



HAROLD PINTER Y *THE BIRTHDAY PARTY*: EL DISCURSO DE LA INCOMUNICACIÓN

José Mateo Martínez
Universidad de Alicante

Abstract

Drama is usually described as a recreation of life out of life. When an audience attends a performance, they expect a reflection on their lives, feelings and problems. Dramatic discourse used on the stage commonly resembles, at least in modern plays, colloquial speech in daily use. But what happens when an author deliberately changes this familiar language into an aggressive instrument that blurs the necessary interaction between his characters and between himself and his audience? The result is a concealing of thoughts and feelings and the generation of isolation and absence of solidarity.

Pinter is an author in this guise. He likes to use dramatic dialogues with the paradoxical intention of creating a lack of understanding and uneasiness among the public who read or see his plays. We believe that most Pinter's works can be approached from a pragmatic and discourse analysis perspective. We can, then, study the different layers of communication or the adequacy of his speech to the four Gricean maxims. This kind of analysis provides the critic with a powerful insight into the literary and linguistic clues of those authors who, like Pinter in his play *The Birthday Party*, consider dramatic discourse as a subversive and provocative art.

INTRODUCCIÓN

En estos tiempos de desplome de monolíticos sistemas sociales y de auge de tendencias sociales integradoras e interdependientes, el acceso generalizado y global a la información y la comunicación destaca como la seña de identidad más acusada de este final de siglo. En nuestro ámbito más especializado, centrado en el estudio del lenguaje, las pautas de actuación son semejantes. A los paradigmas prece-

dentes, más empeñados en la introspección lingüística y dedicados al conocimiento de la esencia y de los mecanismos internos de funcionamiento del lenguaje, sucede un nuevo paradigma interesado en el uso que hace la sociedad del lenguaje con el propósito de fomentar la interacción humana en todas las facetas de la vida.

La pragmática es el paradigma lingüístico que, desde la década de los ochenta, ha tomado el relevo generacional del estructuralismo y del generativismo. Como paradigma acorde con las tendencias de su tiempo, la pragmática destaca los aspectos comunicativos, interactivos y sociales como ejes fundamentales de su aproximación al lenguaje. Sin embargo, al estar dedicada al estudio de la lengua, la mayoría de sus postulados y teorías se han aplicado al análisis del lenguaje oral, siendo escasos los estudios pragmáticos de carácter literario. Por todo ello, sus trabajos más abundantes y mejores se han efectuado, por un lado, en el plano teórico, y por otro, como aplicación al lenguaje o discurso oral, ya sea espontáneo o altamente ritualizado como, por ejemplo, el habla del aula. Los ensayos que apuntan a los textos literarios como objetivo no son todavía muy abundantes y se circunscriben a estudios de relatos breves ¹, o poemas sueltos ². También en el análisis del drama y otras artes análogas, como el cine ³, se han hecho algunos intentos, aunque poco numerosos. Dentro de los posibles marcos de aplicación concreta al discurso literario, las propuestas aportadas por los diversos autores podrían separarse en dos grandes apartados:

a) Las que estudiarían los aspectos más formales del texto literario, como muestran los trabajos producidos por las diferentes corrientes de la lingüística textual, la narratología o la nueva estilística, y

b) las que se preocuparían por la vertiente social y comunicativa del texto literario, es decir, las escuelas de análisis del discurso y toda la pléyade de trabajos basados en la obra de Grice, concretamente en sus máximas, en el principio de cooperación, y en la teoría de los actos de habla.

En el ámbito de aplicación de la pragmática a los estudios literarios se ha producido una curiosa paradoja: el *discurso dramático* es el área menos explotada y estudiada. Pensamos que estamos ante una paradoja, porque si bien la pragmática y, sobre todo, el análisis del discurso han cimentado el corpus principal de sus estudios y la obtención de sus datos en el discurso oral, en el habla e interacción comunicativa normal y cotidiana, bien se podría esperar que al aventurarse en el campo literario, el lenguaje del teatro, por su génesis y estructura oral, fuera la opción obvia, lógica e indiscutible. Sin embargo, parece no haber sido así. El teatro sólo ha merecido unos limitados ensayos entre los que destacaríamos los de D. Burton o M. Cooper sobre el teatro moderno, o el muy interesante y revelador trabajo de W. Downes sobre *El rey Lear* de W. Shakespeare, aunque su complejo y detallado estudio se centre únicamente en la famosa pregunta de Lear a sus hijas en el inicio de la obra.

HAROLD PINTER Y THE BIRTHDAY PARTY:
¿TEATRO DE LA INCOMUNICACIÓN?

Este trabajo pretende profundizar, a tenor de todo lo dicho, en esa parcela discursiva todavía no muy estudiada. Nuestra aproximación al texto dramático se incardina en la pragmática y más concretamente en las coordenadas del apartado b) que citamos con anterioridad. Así, contemplamos el teatro como una variedad refinada, estilizada y cuidada del habla, que intenta reflejar y reproducir la interacción comunicativa del diálogo oral, aunque con el grado de ficción y esmero propio de toda expresión literaria. Como eje del estudio que proponemos, hemos elegido la obra de Pinter para comprobar un único aspecto: los canales de comunicación que ofrece su autor, tanto hacia el espectador como entre los personajes. El teatro de Pinter constituye una excelente piedra de toque para el estudio y análisis de la estructura comunicativa del discurso literario y dramático.

The Birthday Party, y, en general, las restantes obras pinterianas, presenta unos diálogos próximos a la interacción verbal normal, es decir, a la conversación oral cotidiana, además de cumplir las condiciones estéticas y argumentales propias del texto literario⁴. Pinter se nos revela como el autor idóneo para nuestros intereses. En él, encontramos un escritor que reproduce admirablemente los requisitos de la conversación y el diálogo ordinario en el seno de una obra de teatro. Pero el talento innovador de este autor parece radicar, precisamente, en su tratamiento del diálogo, en llevar la obra a su cota dramática gracias a la manipulación del lenguaje. Fuerza las normas o máximas de la conversación, emplea la presuposición y la implicatura de un modo muy personal, para desconcierto del lector y del espectador, y resalta aspectos que suelen ser de segundo orden en la jerarquía informativa, como el lenguaje fático o, incluso, los silencios.

Desde un plano ideológico y de alcance comunicativo, no deberíamos olvidar el hecho fundamental de que gran parte de la obra de Pinter fue escrita en una época de oscurantismo y ostracismo social. Los años cincuenta marcaron el punto culminante de la guerra fría. Fue un periodo de desesperanza, de miedo ante un posible holocausto nuclear y de desconocimiento y desconfianza en un mundo dividido física e ideológicamente. *The Birthday Party* rezuma en sus diálogos su tiempo; sus angustias y paranoias son las de entonces y, a nuestro modo de ver, Pinter refleja esos temores en su obra de forma indirecta y admirable.

La confusión entre los críticos a la hora de describir la naturaleza de los diálogos pinterianos, oscila desde aquéllos que aseguran que su discurso es preciso, de un realismo casi de magnetófono al reflejar los modelos de habla de la clase media baja y obrera (G. Watson, (1983)), hasta otros que afirman justamente lo contrario. Así, A. Kennedy (1983) escribe que la paradoja del discurso de Pinter estriba en que, mientras por un lado está muy próximo al naturalismo, por otro, el tono global tiende a destacar un tono de irrealidad que disloca el intercambio verbal. Este efecto provoca que cuanto más cerca esté un diálogo de la sintaxis y el ritmo del discurso cotidiano, más perceptible sea la *desviación* entre el fondo y la forma. Finalmente, para G. Almansi (1983), el lenguaje, cuya función última es la de intercambiar in-

formación, se convierte en manos de Pinter en una elaborada forma de incomunicación, de no decir nada, de constituir un mecanismo comunicativo cercano al silencio. Esta última matización enlaza con la de aquellos críticos que consideran la obra de nuestro autor como representativa del Teatro del Absurdo (Ionesco y otros). Nosotros, aunque aceptamos que existen bastantes elementos propios del Teatro del Absurdo en la obra de Pinter, nos resistimos a admitir su inclusión dentro de esa tendencia teatral. Quizás nos encontremos más próximos a la concepción que defiende M. Esslin (1973), para quien la tragedia en la mayoría de los dramas de Pinter se origina en la incapacidad que demuestran los personajes en sus esfuerzos por domeñar el lenguaje y comunicarse con sus interlocutores.

A lo largo de muchos diálogos observamos cómo luchan los personajes por encontrar la expresión justa y apropiada, por lograr comunicarse y cómo sus esfuerzos devienen, a menudo, en el fracaso. Las dificultades discursivas y comunicativas de los personajes pinterianos nos transmiten la impresión de que los humanos, en el universo de Pinter, son incapaces de comunicarse e integrarse por medio del lenguaje, utilizando éste, más bien, como un arma arrojada y defensiva:

Meg: What are the cornflakes like?

Stanley: *Horrible.*

Meg: Those flakes? Those lovely flakes? You're a liar, a little liar. They're refreshing. It says so. For people when they get up late.

Stanley: *The milk's off* ⁵.

Meg: It's not, Petey ate his, didn't you, Petey?

Meg: What are you smoking?

Stanley: A cigarette.

Meg: Are you going to give me one?

Stanley: No.

Meg: I like cigarettes. Tickle, tickle.

Stanley: *Get away from me.*

Meg: Are you going out?

Stanley: *Not with you.*

Meg: But I'm going out in a minute

Stanley: *Go.*

Meg: You'll be lonely, all by yourself.

Stanley: *Will I?*

Meg: Without your old Meg.

La violencia verbal suele sustituir a la física de un modo más efectivo. Curiosamente, esta incapacidad para la comunicación de la que hacen gala los personajes pinterianos, da lugar a que recurran, a menudo, al uso de registros más corteses y refinados con la esperanza de poder elevar, así, su nivel de consideración social y de dominio sobre los demás:

Goldberg: Ah, Mrs Boles?

Meg: Yes?

Goldberg: We spoke to your husband last night. Perhaps he mentioned us? *We heard that you kindly let rooms for gentlemen. So I brought my friend*

along with me. We were after a nice place, you understand. So we came to you. I'm Mr. Goldberg and this is Mr. McCann.

Meg: Very pleased to meet you.

Goldberg: We're pleased to meet you too.

Meg: That's very nice.

Goldberg: You're right. How often do you meet someone it's a pleasure to meet?

McCann: Never.

Goldberg: But today is different. How are you keeping, Mrs Boles?

Meg: Oh, very well, thank you.

Goldberg: Yes? Really?

Meg: Oh yes, really.

Goldberg: I'm glad.

En resumen, los personajes de Pinter emplean el lenguaje, no como un medio directo de comunicación, sino como una cortina tras la que se resguardan, o como un instrumento de agresión. Todo ello tiene la consecuencia de que los temas del poder, la dominación y la servidumbre sean recurrentes en la obra de este autor, en general, y en *The Birthday Party*, en particular.

Para G. Almansi (ibid), uno de los críticos que, en nuestra opinión, más certeramente han incidido en la naturaleza de la obra de Pinter, nuestro autor es un escritor sin autoridad, un comunicador que, paradójicamente y al igual que sus personajes, no tiene nada que decir pues para él, el *obstáculo supremo* se encuentra en el lenguaje y no en las ideas. Pinter manipula no un lenguaje iluminador sino de ofuscación. Las palabras y enunciados de sus obras son intransigentes e intransitivos, es decir, no se pueden trasladar a otros niveles del significado y del conocimiento, sea filosófico, ideológico o alegórico. Las palabras se convierten en los espinos que protegen el recinto alambreado del "yo". Sus diálogos son tendenciosos, inclinándose a la ocultación de la realidad tras la fachada, a veces, del sarcasmo y la ironía en la más pura tradición romántica y shakesperiana:

Stanley: How would you like to go away with me?

Lulu: Where.

Stanley: Nowhere. Still, we could go.

Lulu: But where could we go?

Stanley: Nowhere. There's nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter.

Lulu: We might as well stay here.

Stanley: No. It's no good here.

Lulu: Well, where else is here?

Stanley: Nowhere.

Lulu: Well, that's a charming proposal.

Esta circunstancia obliga a que no podamos tomar seriamente lo que Pinter o sus personajes nos dicen; no entender la ironía que se agazapa tras sus palabras significa no entender el texto, no entender nada. Su verbo nunca ha sido puro sino que

ha navegado por aguas corrompidas desde su preludio, pero es esencialmente humano, porque es un lenguaje de mentiras y estratagemas. Nunca trata de consolar, entretener, instruir, predicar o iluminar a su audiencia, sino de hacer que se agite inquieta en su butaca. Como autor, se aparta de la imagen tradicional del creador omnisciente, que sabe todo acerca de sus personajes. Pinter no percibe todo lo que sucede en sus obras, e incluso da la sensación de saber menos que los restantes componentes de la interacción teatral: los personajes, los espectadores, etc. Este trance acrecienta en la audiencia la incómoda sensación de no saber lo que, realmente, está ocurriendo en el escenario. No conviene fiarse del autor ni de sus personajes, pues sus diálogos parecen cumplir con la paradoja de que cuanto peor sea el habla, mejor será el texto.

Existe una evidente intención *desviante* en los diálogos pinterianos; la expresión no refleja ni nos remite a objetos ni a emociones, con lo cual, el crítico se enfrenta a un texto elusivo y antagonista que rehúsa colaborar en su análisis. Las obras de Pinter resisten cualquier intento de desvelar su mensaje oculto, porque sencillamente no existe, no sirviendo por tanto, la búsqueda e indagación en pos de claves psicolingüísticas o psicoanalíticas que expliquen aquello que no tiene explicación. La problemática o ideología que subyace en la mayor parte de las obras de Pinter gira en torno al tema que venimos apuntando a lo largo de estas páginas: *la imposibilidad que demuestran los humanos para comunicarse y relacionarse entre sí por medio del lenguaje*. A menudo, las palabras trascienden su nivel del significado y se convierten en gestos y ademanes que enseñan los temas discursivos de la obra de un modo más convincente y nítido que esas mismas palabras.

En otro orden de cosas, Pinter se muestra, desde una perspectiva técnica, como un dramaturgo convencional. Emplea las mismas convenciones escénicas del siglo anterior, basadas en el desarrollo del argumento dramático sobre un escenario y unos decorados convencionales, un modo discursivo centrado exclusivamente en el diálogo oral, con escasas incursiones en otros sistemas de comunicación teatral (mímica, música, luz, etc.), ofreciendo escasas oportunidades para la improvisación y la creatividad de los actores, los productores y directores. Sus obras se enmarcan en medios sociales bien definidos.

Los guiones pinterianos se basan en rituales sociales establecidos (R. Gosland, 1980) y surgen de la vida misma. El contexto físico de sus obras transcurre, casi siempre, en el ámbito familiar: una casa y una habitación, manifestándose el conflicto cuando irrumpe algo o alguien extraño en ese *locus* familiar, tal como ocurre en *The Birthday Party*. De todo lo apuntado hasta ahora, podemos extraer la conclusión general de que, en el análisis del lenguaje y de la interacción comunicativa discursiva de Pinter, está la clave para comprender, o al menos, penetrar en su obra; pero también está claro que dicho análisis reviste una acentuada dificultad a causa de la serie de argumentos y razones negativas esbozadas con anterioridad.

Abordar el estudio del teatro pinteriano desde pautas puramente literarias y estilísticas no parece constituir, a nuestro entender, el camino más idóneo, pues el estilo de Pinter parece adolecer, precisamente, de virtudes estéticas desde la perspectiva literaria tradicional. Por otro lado, pensamos que también el análisis lin-

güístico reviste bastante complejidad ya que Pinter utiliza con profusión elementos extralingüísticos como pausas y silencios, propasándose en el empleo de la repetición y el lenguaje de carácter fático:

Meg: Is that you?
Pause
 Meg: Petey, is that you?
Pause
 Meg: Petey?
 Petey: What?
 Meg: Is that you?
 Petey: Yes, it's me.
 Meg: What?..... Are you back?
 Petey: Yes.

Creemos que no resultan de mucha utilidad los apoyos que la gramática pueda brindarnos en nuestra tarea. Únicamente desde una perspectiva discursiva y comunicativa (aunque en este caso concreto se trate, a menudo, de la negación misma de la comunicación), vemos factible la profundización en la estructura de los diálogos pinterianos de *The Birthday Party*. Las dificultades que presenta el texto y su argumento (aunque quizá convendría decir la falta del mismo) causaron un rechazo inicial y un fracaso de crítica y público, necesitándose varios años de lenta y paulatina aceptación hasta llegar a convertirse en una de las obras claves del teatro de Pinter y de nuestros tiempos ⁶.

La acción teatral que presenta *The Birthday Party* podría resumirse brevemente en los siguientes apuntes: En una especie de pensión o casa de huéspedes vive un matrimonio sesentón, Petey y Meg, que hospedan a un hombre de treinta y tantos años, de misterioso pasado, llamado Stanley, que es, a la vez, el único cliente de la pensión. Una joven vecina sobre la que sabemos poco, pero cuyo nombre, Lulu, puede darnos ciertas pistas sobre su vida, visita la pensión de tanto en tanto, mostrando un cierto interés hacia Stanley.

En este marco tan cotidiano, a priori poco interesante pero tan característico de los dramas de Pinter, los personajes mencionados parecen llevar una vida monótona. Guardan entre sí unas relaciones que no llegan a mostrarse con claridad y que nunca llegamos a desentrañar porque sencillamente en ningún momento se nos ofrece la información necesaria para hacerlo. En este orden de cosas, Meg demuestra un cierto favoritismo y dedicación por Stanley, mezcla de cuidados maternos y atracción sentimental, sin que sepamos si predomina lo maternal o lo amoroso. Stanley, de quien, como se ha dicho, no sabemos qué hace allí, ni de dónde procede, ni a qué se dedica (aunque parece ser que es pianista) o se ha dedicado con anterioridad, participa en el juego de Meg, dejándose mimar y halagar, mientras Petey, el marido de Meg, se dedica imperturbable a sus hábitos y quehaceres domésticos. Este *locus*, más o menos familiar y, en apariencia, estable y consolidado, donde los diferentes personajes desempeñan un papel definido y aceptado por los demás, se ve súbitamente alterado con la llegada de dos personas, en apariencia clientes, de ta-

lante y comportamiento misterioso. Goldberg y McCann, así se llaman, van a desencadenar el drama. Está claro desde el mismo momento en que aparecen, que han venido a buscar a Stanley por razones que nunca llegan a mencionarse. Éste presiente el peligro desde el preciso momento que se le informa de su inminente presencia.

Los dos recién llegados, uno de los cuales, Goldberg, de mayor edad, parece ser el jefe mientras que el otro, más joven, es su subordinado, organizan una extraña fiesta de cumpleaños en honor de Stanley que, por supuesto, no cumple años. En el transcurso de esta fiesta, se desata el drama en forma de incontenida violencia física y verbal. Goldberg y McCann someten a Stanley a una despiadada tortura mental en forma de interrogatorio que consigue anular su personalidad por completo. La obra finaliza con los dos sicarios llevándose a Stanley, ya incapaz de pensar o hablar, roto psíquica y físicamente, hacia un destino desconocido ante la impotencia de los restantes habitantes de la casa. El *argumento* (y lo subrayamos con toda intención) de la obra plantea un mar de dudas tanto a los críticos como a los espectadores. Así, nos preguntamos: ¿Qué terrible crimen y de qué naturaleza ha cometido Stanley para ser perseguido tan despiadadamente por Goldberg y McCann? ¿Quiénes son esos dos personajes? ¿A qué misteriosa organización representan? ¿Por qué persiguen a Stanley? ¿Quién es este hombre? ¿De dónde procede y a qué se dedica? ¿Por qué se esconde y por qué se deja atrapar tan fácilmente?

Las repuestas a estos interrogantes y a otros muchos nunca se ofrecen en la obra; incluso ciertos comportamientos extraños, como el absurdo (por la índole de las preguntas) interrogatorio al que Goldberg y McCann someten a Stanley, complican y desbaratan todo intento nuestro por encontrar una explicación, con una cierta lógica, a lo que acaece en la obra:

Goldberg: Is the number 846 possible or necessary?

Stanley: Neither.

Goldberg: Wrong! Is the number 846 possible or necessary?

Stanley: Both

Goldberg: Wrong! It's necessary but not possible.

Stanley: Both.

.....

Golberg: Wrong! It's only necessarily necessary! We admit possibility only after we grant necessity. It is possible because necessary but by no means necessary through possibility. The possibility can only be assumed after the proof of necessity.

.....

Goldberg: Where is your lechery leading you?

Goldberg: Why don't you pay the rent?

Goldberg: What do you use for pyjamas?

McCann: What about the Albigensienist heresy?

Goldberg: Who watered the wicket in Melbourne?

McCann: What about the blessed Oliver Plunkett?

Goldberg: Why did the chicken cross the road?

Goldberg: Which came first?

McCann: Chicken? Egg? Which came first?

Parece como si Pinter, de una manera deliberada, tratara de despistar al lector-espectador, que, impotente, no puede hallar soluciones convincentes a los diversos interrogantes que la obra plantea, aunque se empeñe en construir hipótesis desde la lógica de su mundo real. El problema se complica cuando a las cuestiones mayores apuntadas se suceden otras múltiples cuestiones menores con la sensación desalentadora para el espectador de que está asistiendo a una representación, a cuyo final llega con ese regusto molesto de no haber entendido muchas cosas.

Así, al margen del problema general, se plantean otros de tipo menor como: ¿Qué clase de pensión es esa que sólo tiene, y parece haber tenido durante mucho tiempo, un único huésped, Stanley? ¿Por qué trata Meg tan devotamente a Stanley? ¿Está enamorada de él? ¿Lo quiere como a un hijo? ¿A qué se dedica Lulu? ¿Por qué se deja seducir con tanta facilidad por Goldberg?, etc., etc. El espectador sólo sabe lo que ve, pero desconoce por qué sucede lo que ve, lo cual le resulta intolerable, acostumbrado como está a recibir la mayor información colateral posible que le permita comprender y explicar los diversos comportamientos de los personajes.

Los críticos han ofrecido sus propias opiniones de la obra, y hasta el mismo Pinter, como un crítico más, también ofreció la suya en un poema de 1958 titulado, precisamente, *A View of the Party*, en el que brinda algunas claves de su obra. Sin embargo, su interpretación no parece ser la del autor autorizado sino, simplemente, *a view* más, que permite la existencia de otras, que, por qué no, pueden rebatir la suya. El Pinter de *A View of the Party* no parece ser el mismo Pinter de *The Birthday Party*, del cual se aleja, observando y observándose a sí mismo desde una perspectiva exterior, alejada y *extrañatizante*, empleando el concepto formalista. M. Zeifman (1984) ve *The Birthday Party* como una especie de alegoría metafísica en la que los personajes se organizan como una familia y en la que los diversos actantes hablan de sus familias. E. Diamond (1983) opina que Goldberg y McCann representan la moralidad cristiana, la sociedad burguesa e incluso la muerte, comparando la obra a una especie de *Everyman* preñada de un fatalismo implícito e inescapable del que no pueden librarse los diversos personajes. G. Watson (1983) establece que la alegoría del perseguido por una organización poderosa, representada por Goldberg y McCann, es recurrente en la historia de la literatura y así la emplea Pinter en su obra. La sensación de estar amenazado y de ser castigado por algo que no se concreta, retoma una cierta tradición que tiene su antecedente más notorio en Kafka, especialmente en su obra, *El juicio*. En ambas, un personaje es retenido, amenazado y brutalizado tanto física como psicológicamente sin que sepamos por qué. Desconocemos si es culpable o inocente, eso parece no importar, o si los emisarios sirven realmente a una organización concreta. Para R. Williams (1970) este mundo de amenaza se refleja, también, en otros autores como Eliot, Ionesco o Beckett, lo que conformaría una tradición bastante sólida en este tema.

Acertadas o no las interpretaciones de la obra que acabamos de citar, pensamos que la raíz de los problemas que estamos comentando puede buscarse desde otras perspectivas menos filosóficas que las mencionadas y concentrarse en la cuestión, a nuestro entender fundamental, de la falta de comunicación y de información entre el autor y sus personajes, éstos entre sí y entre el autor y la audiencia. En cual-

quier instancia comunicativa es precisa una mínima voluntad informadora y cooperativa por parte de los interlocutores, así como un cierto respeto a las máximas que rigen la conversación (ver nota 7). Si no existen los mínimos que citamos, no es posible la comunicación.

La literatura, en cuyo seno se incardina el teatro, es una variedad más de comunicación, aunque de fisonomía más compleja y elaborada. En ella, insistimos, un autor comunica un acto de información (su obra) a un lector, debiendo cumplir con el ritual interactivo si desea que su mensaje llegue con plenitud al lector. Puede ocurrir, y de hecho sucede así, que el mensaje no sea fácil y obligue al lector a un mayor esfuerzo de comprensión y decodificación, pero también es normal que las diversas claves interpretativas estén contenidas en el texto y que el autor haya previsto y provisto los cauces adecuados para su detección por parte del lector. En el caso de Pinter, pensamos que, o bien existe una intención deliberada de hurtar dichas claves, o bien éstas no existen, es decir, el autor no se ha preocupado en crear y ofrecer aquella información colateral y de relevancia que el lector o espectador precisa en su empeño por hacer encajar las piezas del juego dramático.

El problema de *The Birthday Party* no es el de una falta de información suficiente sobre los personajes, sus acciones y motivaciones, sino el de no disponer de información alguna al respecto. El lector-espectador asiste desconcertado a una serie de acciones realizadas por diversos personajes sin comprender el cómo ni el por qué de las mismas. Otro tanto parece suceder entre los mismos personajes, así Meg, Petey o Lulu no entienden por qué Goldberg y McCann se llevan a Stanley al final de la obra, ni qué hacen en la pensión, ni cuál es su ocupación. Pinter transgrede en su obra todas las normas de la cooperación conversacional, negándose a comunicarse con el receptor de su obra, a quien, sencillamente le muestra un mensaje que ni él mismo, nos atrevemos a pensar, es capaz de explicar en su totalidad.

Desde una perspectiva discursiva, la comunicación se establece mediante la aportación de una información que un emisor considera relevante para un receptor. En orden a que ese trasvase de información sea efectivo, el emisor debe respetar las cuatro máximas conversacionales de Grice⁷, derivadas del principio de cooperación, el cual establece la necesidad de que el emisor se ajuste en su enunciado a unos parámetros determinados como el contexto, tanto físico como verbal, y al fin conversacional previamente pactado por los interlocutores.

Pinter, en su obra, ignora sistemáticamente dicho principio al no aclarar, por ejemplo, el contexto verbal en el que han de situarse los intercambios de mayor relevancia dramática entre Goldberg y McCann, por un lado, y Stanley, por otro, pues desconocemos la relación que existe entre ellos. Tampoco explicita cuál es el objetivo que pretende alcanzar con el enunciado de su mensaje (en este caso el drama). No sabemos, como lectores o espectadores, qué desea transmitirnos y de qué está hablando. Para que la obra no sea, sin embargo, un completo absurdo, sí sabemos o reconocemos al menos, cuál es el contexto físico o *locus* en el que se mueven los personajes. De este modo, observamos que nos encontramos en las dependencias de una casa de huéspedes de una ciudad de la costa inglesa y no, por ejemplo, en la Luna o en cualquier otro lugar.

The Birthday Party, abundando en su componente discursivo y comunicativo, transgrede una por una, en un sentido general, las cuatro máximas conversacionales mencionadas:

a) Al no ofrecer casi ninguna información de relevancia, salvo el contexto físico o los nombres de los personajes, incumple la *máxima de cantidad*:

Petey: Someone's just had a baby.
 Meg: Oh, they haven't! *Who*?
 Petey: *Some girl*.
 Meg: *Who, Petey, who*?
 Petey: I don't think you'd know her.
 Meg: What's her name?
 Petey: Lady Mary Splatt.

b) Al jugar con los diálogos, apelando en muchas ocasiones al sinsentido o al monólogo absurdo infringe *la máxima de calidad*:

Stanley: And do you know what they've got in that van?
 Meg: What?
 Stanley: They've got a wheelbarrow in that van.
 Meg: They haven't.
 Stanley: Oh yes they have.
 Meg: You're a liar.
 Stanley: A big wheelbarrow. And when the van stops they wheel it out, and they wheel it up the garden path, and they knock at the front door.
 Meg: They don't.
 Stanley: *They're looking for someone*.
 Meg: They're not.
 Stanley: *They're looking for someone. A certain person*.
 Meg: No, they're not.
 Stanley: *Shall I tell you who they're looking for?*
 Meg: No!
 Stanley: You don't want me to tell you.
 Meg: You're a liar!

c) El incumplimiento de la tercera máxima, la de *relevancia*, es la más patente en toda la obra, la cual, precisamente, carece del aporte de aquella información de mayor relevancia y significación para el oyente, aunque, según nuestra opinión, esta carencia es deliberada por parte del autor:

McCann: This job -no listen- this job, is it going to be like anything we've ever done before?.
 Goldberg: Tch, tch, tch.
 McCann: No, just tell me that. Just that. and I won't ask any more.
 Golberg: The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your activities. All is dependent on the

attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?

McCann: Sure, Thank you, Nat.

c) Finalmente, el componente esquizofrénico y absurdo de ciertos diálogos de la obra, así como un abundante empleo de gambitos ⁸, lenguaje fático ⁹ y elocuciones sin sentido, imposibilitan el cumplimiento efectivo de la última máxima, la de *modo*:

Stanley: Where's my tea?

Meg: *I took it away*. You didn't want it.

Stanley: What do you mean, *you took it away*?

Meg: *I took it away*.

Stanley: What did you take it away for?

Meg: You didn't want it.

Stanley: Who said *I didn't want it*?

Meg: You did!

Stanley: What about some tea?

Meg: Do you want some tea? Say *please*.

Stanley: *Please*.

Meg: Say *sorry* first.

Stanley: *Sorry first*.

Meg: No. Just *sorry*.

Stanley: *Just sorry!*

Como podemos comprobar, Pinter busca la desinformación y trata de ocultar las claves interpretativas al lector-espectador. Ocultación que se extiende a los demás aspectos de la interacción comunicativa. En el traslado de información de un emisor a un receptor es necesario apelar a ciertos supuestos de naturaleza psico-social como el grado de conocimiento que los interlocutores comparten sobre el mundo, así como todo el bagaje de presuposiciones pragmáticas y de implicaturas conocidas por todos. *The Birthday Party* manipula todos estos factores y asienta, precisamente, en esa manipulación su capacidad más acusada de desconcertar al espectador. Al presentar la persecución de Stanley a cargo de Goldberg y McCann, Pinter simplemente presupone e implica que el lector ya sabe perfectamente quiénes son, qué representan y por qué persiguen a Stanley, lo cual, obviamente dista mucho de ser cierto.

De la misma manera que sabemos que Stanley debe tener unos treinta y pico años o que Lulu es rubia o morena, sin que nadie nos lo diga, sólo con observar a los actores que desempeñan los respectivos papeles, deberíamos saber por qué están allí y por qué hacen lo que hacen, ya que en la vida real no disponemos de un narrador que nos vaya informando continuamente de lo que sucede a nuestro alrededor. Esa presuposición, que Pinter parece asumir tranquilamente en *The Birthday Party*, es tendenciosamente falsa. Nadie nos ha puesto en antecedentes de nada y es sólo el autor (si él mismo lo sabe) o los personajes afectados los que parecen estar al co-

riente de lo que sucede. Nosotros nos encontramos, al igual que los demás personajes (Petey, Meg o Lulu), en la misma situación de convidados de piedra; no sabemos ni entendemos nada y buscamos desesperadamente que algo o alguien nos informe, nos aclare cuál es, en realidad, el problema.

The Birthday Party es, a nuestro entender, una enorme presuposición falsa, en la que se juega con un conocimiento que el autor obliga a suponer que compartimos con él y sus personajes, pero que no ha tenido a bien comunicárnoslo de antemano. Es como si asistiéramos a una pelea cotidiana entre miembros de nuestra familia que conocemos muy bien, así como las causas que les llevan a disputar a menudo. Pero en *The Birthday Party* no conocemos a los personajes, ni sus vidas anteriores, ni nada de lo que origina y hace desembocar la situación conflictiva y dramática presente. G. Almansi (1983), intuyendo el problema, afirma que *The Birthday Party* es uno de los mejores trabajos de Pinter en el arte de la conversación, no ofreciendo, sin embargo, información relevante y concentrándose en una charla sin sentido. Pinter se muestra como un consumado maestro en el dominio de tal técnica que refleja, en resumidas cuentas, el tipo de habla banal, aburrida y vacía característica de muchos hogares. Nosotros, respetando la opinión de Almansi, pensamos, sin embargo, que *The Birthday Party* no es, meramente, una crítica o reflejo de un determinado modo de expresión de una determinada clase social; nos hallamos ante una cuidada y planificada muestra de subversión comunicativa. Al violar y transgredir la mayor parte de los cauces y normas que hacen posible la comunicación, en este caso la literaria, Pinter ataca los fundamentos de la interrelación social humana. Su carácter innovador no radica en los personajes, ni en los problemas que aborda, ni en su técnica escénica, sino en su capacidad de desposeer al lenguaje de su propiedad principal que es la de comunicar.

La carga dramática de las obras de Pinter y, en concreto, de *The Birthday Party* no se encuentra en la tragedia que viven sus personajes o en la altura estética de sus diálogos, sino en su habilidad para contagiar a los espectadores la misma sensación de incomunicación que embarga a sus personajes. Su audiencia, incómoda, no acaba de comprender, a pesar de sus esfuerzos, casi nada de lo que está ocurriendo delante de sus ojos sobre el escenario. Esta tarea de desnudar al lenguaje de su capacidad comunicativa se lleva a cabo de diversas maneras. El proceso se produce de un modo acumulativo en el sentido de que, a medida que nos adentramos en la obra, ésta se va haciendo progresivamente más desinformadora. Es un fenómeno paradójico comparado con cualquier otro tipo de interrelación comunicativa en la que al principio sabemos poco, pero según avanza el intercambio se eleva nuestro nivel informativo. En *The Birthday Party* ocurre justamente lo contrario. En las primeras escenas tenemos la impresión de que todo, o casi todo, es normal y poseemos la información suficiente para ir avanzando con la esperanza de que el desarrollo posterior de la obra nos aportará aquellas claves que todavía no acertamos a comprender por completo. Sin embargo, poco a poco nos vamos dando cuenta de que la desinformación, lejos de disminuir, crece incesantemente y cada vez más se presentan situaciones nuevas que no encajan con nuestro esquema preliminar.

La sinrazón del argumento y la perplejidad del espectador van aumentando hasta desembocar en el desenlace de la obra, tras el cual no sabemos qué pensar.

Como lectores o espectadores hemos asistido, impotentes, a la contemplación de una serie de acciones realizadas por unos personajes sobre un escenario, pero como meros testigos, con una incómoda sensación de *voyeurs*, sin participar, siquiera pasivamente, en lo que acontece en la escena y, lo que es peor, sin entender por qué ocurre. Nos sentimos despojados de nuestros derechos, como espectadores que, al pagar una entrada, tienen permiso para saber todo lo que ocurre en el alma de los personajes. Parece como si Pinter hubiera reivindicado en sus personajes el derecho a la intimidad, a mantener ocultas de miradas indiscretas las parcelas más profundas y privadas de la vida, y a que nadie, ni él mismo, tenga el poder de exponerlas a la luz, ante extraños ¹⁰.

Es en resumidas cuentas, tal y como hacemos en nuestra existencia cotidiana. Sólo comunicamos e informamos si queremos y nos es necesario, y no siempre comunicamos todo lo que atesoramos. Una parte bastante importante del conocimiento que tenemos sobre las cosas y las personas que nos rodean y sobre nosotros mismos es privativo y nunca lo compartimos con nadie. Son nuestros pequeños o grandes secretos, que ayudan a modelar nuestra personalidad y que tenemos derecho a poseer y guardar. De igual manera, también los personajes de Pinter parecen tener esos mismos secretos y ejercen su potestad de no comunicárnoslos.

Notas

¹ M. Stubbs (1985) sobre Hemingway y P. Suderman (1981) y R. Fowler (1988) sobre Faulkner, entre otros.

² M. Hoey (1988) sobre G. Herbert, o R.A. Carter (1983) sobre Auden, entre otros.

³ S. Hayward (1984): "Prolegomena II: An Application of Discourse Analysis to Filmic Language".

⁴ Sería interesante, en este punto, plantearse la duda de si el discurso dramático no será en el fondo más que un discurso oral complejo o si, por el contrario poseerá ciertas características que le son propias. Keir Elam (1980), al analizar la cuestión, responde con claridad al resumir en cuatro las diferencias principales entre los dos modos discursivos:

a) *Ordenación sintáctica*, el discurso dramático se caracteriza por una forma sintáctica completa y cerrada, mientras que el discurso oral o cotidiano se interrumpe de manera brusca y caprichosa. El discurso dramático está ordenado, aunque a veces dé la impresión de lo contrario, para que sea comprensible y se pueda seguir en el seno del hilo dramático (si el actor imitara fielmente el habla ordinaria, podría pensarse que desconoce el papel que interpreta por sus continuas interrupciones, falsos comienzos, etc.)

b) *Intensidad informativa*, gran parte del discurso oral tiene una naturaleza fática, pues posee un carácter social antes que informativo. Lo que se dice es, a menudo, menos relevante que el hecho de decir algo y, en consecuencia, la información semántica, que posee este tipo de discurso, es escasa. En el drama ocurre lo contrario, cada enunciado cuenta, todo es significativo y el lenguaje fático tiene, como función principal, establecer o mantener la comunicación.

c) *Pureza ilocucionaria*, el discurso dramático es más puro desde la óptica ilocucionaria que el oral por las razones aludidas en el punto anterior, especialmente en el nivel de los macro-actos de habla, más coherentes y mejor estructurados en el drama.

d) *Control del territorio interactivo*, el discurso dramático respeta mejor los turnos de habla que el discurso oral. En aquél, los turnos están claramente definidos y estructurados, mientras que en éste, su posesión se determina por medio de la aplicación de recursos comunicativos y sociales, entre los que no excluimos el luchar por ellos.

⁵ La cursiva es nuestra.

⁶ Su estreno el 19 de mayo de 1958 en el "Lyric Theatre" de Hammersmith en Londres constituyó un sonoro y rotundo fracaso tras una única semana de representaciones, teniendo que ser retirada del cartel ante la oleada de críticas negativas y la escasa afluencia de público. Fueron precisos varios años de humildes escenificaciones por grupos y compañías de aficionados y de una lenta y gradual aceptación de los críticos hasta su reestreno con éxito en Londres en 1964.

⁷ Grice (1975) observó que en los intercambios conversacionales en los que intervienen distintos interlocutores se produce una situación en la que, tácitamente, acuerdan cooperar en pos de unos fines comunicativos comunes. A este hecho, Grice lo denominó *principio cooperativo* que constituiría una especie de *mandamiento discursivo* cuyo cumplimiento facilita el intercambio conversacional de una manera fluida y respetuosa. El mismo Grice definió este concepto de la siguiente manera: "*Haz que tu contribución a la conversación sea apropiada, en razón del contexto en el que tenga lugar y de los propósitos y sentido de la interacción oral en la que nos encontramos que han sido acordados por los interlocutores*".

De este principio se extrajeron cuatro máximas no menos interesantes y útiles:

- a) la *máxima de cantidad* que estipula ofrecer justamente la información que se pide, ni más ni menos;
- b) la *máxima de calidad* que previene en contra de decir lo que se cree falso o no se puede comprobar;
- c) la *máxima de relevancia* que aconseja ser relevante con las palabras, es decir, proporcionar la información que se cree más importante y relevante para el oyente; y,
- d) la *máxima de modo* que obliga a ser claro, breve y ordenado, evitando la ambigüedad y la oscuridad en la expresión.

⁸ El *gambito* (*gambit*) es, como sabemos, una jugada inicial o apertura del ajedrez. Este concepto ha sido adoptado por la Escuela de Birmingham como etiqueta para reunir todas aquellas palabras y fórmulas discursivas que tienen como objetivo iniciar, mantener o estimular la interacción verbal entre unos interlocutores determinados. Nosotros hemos adaptado al español la misma interesante analogía entre el ajedrez y la conversación, máxime si tenemos en cuenta que la palabra *gambit* no es más que la traducción del término castellano *gambito*.

⁹ La combinación de palabras, silencios y repeticiones configuran un tipo de discurso que llamamos *fático* y que podemos definir como una clase especial de intercambio conversacional que no reviste importancia en relación con su contenido proposicional pero que muestra un comportamiento social determinado.

Al ser la conversación un acto social de primera magnitud, recurrir al uso del discurso fático constituye una manera incomparable de asegurarse la continuación de dicha conversación.

¹⁰ El mismo Pinter afirmó una vez: "*Do we attend plays merely to find out about characters?*" (En Cooper, M. (1987): "Shared Knowledge and Betrayal", *Semiotica*, 64, pág.: 116.

Referencias

- Almansi, G. & Henderson, S. (1983): *Harold Pinter*. New York.
- Bassnett-McGuire, S. (1980): «An Introduction to Theatre Semiotics». *Theatre Quarterly* X. 47-54.
- Beaugrande de, R. & Dressler, W. (1981): *Introduction to Text Linguistics*. London. Longman.
- Bentley, E. (ed.) (1968): *The Theory of the Modern Stage*. London. Pelican.
- Brown, G. & Yule, G. (1983): *Discourse Analysis*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Brown, J. (1968): *Drama*. London. Heinemann.
- Burton, D. (1980): *Dialogue and Discourse*. London. Routledge and Kegan.
- Calderwood, J. (1968): *Perspectives on Drama*. London. Oxford University Press.
- Chaudhuri, U. (1984): «The Spectator in Drama/ Drama in the Spectator». *Modern Drama* XXVII. 281-298.
- Cole, T. (ed.) (1960): *Playwrights on Playwriting: The Meaning & Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. New York. Hill & Wang.
- Cooper, M. (1987): «Shared Knowledge and Betrayal». *Semiotica* 64. 99-117.

- Coupland, N. (1988): *Styles of Discourse*. London. Croom Helm.
- Dascal, M. (ed.) (1985): *Dialogue. An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam. John Benjamins.
- Diamond, E. (1985): *Pinter's Comic Play*. Lewisbury. Bucknell University Press.
- Downes, W. (1988): «Discourse and Drama». *Taming of the Text*, Van Peer, W. ed. London. McMillan. 225-257.
- Edmonson, W. (1981): *Spoken Discourse. A Model for Analysis*. London. Longman.
- Elam, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London. Methuen.
- Esslin, M. (1973): *Pinter: A Study of his Plays*. London. Methuen.
- Fischer-Lichte, E. (1987): «The Performance as an 'Interpretant' of the Drama». *Semiotica* 64. 197-212.
- Gooch, S. (1988): *Writing a Play*. London. A & C Black.
- Gostand, R. (1980): «Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation». *The Languages of Theatre*, Zuber, O. ed. London. Pergamon. 1-10.
- Griffiths, S. (1982): *How Plays are Made*. London. Heinemann.
- Hayward, S. (1984): «Prolegomena II: An Application of Discourse Analysis to Filmic Language». *Language & Style* 17. 275-285.
- Kennedy, A. (1983): *Dramatic Dialogue*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Melrose, S. & Melrose, R. (1988): «Drama, 'Style', Stage». *Functions of Style*, Birch, D. & O'Toole, M. eds. London. Pinter Publishers. 98-110.
- Nicoll, A. (1968): «Dramatic Dialogue». *Perspectives on Drama*, Calderwood, J. ed. London. Oxford University Press. 339-371.
- Pagnini, M. (1987): *The Pragmatics of Literature*. Bloomington. Indiana University Press.
- Peacock, D. (1984): The Play-Text, Theatrical Dynamics and the Status Interaction». *Theatre Research International* 9. 39-50.
- Pinter, H. (1960): *The Birthday Party*. London. Methuen.
- Pratt, M. L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington. Indiana University Press.
- Roberts, V. (1971): *The Nature of Theatre*. London. Harper & Row.
- Short, M. H. (1981): «Discourse Analysis and the Analysis of Drama». *Applied Linguistics* 2. 180-202.
- Stalpers, J. (1988): «The Maturity of Discourse Analysis». *Language and Society* 17. 87-98.
- Tannen, D. (ed.) (1982): *Analyzing Discourse. Text and Talk*. Washington. Georgetown University Press.
- Toolan, M. (1985): «Analysing Fictional Dialogue». *Language and Communication* 5. 193-206.
- Turner, C. (1956): *Voice and Speech in the Theatre*. London. Pitman.
- Watson, G. (1983): *Drama: An Introduction*. London. McMillan.
- Williams, J. (1970): *Theatres & Audiences: A Background to Dramatic Texts*. London. Longman.
- Zeifman, H. (1984): «Ghost Trio: Pinter's Family Voices». *Modern Drama* XXVII. 506-519.
- Zuber, O. (ed.) (1980): *The Languages of Theatre*. London. Pergamon.