

# Queremos tanto a Harold

Bruce Swansey

*El crítico teatral Bruce Swansey aborda en este ensayo la obra multifacética de Harold Pinter, el indiscutible Premio Nobel de Literatura 2005. Acompaña a este ensayo una entrevista realizada por el propio Swansey con el dramaturgo, guionista y poeta británico.*

*Para Claudia Albarrán y Enrique Flores, iluminados entonces por la chimenea en Espíritu Santo, y recordados hoy en Ballitore a la luz dorada de un Sauternes Château Luduirant.*

Tu vela fortuna de conocer a Harold Pinter a principios de los noventa. Digo la fortuna porque lo admiraba desde mucho antes y nunca pensé que tendría el placer de conversar con él y menos así, cuanto quisiera, cómodamente sentados en una sección apartada en el vestíbulo del Camino Real en la Ciudad de México.

Recuerdo haberle preguntado antes de empezar a grabar qué significaba “pinteriano”, puesto que Martin Esslin lo menciona. Fue el único momento en que Pinter juntó las cejas territorialmente y me contestó: “Pregúnteselo a quienes lo inventaron”. Huelga decir que no lo he hecho, aunque el término ha tenido vasta fortuna y se registra incluso en los diccionarios.

Hoy tengo presente esa respuesta fuera de cámara porque me indica una característica suya: el rechazo de todo prejuicio. Pinter se abstiene de enjuiciar con la misma determinación con la que protege su obra de prejuicios. Y como la etiqueta petrificaba su trabajo, la rechazaba. Para él, su poderosa presencia no sólo en el teatro sino también en otros medios de comunicación, preponderantemente la radio y el cine, es un proceso. Así, con un “punto”.

\*\*\*

Desde octubre de 2005, en el que Pinter cumplió setenta y cinco años, el Gate Theatre de Dublín organizó un homenaje que consiste en la producción de *Old Times* y de *Betrayal*, así como algunas lecturas que no se limitan a sus textos escénicos sino que abarcan también poemas y textos en prosa. Y es que con frecuencia olvidamos que su fama como dramaturgo impone el silencio sobre el resto de su obra, que la escritura en Pinter nunca se limita a un género. Más que dramaturgo, Pinter es escritor. Y más que escritor, sobre todo es poeta.<sup>1</sup>

Tal homenaje ha sido percibido en Irlanda como un “regreso a casa” —donde el autor decidió celebrar su cumpleaños— y tanto la crítica como el público confirman que entre Pinter e Irlanda hay un romance permanente.<sup>2</sup> Ya antes, en 1994 y en marzo de 1997, Michael Colgan, director del Gate, había organizado un par de

<sup>1</sup> Peter Hall ha afirmado que *I believe that Pinter is essentially a poetic dramatist. He and Beckett have brought metaphor back to the theatre, where Eliot and Auden have failed.*

<sup>2</sup> Que tiene también una faceta literaria: Beckett, a quien Pinter conoció tan bien como cualquier ser humano hubiera podido conocerlo; Yeats, que se manifiesta sólo a través de referencias explícitas, y Joyce, cuyas ambigüedades debieron haber sido nutricias, aparte de la dirección de *Exilados*.



festivales Pinter que señalan estancias en el itinerario de nuestro autor en Irlanda.

Este año el Gate ha decidido literalmente centrarse en la obra de Pinter. Tanto *Old Times* como *Betrayal* pertenecen a una etapa en la que Pinter había consolidado no sólo su búsqueda como dramaturgo, sino que había logrado que el público reconociera su validez. Es decir, los dos textos pertenecen a una etapa que confirma la capacidad de Pinter para crear su público.

Esto es importante porque hay que recordar que en 1958 *The Birthday Party* había sido rechazada por la crítica y el público. Entonces la mezcla pinteriana de realismo en cuanto a las situaciones y de ¿hiperrealismo?, en los diálogos, en el peculiar manejo del silencio, en la ambigüedad de las palabras, había tomado por sorpresa a los espectadores, incluso a quienes habían dado la bienvenida al *annus mirabilis* del teatro británico, cuando en 1956 Osborne asaltara la fortaleza del teatro “bien hecho” y abriera la brecha por la que le seguirían Wesker y Arden, reemplazando en escena el salón de clase media alta por el realismo “zink” de la cocina en la que se reunían sin condescendencias las clases trabajadoras.

Pe ro Pinter no era “parte” de una generación, o por lo menos no como escritor.<sup>3</sup> Jamás fue otro joven ira-

<sup>3</sup> Vitalmente no formaba parte de ninguna manada y nunca tuvo la necesidad afectiva o de mercado de parapetarse detrás de otros para afirmarse.

cundo, por más que la ira de la generación encabezada por Osborne hubiese aireado una escena añeja y claustrofóbica, proeza que también había sido posible gracias a esas revoluciones llevadas a cabo al otro lado del Atlántico por Tennessee Williams y Arthur Miller.

Desde fines de los cincuenta, Pinter veía críticamente el canon del teatro occidental. Pero tal examen no provenía de una actitud “intelectualizada”, sino que era resultado primero de su sensibilidad, después de sus enfrentamientos con el mundo que lo rodeaba, luego de su experiencia como actor de repertorio.

Quisiera aclarar el primer punto, porque el término “sensibilidad” ha sido fuente tradicional de malentendidos y de ambigüedades nada pinterianas. Si lo he utilizado es sólo para aludir a la relativa diferencia de Pinter como hijo único de una familia judía de clase trabajadora que percibe el mundo que lo rodea desde “otro” punto de vista. Nacido en 1930, Pinter formará parte de los niños evacuados durante la Segunda Guerra Mundial, acentuando una sensación de aislamiento que Michael Billington consigna.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Billington capta claramente esta experiencia: *His prime memories of evacuation today are of loneliness, bewilderment, separation and loss: themes that recur in all his works.* Y añade que semejante experiencia tuvo que haber incidido en la sensación de *loss of identity and the sense of living in some strange in-between world: an emotional no man's land.*

En cuanto al segundo punto, creo que no sería arbitrario afirmar que Pinter ha sido siempre un hombre cuya vida y obra se han forjado a través de sus enfrentamientos con el orden establecido. En 1948, llamado a filas, se declara objetor de conciencia cuando serlo significaba elegir la condición de paria. Pero además Pinter se niega a hacer el servicio militar en una época en la que Occidente se encuentra obsesionado por la Guerra Fría. El peso de esa decisión lo marcó vitalmente. Sería la primera sobre la que se perfilaría cada vez más su valor personal, y la fidedignidad moral y estética de su obra. Esa es la primera vez que Pinter salta al vacío.

Tal decisión a los dieciocho años y sin otra razón que la defensa del pacifismo, afirma el carácter y la estructura ética que el nombre y la obra de Pinter afirman. Su rechazo del servicio militar, asumiendo las consecuencias que eso significaba, fue en su momento un gesto político fundamental. Mediante semejante acto, Pinter decide separarse de una lógica del poder. Al hacerlo entiende que el poder todo lo permea y que no actúa sólo de manera evidente sino sobretodo allí donde es irreprochable porque forma parte de nuestros hábitos. No es casual

que en Inglaterra Pinter lleve a la práctica estética lo que Foucault no tardará en teorizar en Francia y desde allí participará al resto del mundo.<sup>5</sup> Y tal conciencia del poder y de su forma de actuar se refleja en la obra de Pinter nunca anecdóticamente, sino como ángulo de vista, es decir, estructuralmente.

El homenaje a Pinter en el Gate Theatre confirma tal conciencia del poder, que Michael Colgan ha centrado en el ciclo intermedio de la obra pinteriana producido en la década de los años setenta: *Old Times* (estrenada en Londres con la Royal Shakespeare Company en 1971), *No Man's Land* (estrenada por el National Theatre en el Old Vic en 1975)<sup>6</sup> y *Betrayal* (estrenada por el National Theatre en 1978). Aunque únicas y originales, estas tres obras plantean ciertas similitudes que conviene señalar porque contribuyen a perfilar el

<sup>5</sup> En México es Vicente Leñero quien asume las lecciones de Pinter. Un examen de su obra re velaría asombrosas coincidencias. José Ramón Enríquez lo ha señalado.

<sup>6</sup> Que ha abierto las esclusas para especulaciones cultas, al final comunes, acerca de la presencia de TS Eliot (evidentemente *Tierra baldía*, pero también *Sweeney*) y de Beckett.



carácter excepcional de la obra pinteriana. Todas ellas plantean un paisaje que se ha vuelto característico del mundo de Pinter: un cuarto, un espacio donde se desarrolla una batalla territorial, la lucha de los personajes por imponerse, y el diálogo basado en interacciones que podrían más bien formar parte de un monólogo intermitente cargado de ambigüedades que a menudo contrasta radicalmente con el realismo que determina la escena.

Además, tanto *Old Times* como *Betrayal* se estructuran triangularmente. En la primera con dos mujeres y un hombre, en la segunda con dos hombres y una mujer. Todas ellas suceden dentro de espacios domésticos que reconocemos como entornos familiares, con personajes que en principio nada tienen de extraño y que se encuentran inmersos en actividades anodinas como la visita de una antigua amiga o como el adulterio entre las capas civilizadas de la sociedad, una acción que corre el riesgo de parecer incluso trivial por su frecuencia y por su peligrosa asociación con los dramas franceses de alcoba, en los que el adulterio es pretexto para celebrar el cinismo a través de la brillantez verbal.

Pero nada de esto interesa a Pinter, quien utiliza fragmentos de la realidad cotidiana para lograr un inmediato reconocimiento de personajes y situaciones. Una vez establecida la familiaridad del paisaje, Pinter procede a complicarlo. Y lo que parecía una inofensiva recreación literal se transforma en una situación ambigua y amenazante.

No es que tal arquitectura teatral determine una diferencia respecto de obras anteriores. *The Homecoming* (1965) y *The Basement* (1967) ya experimentaban lo que podría describirse como una intervención radical en el mundo doméstico, alterando su significado.

En la primera de ellas la visita del hermano que regresa a casa acompañado de su mujer se vuelve absolutamente perturbadora por el contraste entre el contexto familiar y la sórdida violencia que permea las relaciones entre los personajes, por la transformación de la naturaleza de tales relaciones y su desplazamiento hacia zonas extrañas en las que el comercio sexual desaloja el afecto, por la aparente apropiación por parte de la familia (constituida únicamente por hombres) de la mujer del hermano, a la que se planea poner a trabajar como prostituta (y que ella es capaz de negociar fríamente, sacándoles ven-

taja), y por la final destrucción, ¿o liberación?, del matrimonio ante la inexplicable impavidez del marido.

*The Basement* no es menos perturbadora en cuanto al desplazamiento del significado habitual del espacio doméstico y de su redefinición como territorio que bajo la pátina de civilización en nada se distingue del que los animales se disputan. En esta obra además Pinter ya ensaya estructuras que se distinguen por su heterodoxia para manipular el tiempo y para introducir alteraciones capaces incluso de invertir en las relaciones entre los personajes obligándolos a intercambiar papeles, acción que permite lecturas muy diferentes del mismo material.<sup>7</sup>

*Old Times* continúa una propuesta que consiste, entre otras cosas, en desautomatizar la percepción de los personajes y de los acontecimientos. Una pareja cuarentona, relativamente acomodada, recibe en su casa de campo a Anna, una antigua amiga de Kate, esposa de Deeley. La cortina se abre sobre un escenario a media luz en el que se distinguen tres figuras estáticas. De pronto la luz señala a dos de ellas que fumando parecen continuar con una acción que hubiera empezado antes. A pesar de la presencia en escena de la tercera figura, el diálogo parece referirse a ella como si aún no hubiese llegado. De manera parecidamente abrupta, Anna se integra al diálogo como si su presencia anteciediera a la conversación. Si me detengo en el arranque de la obra es para subrayar una estructura básica de péndulo en la que los personajes entran y salen con absoluta libertad, sugiriendo con ello la presencia de dos realidades paralelas o alternativas.<sup>8</sup> Nada de lo que vemos tiene primacía. Ninguna escena corresponde a “la” realidad. Pinter enfatiza esta oscilación entre distintas realidades para abrir el presente al pasado. En este texto el recuerdo es tan real como lo que ocurre durante la representación. Incluso el recuerdo

<sup>7</sup> Al respecto es notable que jamás se mencione a Cortázar, que por esos años era uno de los mayores experimentadores literarios y que Pinter como hombre culto y lector debe haber conocido, sino también porque *Las babas del diablo* había sido adaptada por Antonioni en la época en la que Pinter ya se perfilaba como un guionista que habría de transformar la narración cinematográfica desde *The Servant* (1963), dirigida por Joseph Losey, hasta hoy.

<sup>8</sup> Ponderando la obra pinteriana en 1990, Carlos Fuentes, gran amigo de Pinter, contrastaba la creación producida entre América Latina y Europa: *While Pinter created a literature of stark nakedness out of a society of relative abundance, Latin American writers offered a baroque abundance in a world of stark nakedness.*

No sería arbitrario afirmar que Pinter ha sido siempre un hombre cuya vida y obra se han forjado a través de sus enfrentamientos con el orden establecido.



de lo que acaso jamás sucedió pero que por recordarlo es tan cierto como lo que ocurre en ese instante.

Parte de la reacción original e incluso de la que despierta a treinta y cuatro años de su estreno depende en buena medida de, si se me permite el oxímoron, la meticulosa ambigüedad que Pinter confiere a *Old Times* y que, como en otras obras suyas, nos impide decidir cuál es su tema. Ciertamente no el de una relación lésbica, aunque muchos detalles, algunos de ellos abiertamente eróticos, apoyarían tal lectura. Por ejemplo, el hecho de que según Kate, Anna usara a veces su ropa interior sin su consentimiento, acción que será narrada por Anna desde una perspectiva opuesta. Según ella, Kate la invitaba a usar su ropa interior y a que le contara, en la penumbra para ocultar su sonrojo, lo que había pasado durante la noche. El tema tampoco es sólo el de la competencia en la que Deeley y Anna se enfrascan para ganarse a Kate, por ejemplo a través de toda clase de elogios, de fragmentos de canciones románticas que enmarcan culturalmente el pasado y de sugerencias que sitúan la corporalidad de Kate en primer plano, sino de un desafío permanente por superar la memoria, y con ella el territorio del adversario.

Pero *Old Times* tampoco se reduce a una estéril conmemoración. Corresponde a Anna sintetizar la función

del recuerdo: *There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.* El funcionamiento de la memoria es algo que fascina a Pinter. ¿Por qué y cómo recordamos? ¿Qué desata el recuerdo? No es accidental que muchos años después realizara lo que se consideraba imposible: adaptar *En busca del tiempo perdido* al cine.

De nuevo tenemos el contraste entre una situación del todo común y un tratamiento extraordinario que nos impide concluir y que al contrario, nos exige tomar continuamente decisiones durante y después de la representación.<sup>9</sup> Pinter ha sugerido una posible dilucidación cuando ha dicho que *I'd say what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism.* (*Plays Two, Introduction*, IX.) El mundo de Pinter es ferozmente coherente, a tal grado que, incluso lo que parece inopinado, forma parte de esa realidad que sólo cuando es examinada rigurosamente muestra sus ocultos intersticios.

<sup>9</sup> Katherine Worth ha señalado tal cualidad al destacar que en medio de la engañosa placidez del mundo pinteriano algo inminente siempre está a punto de ocurrir: *'Quietness' is a key word for Pinter. His most characteristic effect is one of violence exploding with alarming unexpectness into an almost equally alarming quietness.*

Entonces cada gesto, pero sobretodo cada silencio cobra plena significación. Pinter deconstruye el realismo revelándolo como otro código más. Para ello establece un divorcio entre el personaje y su entorno y desestabiliza al público frustrando sus expectativas.

Pe ro Pinter no realiza estas acciones sólo para experimentar. Nada más ajeno a su obra que la mera satisfacción de rizar el rizo. Su sofisticación es consecuencia de una constante indagación profundamente ética. Pinter no defrauda al espectador pequeño burgués por esnobismo narcisista. Si le impone una frustración, ésta responde al deseo de obligarlo a calcular diversas posibilidades y en todo caso a alejarlo de la solución consabida, que siempre tiene un trasfondo ideológico conservador. Pinter es esencialmente político sobre todo cuando se concentra en el asalto de los espacios domésticos en los que guardamos celosamente ese conjunto de certezas automáticas que llamamos “normalidad”. Al contrario, Pinter jamás está seguro de nada. Menos del significado de sus obras. Por eso declara a Mel Gussow que *the fact is it's terribly difficult to define what happened at any time. I think it's terribly difficult to define what happened*

*yesterday*. Para averiguarlo hace falta claridad. Y para ello es imprescindible expulsar el sentimentalismo.

Esto es lo que sucede en *Betrayal*, donde Pinter somete la traición —aunque no sea ése el único tema— a un examen tan riguroso como el que podría realizarse de un tema científico. Tal rigor acaso refleje una sociedad que finca su misión civilizatoria en el eufemismo y en la contención sentimental y puede prestarse —así lo sugería la risa de los espectadores en el Gate— a una interpretación ligera, que aplana el texto acercándolo peligrosamente al festivo cinismo de una comedia de *boulevard*. Resulta imposible controlar la recepción de toda producción artística, y sobretodo la de un texto contemporáneo en una sociedad que cambia, a veces no tan superficialmente, de forma muy rápida. Peter Hall, “el” director de Pinter por excelencia, ha observado que *the process of work on a Pinter play must therefore preserve the ambiguity, while developing a clear understanding of what is to be hidden*.

Nada más claro en relación con ese precario equilibrio que una obra de Pinter, siempre demasiado poderosa e inestable para directores demasiado o poco seguros



# La obra de Harold Pinter es tan compleja como simple. Como lo es cualquier obra cuya complejidad encapsula la vida real.

de sí mismos. Para la puesta en escena en Dublín, Robin Lefevre ha “actualizado” *Betrayal*, que originalmente se iniciaba en 1977 y terminaba en 1968, ajustándola a una cronología “contemporánea” que nos hace “avanzar” desde la actualidad hasta 1996. Tanto la actualización como lo que sugiere en términos de producción y de recepción parece irrellevante, no sólo porque parte de la atmósfera original subsiste a manera de contrabando sino también porque no es en absoluto necesario “actualizar” un texto cuya verdad y cuya fuerza son atemporales.

Al emplear el término “atemporal” soy consciente de que con ello sugiero o admito o apoyo un estatus que hace de Pinter un “clásico”. Lo cual es cierto, y renueva las paradojas del comediante Pinter, quien ha sembrado un petardo de largo alcance en el regazo de Occidente. Pero tal paradoja acaso sea atribuible a todo artista con talento: “Calumniad, calumniad—aconsejaba Diderot—que algo quedará”. De manera muy precisa, Pinter lo ha hecho, y aunque lo suyo no sea la calumnia, sí lo ha sido arrasar el núcleo no sólo moral e ideológico de nuestras seguridades, sino también su formulación. Pinter nos ha hecho ser conscientes de que la mentira y/o la verdad se encuentran en el contenido, pero también, fundamentalmente, en la forma.

*Betrayal* no es un texto sobre el adulterio entre miembros de la clase media alta intelectual en el Londres de los años setenta. Acaso ni siquiera sea una obra sobre el adulterio. Pero sí lo es sobre la traición de la amistad masculina, amenazada por la sexualidad. Robert, el cornudo, lo expresa con toda claridad cuando le dice a su mujer: *I've always liked Jerry. To be honest, I've always liked him rather more than I've liked you. Maybe I should have had an affair with him myself.* Declaración que después de un silencio pinteriano corre el telón sobre la quinta escena.

Es curioso presenciar *Betrayal* porque como otras obras del revolucionario Pinter en cierto sentido es conservadora. Lo es por lo menos en lo que se refiere a la utilización del escenario y a esas frases que abaten el telón. El autor a menudo lo ha confirmado sin miedo. Ese “conservadurismo” le ha ganado la reputación de ser el dramaturgo de los actores, que también lo es, porque escribe para ellos, para su lucimiento. Y esto nos hace recordar que Pinter no se convirtió en el dramaturgo que es sino a través de un serio aprendizaje como actor de repertorio, haciendo en general el papel de malo, para el

que su físico (alto, delgado, de pelo oscuro, notablemente guapo) lo hacía ideal. Pinter ha aprendido el oficio de las tablas desde dentro, y el de ser actor no es despreciable. Le ha dado sabiduría para apreciar las palabras, los silencios y los gestos consiguientes como quien los ha producido durante años ante públicos muy diversos.

*Betrayal* es también una obra que nace de la reflexión sobre el poder, pero específicamente acerca del poder femenino. Se ha exaltado a Pinter como un autor feminista porque sus mujeres son siempre enigmáticas, aparentemente pasivas pero en realidad más fuertes que los hombres que determinan sus situaciones. Y es cierto: Pinter corrobora la fortaleza de la mujer y la recrea incluso en lo que puede interpretarse como pasividad y que en verdad es todo lo contrario. El mundo de Pinter está poblado por esfinges que acaso decidan el destino de su mundo de manera extremadamente económica mediante el contraste entre su “pasividad” y su fuerza real, entre su “silencio” y su pétreo determinación por ser quienes son. Ante tales mujeres, los hombres resultan verbosos precisamente por la cualidad teatral de su discurso, frágiles por sus despliegues de poder, y precarios y dependientes por su necesidad de afirmar su identidad.

Acaso *Betrayal* pueda ser una obra sobre el deseo femenino. Sobre su poder. Sobre un poder que antecede al patriarado y que jamás rendirá su secreto. Una obra sobre el enigma de ser mujer. Porque Emma es capaz de descastrar amantes sin aspavientos, de ser esposa y amante, madre y adúltera, de conjuntar extremos de la femineidad que Occidente ha separado y que al reunirlos Pinter logra una fórmula explosiva porque como antes Ruth en *The Homecoming* Emma es inconcebible para las buenas conciencias y también, fundamentalmente, para sus hombres. ¿Es una coincidencia que la protagonista de *Betrayal* lleve un nombre tan esencialmente flaubertiano? ¿Y que a diferencia de la Emma de Flaubert, la de Pinter no sólo no termine sus días en una atroz derrota sino que dueña de sí misma prosiga exitosamente su vida? Otros nombres surgen. Tolstoi todavía en ese teatro de la gestualidad absoluta que hoy parece también explícitamente excitante desde una perspectiva paternalista, pero también Ibsen, cuya Hedda da el portazo sólo para que esta Emma abra la puerta a mayores transgresiones reforzando el enigma y oponiéndose “pasivamente” al mundo masculino —y también al femenino, antes y fuera de esa obra— que la rodea.

*Betrayal* también trata de dos hombres atraídos por una mujer. En ese triángulo Pinter comparte una experiencia que no necesita ser biográfica para sugerir connotaciones homoeróticas. Para tocarse de pequeños los chicos han de golpearse. Y parece que esos pequeños cuando crecen a veces sólo pueden realizarse a través de un oscuro objeto que sitúan en medio para hacerse el amor, y que convierten a la Emma de Robert y de Jerry en un puente carnal. Primordial, esta Emma también podría ser accesoria. Nunca hay en Pinter un espacio para lo seguro, y menos aún para el narcisismo de la mujer o del hombre, que de ser fatales sólo lo son por estar vivos.

La obra de Harold Pinter es tan compleja como simple. Como lo es cualquier obra cuya complejidad encapsula la vida real. Pinter ha debido domarse. Ha debido examinar-se, y con ello crear, desarrollar y refinar su arte. Es un arte que se sostiene sobre una constante inquisición cuya racionalidad, temperada por principios éticos y estéticos tanto como por un sentido del humor difícil y a menudo mordiente, es profundamente humana.

\*\*\*

Lamentablemente ni el espacio ni mi conocimiento de la obra pinteriana permiten extender el comentario. Qui-

siera compartir lo que me produjo ver sus colaboraciones con Losey, u otras películas que me perturbaron modificándome y que vi en su momento sin saber-sabiendo que eran de Pinter, como *The Comfort of Strangers*, que acentúan la atmósfera letal de Venecia.

Quisiera agregar solamente que en el aprendizaje de ser Pinter, Irlanda fue decisiva. Primero porque representó para el joven Pinter, entonces David Barron, uno de sus primeros trabajos como actor de repertorio en una compañía ambulante que recorrió el país entre 1951 y 1953 no siempre representando en teatros establecidos, sino también en graneros; segundo porque en Irlanda mantuvo una relación amorosa significativa que enriqueció esa primera experiencia de libertad, y tercero porque la experiencia en esta otra isla acaso siempre significaría para Pinter el recuerdo y la actualización de posibilidades inconcebibles en Inglaterra. Se ha dicho hasta la saciedad que dadas sus condiciones, Irlanda representaba el espacio de toda aventura. Las nubes que cabalgan proyectando sus sombras rápidas sobre las colinas, el clima que cambia de un momento a otro, el cielo bajo que decanta su luz plomiza hasta extremos de plata y sombra, definen un marco romántico por excelencia. Y Pinter, en el fondo, acaso lo sea: un romántico por temperamento que ha debido atemperarse en el duro oficio de ser cierto.

Sirvan estas líneas para celebrarlo.

