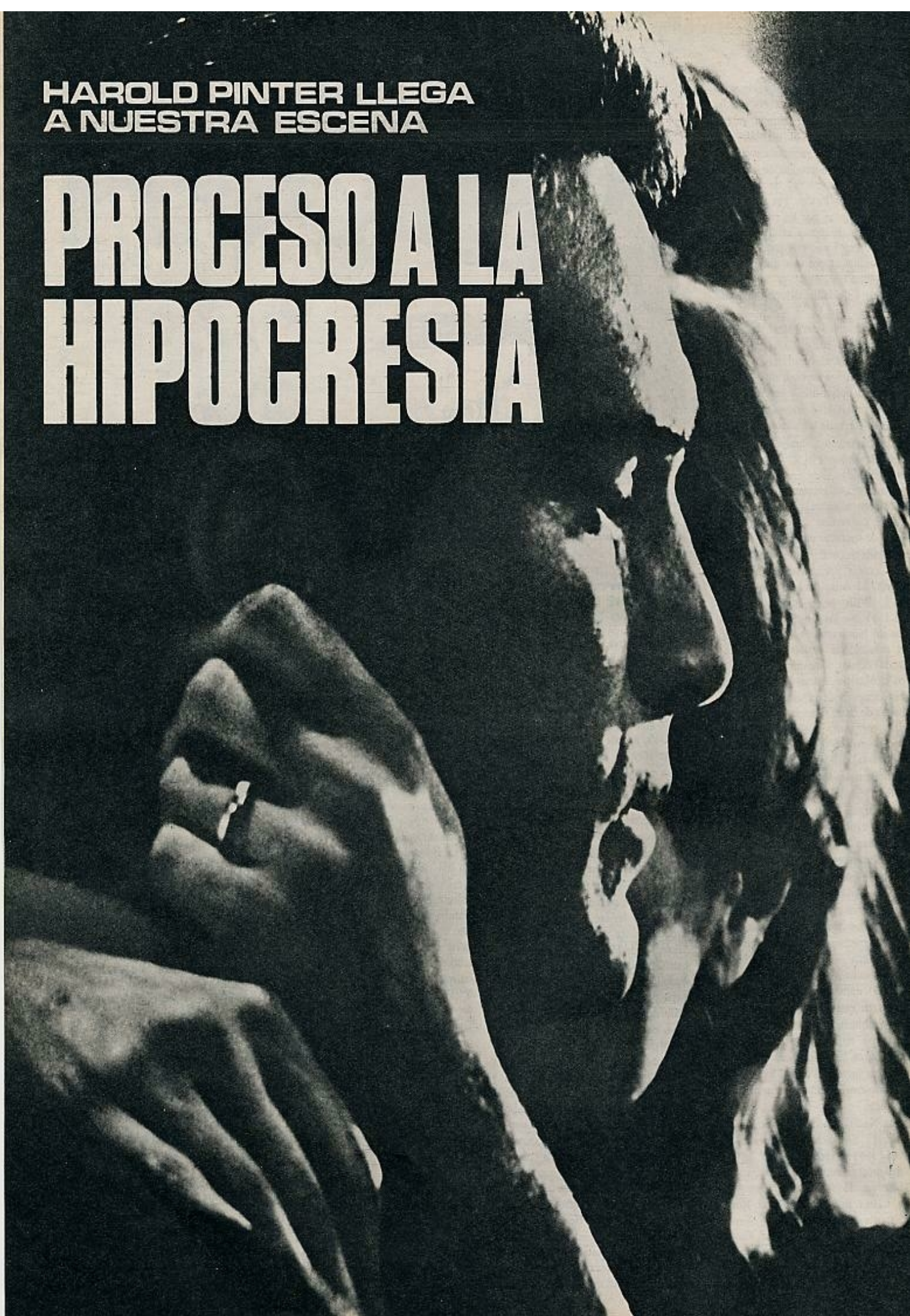


HAROLD PINTER LLEGA
A NUESTRA ESCENA

PROCESO A LA HIPOCRESIA



LOS pasos han sido estos: estreno de «El portero», por Trino Martínez, en una sesión de cámara; publicación de la misma obra en «Primer Acto» y subsiguiente difusión entre los medios teatrales más despiertos del país; diversas lecturas y representaciones minoritarias de algunas obras de Pinter; presentación en TVE de «Te party», guion premiado por la Eurovisión; programación en el Nacional de Cámara, bajo la dirección de Bhor, de «El montacargas» y «El amante» y ahora, en el Eslava, estreno de «La colección» y nuevo montaje de «El amante», con dirección de Escobar, y María Cuadra y Gustavo Rojo en los personajes fundamentales.

¿Quién es Harold Pinter? ¿Cuáles son las características fundamentales de su teatro? ¿Es una simple «versión inglesa» del llamado Teatro de Vanguardia? ¿Algo así como un Ionesco británico? Creo que la presencia de Pinter ante el gran público madrileño bien merece un comentario, partiendo de una reflexión positiva; el tener a Pinter en uno de nuestros escenarios es un dato vital, un golpe de contemporaneidad, en un contexto teatral donde, por unas u otras causas, suele dominar lo anacrónico.

Bienvenido, pues, Harold Pinter a la escena española.

el nuevo teatro inglés

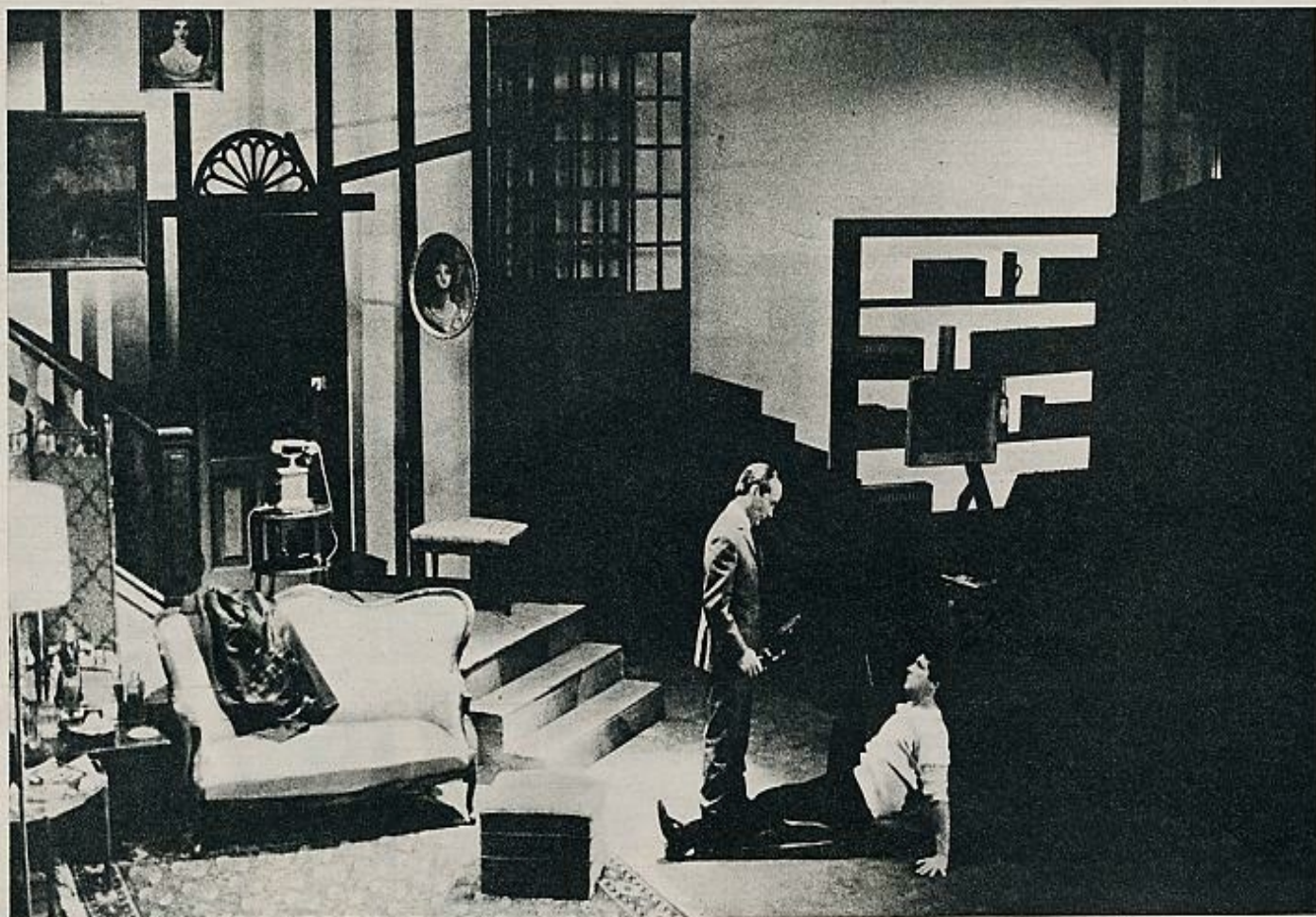
Noel Coward, Terence Rattigan, Priestley, habían perfilado las cumbres del teatro inglés de una época. Un Elliot o un Christopher Fry se quedaban en el segundo plano de un cierto experimentalismo y una producción escasa. El teatro inglés que dominaba —el teatro y el cine, podríamos decir— era el definido por los tres primeros citados. Sus obras, dentro de su diversidad, tenían algunos rasgos que, contemplados desde nuestra distancia, resultan comunes. Era un teatro de acciones verificables, de hechos concretos, estructurado en torno a los argumentos y el ingenio o la poesía del diálogo. Era un teatro aristocrático, de personajes bien vestidos, ligeramente nostálgico, puesto a la hora de un Imperio que aún no había sufrido su colapso.

El nuevo teatro inglés —ligado a la evolución social que presupone la derrota electoral del conservador Churchill, héroe de una victoria reciente— se desdobló en diversas direcciones, que coincidían, también, en un punto: la negación de la «seguridad» del teatro anterior, la puesta en cuestión de las habituales «representaciones de la vida británica». Inglaterra era, en definitiva, otra cosa. En el plano internacional, había dejado de ser una potencia decisiva. **SIGUE**



El marido (Gustavo Rojo)
y la mujer (María Cuadra).

O también la
historia de una
relación conyugal
que necesita
el estímulo de
lo prohibido.



«La colección», un ejemplo típico de la ambigüedad narrativa de Pinter. ¿Cuáles son los sentimientos que unen o enfrentan al marido con el supuesto amante?

En el plano nacional, el laborismo aupaba a clases sociales que, hasta entonces, se habían limitado al silencio o a la obediencia. Se vislumbraba ya el tiempo en que la Isla tendría que vivir pegada al Continente.

Una vertiente fundamental de este nuevo teatro inglés la tipificaron los llamados «jóvenes airados». Su profeta fue John Osborne y su texto fundacional «Mirando hacia atrás con ira». Las obras de este grupo se esforzaban —se esfuerzan— en presentar una realidad más auténtica, más total que la ofrecida en las versiones para las clases altas. Se podría decir también que se trata de una dramaturgia de hechos verificables, con argumentos concretos, con alegatos precisos, sólo que de signo distinto y socialmente más amplio que el teatro de preguerra.

Una segunda vertiente es la que se ha desarrollado en torno a la figura de Joan Littlewood, la directora del Whorkop. La batalla contra el viejo aristocratismo teatral se da aquí a través de una investigación de las formas del espectáculo y una renovación real de los públicos. Como a los dramaturgos del grupo anterior —los Osborne, Wesker, Arden...—, a éstos les interesa sustituir el lenguaje convencional «de las tablas» por un lenguaje abierto a las influencias del vocabulario popular, a la riqueza coloquial de la calle. Pero, para un Behan, un Delaney, o una Littlewood, eso es sólo una parte del problema. No sólo hay que hablar en el escenario el lenguaje que usa y conoce el proletariado —para el que se

trabaja en teatros del suburbio—, sino que el diálogo debe integrarse en un complejo expresivo que incluye canciones, pantomima, proyecciones y, en general, cuanto pueda facilitar la comunicación con un público que no tiene la costumbre de leer ni de ir al teatro. «¡Qué bonita es la guerra!», comentada por mí en este mismo semanario a raíz de un viaje a Inglaterra, es el punto máximo de un trabajo colectivo que, dentro de ciertas vías de music-hall, alcanza a expresar magníficamente la estupidez de la guerra y el turbio manejo de sus estímulos.

Quedaría, finalmente, un tercer grupo. A la «seguridad» de los autores de la preguerra se opone un tipo de «inseguridad» que va más lejos —o más cerca— de la rebelión ideológica. De Osborne a Joan Littlewood se encuentran, en definitiva, diversas proyecciones del socialismo británico. Unos trabajan para la burguesía y otros para el proletariado; pero unos y otros tienen un ideario social y político que oponer al viejo conservadurismo. Para este tercer grupo, el problema es otro; ya no se trata de mostrar la injusticia, de articular la protesta, frente a la antigua placidez. Ahora lo que se pone en cuestión es la naturaleza de los hechos, la imposibilidad de verificar una gran parte de las afirmaciones humanas, la ambigüedad de las relaciones de comunicación.

Pero mejor será hablar de esta cuestión a través de un examen de la obra de Harold Pinter, el más ilustre autor del grupo

harold pinter

Pinter empezó escribiendo poemas. Luego fue actor. En 1957 —a los veintisiete años— escribió su primera obra de teatro. Era en un acto, se titulaba «La habitación», la escribió en cuatro días y la estrenó en la Universidad de Bristol.

El título marcaba lo que ha sido —según repiten machaconamente todos sus críticos— una de las claves expresivas de Pinter. En efecto, se diría que sus dramas se conciben como conflictos entre lo que hay en la habitación y lo que hay afuera. Los personajes, refugiados entre las cuatro paredes, son estimulados o destruidos por algo que viene de la calle. La puerta cobra una significación fundamental.

En este aspecto, la más famosa y arquetípica de las obras de Pinter es «A Slight Ache» (Un ligero dolor), donde vemos a un matrimonio agobiado por la silenciosa y permanente presencia de un vendedor de cerillas junto a la puerta de la casa. Los personajes acaban por dirigirse angustiosamente a ese mudo invasor, y hacerle las más oscuras confidencias. El marido se muestra celoso; la mujer habla de las cosas más íntimas con ese desconocido imperturbable. Al final, en un acto de liberación, la esposa le dice al marido que coja la bandeja de cerillas y que deje entrar en casa —para complicarle, para conocerle, para integrarle en la realidad— a ese personaje mudo, con el que vivirá en lo sucesivo...

En «El amante» y «La colección», en menor grado si se quiere, la «puerta» sigue jugando un papel fundamental. No sólo es el telón de los disfraces —en el caso de «El amante»—, la llave de las transformaciones del marido en el amante, sino también la amenaza constante de una perturbación imprevista. A esto responde, precisamente, el personaje del Lechero.

En «La colección» el juego es menos evidente. Pero, sin duda, los timbrazos en la puerta y en el teléfono de la casa de Harry tienen siempre el valor de una amenaza en ciernes. De una acción a punto de desencadenarse.

A Pinter —actualmente representado en casi todo el mundo— le acusan los viejos defensores del teatro de «hechos verificables» de emplear la ambigüedad como un truco, como un modo de despertar gratuitamente la atención, al modo de ciertos autores policíacos. Esto es muy discutible, porque en la ambigüedad pinteriana hay toda una concepción de las relaciones humanas, contra la cual, y en un plano decididamente serio, sí cabría pronunciarse. En este punto, el propio Harold Pinter ha escrito:

«El deseo de verificación es comprensible, pero no puede ser siempre satisfecho. No hay diferencias marcadas entre lo real y lo irreal, así como entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, puede ser ambas cosas a la vez. La suposición de que comprobar lo que ha ocurrido o está ocurriendo es sencillo, lo considero impreciso. Un personaje que en escena no puede presentar argumentos o información alguna convincente sobre su pasado y cuyo comportamiento presente tampoco da un análisis comprensible de sus motivos, es tan legítimo y tan digno de atención como uno que de modo alarmante pudiese hacerlo. Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión».

teatro eslava

De la obra de Pinter, creciente y con difusión y éxito también crecientes, Luis Escobar ha adaptado y dirigido «El amante» y «La colección». No creo que sea éste el momento de juzgar con rigor su trabajo, el de sus actores; analizar, por ejemplo, las raíces sexológicas del teatro de Pinter —muy arraigado en las deformaciones que ha producido en Inglaterra la mezcla de libertad y puritanismo— frente a la asepsia que domina en la representación española. Toda crítica mínimamente consciente está condicionada por la coyuntura cultural. Y en nuestra cultura —con independencia de la crítica de que es susceptible el «escapismo» último de Harold Pinter— poner en un escenario al autor inglés es, sin duda, un paso hacia adelante. La vieja paz del vodevil, la elementalidad del triángulo, han concluido. Fuerzas del subconsciente, siempre respetadas por la escena, han sido ahora agitadas. ¿No es ésta, en definitiva, la razón más inmediata de todos los autores vanguardistas de nuestro último medio siglo?

J. M.

(Fotos: GIGI CORBETTA)

PROCESO A LA HIPOCRESIA



Vertiente de la ambigüedad: ¿Fue o no fue burlado el marido (Miguel Ángel) por su mujer (María Cuadra)?