the Sixties. The Second Wave*, Eyre Methuen, London, 1978.

10 Katharine Worth: *Revolutions in Modern English Drama*, G. Bell & Sons, London, 1972.

11 Entre los estudios más completos que se han hecho de Harold Pinter desde el punto de vista psicológico merece destacarse a Katharine H. Burkman: *The Dramatic World of Harold Pinter. Its Basis in Ritual*, Columbus, Ohio State UP, 1971.

atro de Edward Bond también se aleja del realismo en su sentido profundo, también de maneras diferentes en sus distintas etapas dramáticas.

El resto de nuestro trabajo lo vamos a dedicar a ilustrar nuestra tesis conciliatoria de la crítica de Pinter mediante algunos ejemplos concretos procedentes de *The Hothouse*. Para ello utilizaremos aspectos básicos estudiados por sus críticos, tales como análisis del diálogo Pinteresco, de su lenguaje dramático, incluyendo sus característicos silencios y pausas, de sus métodos de caracterización y de su empleo del subtexto dramático.

Con frecuencia se observa que el diálogo de Pinter es un eco, casi una reproducción exacta, del lenguaje que emplea la gente en su vida corriente. *The Hothouse* es un ejemplo más de esta característica de Pinter. Sus diálogos reproducen con efectividad el lenguaje de los médicos de un hospital psiquiátrico. Reflejan la forma de hablar de la gente, no siempre clara, ni fluida, llena de incoherencias, con preguntas a las que no se responde o a las que se contesta a medias, con oscuridades en cuanto al significado e incluso en la articulación de las palabras. A pesar de todo, los diálogos de Pinter tienen un sentido final de farsa y de metáfora sobre las circunstancias existenciales que aparecen en el drama, que simultáneamente los aleja del realismo. Los efectos rituales se acentúan a través de sus típicas repeticiones y variaciones simplistas de una misma estructura sintáctica y significativa. El humor incómodo y un sentido musical profundo, presente en la ordenación global de los diálogos y en su juego de pausas y de silencios dramáticos, son otros tantos factores que contribuyen a su alejamiento último del realismo y a lo que otros críticos llaman sentido poético de su lenguaje. Las «stage directions» aportan los aspectos visuales de la escena, y reflejan un profundo conocimiento teatral de su autor, que no en vano ha sido actor y es director de obras suyas y ajenas. Los gestos y las acciones de los personajes acentúan el elemento estilizador establecido por el diálogo y le dan un carácter de escenificación o de mimo de acciones típicas, más bien que de personajes individualizados de manera realista. Como muestra vamos a reproducir una escena del acto primero que tiene lugar en el despacho de Roote:

*The lights fade on the sitting room. They go up in the office. ROOTE and GIBBS are in the same positions*

ROOTE (*deliberately*). Well, how is 6459 getting on?

GIBBS. She's given birth to a boy, sir.

*Pause*

ROOTE. She... has.... what?

GIBBS. Given birth, sir.

ROOTE. To... a what?

GIBBS. A boy, sir.

*Pause*

ROOTE. I think, you've gone too far, Gibbs.

GIBBS. Not me, sir, I assure you.

*ROOTE leans across the desk*

ROOTE. Given birth?



GIBBS. Yes, sir

ROOTE. To achild?

GIBBS. Yes, sir.

ROOTE. On this premises?

GIBBS. On the fourth floor, sir.

*ROOTE rises, leans over the desk to GIBBS, about to speak, unable to speak, turns, leaves the desk, walks heavily across the room.*

ROOTE. Sex?

GIBBS. Male.

*ROOTE sinks on to the sofa.*<sup>12</sup>

El cambio de escena se ha realizado mediante la técnica cinematográfica de apagar los focos que estaban encendidos para iluminar el cuarto de estar. Pinter, que ha escrito guiones para películas y para teatro televisado, utiliza técnicas cinematográficas, a manera de primeros planos, para acentuar el carácter íntimo y personalista que confiere la típica habitación, escenario de sus dramas.

A continuación nos encontramos con un característico diálogo Pinteresco, que establece variaciones y hace preguntas básicas, las llamadas «wh- questions», who?..., what?..., etc..., a partir de esta afirmación inicial simple, en nuestro caso la afirmación de que una de las pacientes ha dado a luz un hijo. A primera vista se observa realismo psicológico en el lenguaje, que parece salido del lenguaje coloquial de cualquier buen texto escrito para enseñar inglés como segunda lengua. Tras esta primera apariencia aflora una situación existencial, terrorífica y melodramática, que llevará a la masacre final, acometida tal vez por el propio Gibbs. De momento advertimos la situación inhumana de los pacientes en el sanatorio psiquiátrico, a los que se les llama mediante números, y una latente lucha por el control del hospital, entre el director que se está haciendo viejo y Gibbs, que aspira a sustituirle. El acostumbrado humor incómodo de Pinter aflora cuando Gibbs le dice a su jefe que no es él quien ha ido demasiado lejos, sino la paciente que ha tenido un hijo. Las pausas y los gestos que se indican en las «stage directions» dan a conocer al público la impotencia y el anonadamiento de Roote a lo largo de la escena. Tras la última repetición del sexo del hijo de la paciente, conocido desde el principio de esta escena, «*ROOTE sinks on to the sofa*». En su escaramuza verbal con su subordinado ROOTE ha perdido. Se tiene que sentar porque está hundido psicológicamente. En obras posteriores, cuando Pinter prescinde de la violencia física y del simbolismo fácil, su lenguaje se estiliza y refleja de manera mucho más efectiva el vacío existencial del hombre moderno. Pensamos por ejemplo en *The Homecoming*, otra de las obras claves, dentro de la evolución del teatro de Pinter.

El teatro de Pinter presenta en último término una visión del mundo moderno en disolución, a través de una forma ordenada y coherente, eminentemente teatral. Esta forma teatral coincide externamente con la tradición del teatro naturalista. Nos

12 Harold Pinter: *The Hothouse*, Eyre, Methuen, London, 1980, págs. 35-37.

parece que las siguientes palabras de Pinter, en *Writing for Myself*, confirman nuestra tesis.:

«I am convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance. If you press me for a definition, I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realistic»<sup>13</sup>.

Pinter parece estar confirmando, con estas palabras, el carácter no realista, que en último término tienen sus obras, a pesar de que estén escritas desde convenciones del teatro realista.

Las ideas que expone Raymond Williams sobre el realismo en la novela contemporánea, también pueden servir para resolver las contradicciones de la crítica en cuanto al teatro de Pinter en general, y en cuanto al estudio de su lenguaje. En nuestra opinión las afinidades de sus obras con el realismo social, que algunas veces se señalan, obedecen únicamente a una lectura superficial de sus dramas. Pinter no se preocupa de problemas sociales, ni lucha por causas políticas. Más bien, Pinter, como Samuel Beckett, se preocupa de comunicar un sentido de la existencia humana, aunque le enmarque en una situación muy concreta. Lo que se comunica al público es una imagen poética, expresada de manera muy teatral, no tanto a través de las palabras, sino en el lenguaje tridimensional característico del teatro. De manera análoga a Beckett, Pinter desea comunicar el misterio y la naturaleza problemática de la situación del hombre en el mundo. A pesar del diálogo y de las situaciones naturalistas, las obras dramáticas de Pinter son básicamente imágenes y casi alegorías de la condición humana. En nuestra opinión esto se aplica, no solamente a las obras escritas después de *The Caretaker*, sino a sus obras anteriores, incluso a *The Hothouse*. Así pues *The Caretaker* y *The Hothouse*, escritas aproximadamente en la misma época, tendrían la misma esencia, aunque la técnica dramática y la forma sean diferentes, en el sentido de que *The Caretaker* prescinde del melodrama exagerado y de la utilización de demasiados simbolismos. En *The Hothouse*, a pesar del melodrama y de la farsa, también aparece el llamado carácter poético de sus obras, en la utilización de la rima en los diálogos, de las repeticiones, de resonancias y de ritmos verbales. A diferencia de las imágenes en los poemas, las imágenes en los dramas de Pinter son de tres dimensiones y de carácter teatral. En las imágenes teatrales entran, no solamente las palabras sino las acciones, los sonidos y las luces.

Incluso la escena más melodramática que realmente se representó en *The Hothouse*, cuando Lamb se encuentra en sala en la que se le trata mediante electroshock, y en la que Gibbs y Miss Cutts le acosan a preguntas, presenta un sentido final no realista, que se acentúa mediante los efectos visuales de luces rojas que se encienden y se apagan y a través de efectos sonoros de sonidos agudos y zumbidos. Es-

13 Harold Pinter: «Writing for Myself» en *Pinter: Plays Two*, The Master Playwrights, Eyre, Methuen, London, 1977, pág. 11.

tos efectos audio-visuales recalcan el sentido metafórico y simbólico de la escena y la transforman en una alegoría de la tortura del tratamiento psiquiátrico y de su carácter inhumano. Veamos el sentido que Pinter quiere dar a esta escena según sus propias palabras:

*MIS CUTTS and GIBBS go out.*

*LAMB sits. Silence. He shifts and concentrates. The red light flicks on and off. Silence.*

*Suddenly a piercing highpitched buzz-hum is heard.*

*LAMB jolts rigid, his hands go to his earphones, he is propelled from the chair, falls, stands, falls, rolls, still clutching his ear-phones, crawls under the table. The sound ceases. Silence.*

*The red light is still flickering.*

*LAMB peeps up from under the table. He crawls out, stands. He twitches, and emits a short chuckle<sup>14</sup>.*

Este diálogo también se acompaña mediante otros efectos sonoros de «drumbeat, cymbalbang, trombone chord and bass», además de las acostumbradas pausas y silencios.

Como hemos visto en nuestra cita primera de *The Hothouse*, las pausas sirven para que los personajes de Pinter tengan tiempo de digerir lo que se les dice o de pensar su propia respuesta. En esta escena del electro-shock de Lamb, nos encontramos con muchas pausas, antes de las respuestas de Lamb, que se siente acosado por las preguntas de Gibbs y Miss Cutt. La repetición de las pausas y las múltiples repeticiones y variaciones de las preguntas y respuestas, acentúan el sentido ritualista del diálogo.

La diferencia entre las pausas y los silencios estriba sencillamente en que los silencios duran por más tiempo. Los silencios en los dramas de Pinter pueden significar que el personaje se niega a comunicarse con los demás, o como en esta escena que estamos comentando, que el personaje, en este caso Lamb, se encuentra aniquilado y sin habla en un colapso total de su psiquismo. Cada uno de los grupos de preguntas que acosan a Lamb termina con una pausa, hasta llegar a la serie final de preguntas que acaba con «*silence*», que al mismo tiempo sirve para terminar el acto primero de *The Hothouse*. Como es obvio, Lamb es el símbolo del pobre paciente, víctima de un tratamiento psiquiátrico inhumano, de manera análoga al cordero de William Blake y teniendo también en cuenta el simbolismo de cordero que se aplica a Jesucristo. La escena final de *The Hothouse*, al final del segundo acto, nos volverá a presentar a Lamb «in the sound-proof room», que ha sido olvidado por los dos doctores, Gibbs y Miss Cutts, que se ha vuelto loco y aparece «in a catatonic trance». La obra acaba de forma tradicional, con un telón que baja, y con un nuevo silencio que muestra la aniquilación total del personaje.

El empleo de «subtext», término al que vamos a traducir como subtexto, es

14 Harold Pinter: *The Hothouse*, op. cit., págs. 68-78.

otro de los artificios dramáticos, comunes al teatro naturalista y al teatro de Pinter, y que Pinter utiliza para conseguir efectos no naturalistas. El subtexto aparece por debajo de las palabras del texto dramático y les da un significado diferente, más profundo, que contrasta con el significado aparente del texto. En nuestra opinión, en el teatro de Pinter los aspectos significativos del subtexto contribuyen al significado existencial de sus dramas. Concretamente en *The Hothouse* los significados del subtexto contribuyen al melodrama del realismo truculento y le dan un sentido ritualista que le acerca a la imagen poética. Precisamente porque en esta obra no se alcanza una cota alta de calidad dramática, se descubre su técnica dramática con más facilidad que en otros melodramas de su primer periodo dramático, como *The Dumb Waiter* o *The Birthday Party*.

Los ejemplos de subtexto en los dramas de Pinter, y concretamente en *The Hothouse*, son muy abundantes. Continuando con la escena del electro-shock de Lamb, a la que nos acabamos de referir, Gibbs, Cutts, y Lamb, dicen las cosas que se espera que digan durante un tratamiento de electro-sho, que se supone que es inofensivo, necesario y realizado por dos doctores eficientes, interesados en sus pacientes. Lamb, que es un empleado de menor categoría, se supone que está formando parte de un servicio rutinario más, dentro de la vida del hospital. Sus respuestas son aparentemente las normales y rutinarias:

«Not... not unduly, no».

«It's strange you should say that because...».

«Well, it's difficult to say, really».

Debajo de la calma aparente y de la normalidad de las respuestas de Lamb, subyace una creciente tensión. Las pausas que hace Lamb antes de contestar, su falta de respuesta a muchas de las preguntas y los ruidos y las luces de una maquinaria técnica que parece un elemento de tortura, todo ello prepara al público para la aniquilación final del personaje, que se muestra mediante acciones dramáticas, no mediante palabras.

Las palabras y el lenguaje, además de su obvia función referencial, sirven para expresar las actitudes y diversos tipos de relación entre los interlocutores. En los dramas de Pinter, las funciones no referenciales del lenguaje son muy patentes. El espectador y el lector son conscientes de que en su teatro es importante, tanto lo que se dice, como lo que no se dice y que se deduce de la manera de hablar de los personajes, de los silencios y pausas dramáticas, junto con los otros factores no lingüísticos del drama. En *The Hothouse*, las connotaciones sexuales de las relaciones entre los personajes y especialmente la amenaza del deseo desmedido de poder dentro del hospital, quedan siempre patentes, aunque raras veces se mencionan de una manera abierta y explícita. Este subtexto de actitudes, implícito en el lenguaje de la obra, también contribuye a alejarlo de lo concreto y naturalista y a transformarlo en una imagen existencial de uno de los grandes temas presentes en el te-

atro de Pinter, el tema de la locura como consecuencia de una presión psicológica y de una situación de amenaza que el personaje no puede soportar.

También existe polémica con respecto a la concepción e interpretación de los personajes de Pinter. Algunos críticos comentan que sus personajes son «old-fashioned characters» en su aspecto formal, o al menos una pequeña parte de lo que tradicionalmente se entiende como personaje en las obras bien construidas del teatro naturalista<sup>15</sup>. La concepción contraria se encuentra en otros críticos que insisten en que lo esencial de su teatro son ciertos estados sentimentales y afectivos, que se expresan a la manera de las alegorías tradicionales. A diferencia por ejemplo de *Everyman* las obras de Pinter podrían considerarse como alegorías de las actitudes humanas, más bien que como alegoría de los pensamientos y de las ideas. En este sentido se manifiesta Gareth Lloyd Evans que dice:

«The feeling is the character just as surely as in a medieval play the vice or the virtue is the character — the message is the medium»<sup>16</sup>.

Los personajes de Pinter se parecen en su aspecto externo a los personajes realistas, en el sentido de que encarnan individuos que tienen unas determinadas características físicas y psicológicas. Sin embargo, a diferencia de los personajes del teatro naturalista, su teatro no intenta desentrañar la multiplicidad de situaciones problemáticas, de contradicciones y de incógnitas que se presentan. Las motivaciones no se conocen. Las versiones de la realidad cambian de unos personajes a otros, incluso en los momentos sucesivos en que aparece un mismo personaje. La verdad es siempre imposible de reconstruir. Aunque en *The Hothouse* se presenta un misterio, como en la novela policiaca tradicional, la situación se agranda hasta convertirla en una masacre colectiva y el énfasis de la obra no se centra en desvelar un misterio, sino en presentar una situación existencial paradójica en el ambiente concreto de un sanatorio psiquiátrico, localizable en el tiempo actual, en la Inglaterra de hoy. Puesto que no interesa dibujar a los personajes de manera realista, se juega con la caricatura y el mimetismo que se ofrece en las sucesivas secuencias de diálogos. Ni siquiera en *The Hothouse* interesa presentar un misterio, con un desarrollo y un final, que afecta a unos personajes individualizados. Los personajes de *The Hothouse* representan arquetipos de determinadas condiciones de vida de la vida moderna, entendidas de manera tópica. Estos personajes transmiten al público la imagen simbólica de la vida dentro de un sanatorio psiquiátrico. Las diferentes secuencias de diálogos entre los diferentes personajes tienden a dar al drama un cierto carácter cíclico y estático, con influencia clara de Samuel Beckett y de la tradición del Teatro del Absurdo.

En nuestra opinión la solución a las contradicciones de los críticos del teatro de

15 John Russell Brown: «Dialogue in Pinter and Others» en *Modern British Dramatists*, op. cit., págs. 122-144.

16 Gareth Lloyd Evans: *The Language of Modern Drama*, Dent, London, 1977, pág. 174.

Pinter está en reconocer la complejidad de la estructura temática de sus dramas. El lenguaje, los silencios, las técnicas específicamente teatrales, su dominio de técnicas cinematográficas, desarrollan una estructura temática compleja que incluye la utilización simultánea de dos tradiciones dramáticas contradictorias, la tradición del Teatro del Absurdo y la tradición del naturalismo. Dentro de una apariencia externa naturalista, sus dramas están básicamente en la línea existencialista del teatro del Absurdo. Raymond Williams ha sugerido la coexistencia de estas dos tradiciones, dentro de la novela contemporánea. A nosotros nos parece que esta coexistencia de tradiciones también se extiende al teatro de Pinter y tal vez a otros autores del teatro contemporáneo inglés.

BLANCA LÓPEZ ROMÁN