

“LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS” DE HAROLD PINTER

Detrás de la aparente uniformidad y de la monotonía cotidianas se esconde una amenaza; detrás de los gestos y de las actitudes más comunes y familiares se oculta un temor; en la realidad que nos circunda y en los seres que nos rodean hay una hostilidad latente; los objetos que disponemos en el espacio que ocupamos, el espacio mismo, pueden, de pronto, tornarse violentos, poner en peligro el precario equilibrio de la vida diaria con su tenue velo de intrascendencias. ¿Qué es esa amenaza?, ¿En qué consiste? ¿Qué provoca el temor, la hostilidad, la violencia? ¿Por qué todo es susceptible de desquiciamiento?

El teatro de Harold Pinter no explica nada, no analiza ni presenta enfoques psicológicos de la actitud de sus personajes y de las situaciones en que, como espectadores, los encontramos sobre la escena. Cuando el telón se levanta estamos frente a *une tranche de vie* en la vida de los personajes, exactamente igual como en la realidad al toparnos con un desconocido, con alguien que vamos a conocer en ese instante, desconectado de su pasado y de su futuro, de todo lo que no tenga relación directa y precisa con el momento presente del encuentro. Es probable que nunca lleguemos a saber nada de esa persona fuera del contexto en que la hemos abordado; a lo más —y eso sólo a nivel de una comunicación no convencional y arbitraria como la que en general establecemos con los otros seres—, lograremos intuir una vaga necesidad de ternura que nos hará solidarios si también somos capaces de vencer nuestro propio desamparo ante la imposibilidad de establecer un contacto humano.

Así, sentados en nuestras butacas, Pinter nos enfrenta a hechos y sucesos que van desarrollándose en el transcurso de la representación de la misma manera como se desarrollarían en la realidad: con igual parsimonia, con idéntica nimiedad o pesadez. Sin embargo, y gracias a esa metódica y objetiva transcripción de los más “humildes” detalles del comportamiento, lo nimio se carga de angustia, lo intrascendente de miedo, la ternura de agresión sexual, y toda palabra, por estúpida o vacía que parezca, de amenazadores sobreentendidos. El espacio en que se mueven los personajes —espacio que en las obras de Pinter es siempre un cuarto, la habitación de la casa donde habitualmente se reúne la pareja, la familia, los amigos, el huésped, la invitada, el *foyer*, el núcleo del *home sweet home*, el centro de una aparente convivencia, de una mal disfrazada sordidez espiritual—, se contagia de la atmósfera opresiva de las pesadillas sin que, no obstante, nada exterior cambie, sin que la linealidad del procedimiento dramático varíe en absoluto. En efecto, aunque Pinter esté situado entre los llamados autores del *Teatro del Absurdo*, su construcción teatral cae dentro del más clásico tradicionalismo: exactitud del lenguaje hablado, respeto de la naturalidad de la conducta, búsqueda del documento vivido, nada de especulaciones metafísicas, nada que denote evasiones oníricas (ni en el decorado, ni en los vestidos, ni en las actitudes, ni en los accesorios), nada que no sea escrupulosamente verosímil, nada que altere la imagen que el espectador tiene del “verdadero teatro”:

Meg: ¿Qué quieres decir?

Petey: Nada de bailes ni de canciones.

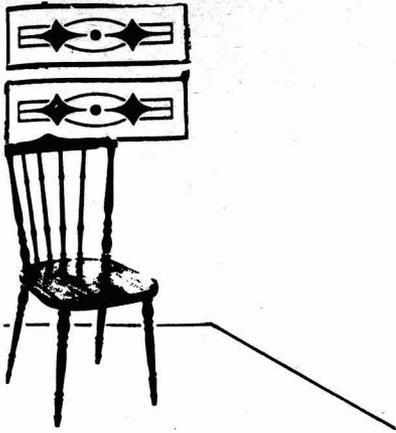
Meg: ¿Qué hacen entonces?

Petey: Hablan.

En *The Birthday Party*, obra a la cual pertenece el diálogo anterior, escrita y estrenada en 1958, Pinter ha escogido un acontecimiento tan común como puede ser un cumpleaños para introducirnos en ese absurdo y en esa irrealidad (kafkianos) de la realidad cotidiana donde la conciencia se ha diluido y la individualidad se traduce apenas, vaga reminiscencia de ser humano, en las evocaciones de infancia. Inventar, mentir, vegetar, ignorar, evadir, parecen ser los únicos resortes de los tres primeros personajes, de Meg y de Petey, matrimonio sexagenario, y de Stanley, el huésped de casi cuarenta años objeto de la fiesta. Lulu, inconsciencia del arrebatado sexual disfrazado tras tambaleantes principios, y dos emisarios de no se sabe dónde ni de qué exactamente, Mac Cann y Goldberg, forman la segunda trilogía de esta pieza donde lo cotidiano estalla con ferocidad sin que la exterioridad se modifique o lo aparente se resquebraje.

En la algodonada existencia de Meg, Petey y Stanley irrumpe el Mal en la persona de Goldberg y de su ayudante Mac Cann. El Mal





que llega de "afuera" pero que se anuncia premonitoriamente "adentro" en la forma de una carretilla que rueda en busca de alguien: de Stanley el pianista o negociante o espía, el fracasado, que traicionó y se traicionó, que no tiene nombre ni paradero, sólo suciedad y sentimiento de culpa. El Mal es un judío acompañado por un católico irlandés, que ocupa y dispone del espacio acorralando con palabras y gestos exhuberantes, con una vulgaridad embozada tras actitudes de bonhomía y comprensión, que se apodera hasta del aire con sus exhalaciones de sentimentalismo y rememoraciones del tiempo ido de la infancia; el Mal que de todas maneras habría venido un día u otro como una enfermedad irremediable; el Mal que razona con perfecta lógica sobre lo necesario y lo posible, que pregunta, ordena, cuestiona, embriaga, que tiene una alta posición porque es efectivo, ciego, y respetuoso del orden establecido, que viola, asesina, seduce impune, metódico y sin aplazamientos.

Dentro de la trayectoria artística de Ludwik Margules, es justamente esta irrupción inexplicable e irracional, gratuita, del Mal lo que le ha llevado a poner en escena obras como *Ricardo III*, *Severa vigilancia*, *A puerta cerrada*, *Fausto* y *Los nombres del poder*. Obsesionado por las fuerzas violentas y terribles que el Mal desencadena en los hombres, que los hombres son capaces de desencadenar contra sí mismos y contra sus semejantes, Margules se preocupó siempre por subrayar físicamente en el escenario las consecuencias morales, mentales y espirituales del asedio del Mal siguiendo los métodos y sugerencias de la crueldad a lo Artaud y



de las técnicas grotowskianas. Sin abandonar el profundo horror —terror— que le produce esta cara de la realidad, este cariz que los acontecimientos menos "políticos" incluso pueden tomar, sin dejar de protestar abierta y airadamente contra todas las formas visibles y no en que el ser humano se aboca al Mal, Margules ha matizado artísticamente su sentimiento personal para transmitirnos en *La Fiesta de Cumpleaños* un grado de horror menos emotivo pero más a nivel de conciencia universal.

Al tomar por primera vez a un autor del Absurdo, realista y a la vez tan fuera de cualquier relación causa y efecto, de cualquier tipo de explicación social, histórica o psicológica, Margules se arriesga en el ámbito de lo que es en sí, de lo que ocurre porque sí, sin ningún género de motivación lógica, y no por ello menos auténtico, menos esencial, menos válido. La existencia de lo inexplicable, de lo inasible, de lo gratuito a nivel de apariencia, de dato real, tiene tanto peso dentro de lo cotidiano como lo que se puede ver y tocar y entender dialécticamente.

En su puesta en escena de *La Fiesta de Cumpleaños* dos factores nos transmitirán todo el impacto de esa hostilidad, de esa violencia amenazadoras del mundo que nos rodea: la escenografía y los movimientos de los actores sobre el escenario. Es sorprendente el grado de compenetración que han logrado Alejandro Luna y Ludwik Margules, se diría que ambos ascienden en el mismo sentido tanto en su visión estética como en su concepción de los medios teatrales que han de traducir al autor. En este caso, el respeto a las intenciones de Pinter y el apego al texto no traicionan la fidelidad del director y del escenógrafo para con su propia expresión artística. El espacio se ha desarticulado convirtiéndose en la invasión concreta del Mal —la mesa, el sillón, las sillas, la escalera, las puertas, la luz, se transmutan, sin dejar de parecer lo que son, se "humanizan" hasta alcanzar las dimensiones de lo atroz—, y sin embargo, los personajes continúan desplazándose como si nada hubiese cambiado, ajenos a ese espacio donde la mano que se apoya en los muebles y en los cuerpos, que los toca, que los golpea, es una amenaza flagrante, una advertencia de peligro tan obvia y sutil como ese trastocamiento total de la escenografía. Cada gesto, cada movimiento (el silbido, el tac-tac de la silla, el tic de Stanley, su sudor, las caricias y abrazos, desnudos de erotismo, planos, en bruto, de Lulu y Goldberg, el periódico que se lee o que se hace tiras, las enormes maletas, el tambor, la venda en los ojos, las gafas rotas) busca, sin apartarse de lo estrictamente dramático, sin exagerar su alcance, ir más allá, aprehender *eso* que flota en la atmósfera, amenaza, angustia, temor. Todo está dicho con la mayor contención, sin aspavientos, cada actor cumple con su cometido sin apartarse de lo que tiene que interpretar, integrándose al sentimiento de unidad y de *maîtrise* que se desprende de esta última puesta en escena del director Ludwik Margules en el Teatro de la Universidad.