

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

AGRESIÓN Y VIOLENCIA EN EL TEATRO DE HOY() (1449)*

JORGE PETRAGLIA

Amigos:

"Va siendo urgente conseguir que el teatro vuelva a ser algo vivo, fuerte perturbador de los corazones inertes, un salto de agua al servicio de la higiene moral, una ducha, un ejercicio, un combate".

Estas palabras no son mías, como muchas otras que van a aparecer necesariamente evocadas esta tarde en el transcurso del tiempo que pasaremos juntos. Pero tampoco pertenecen a Artaud, a Julián Beck, a Cortovsky o cualquiera de los demás "monstruos" que han contribuido a conformar la visión actual del teatro y a ensanchar su panorama hasta el punto de que expresiones tan diversas y a menudo contradictorias como pueden encontrarse en la cartelera especializada de cualquier periódico hoy en Buenos Aires, pueden caer bajo esa denominación común. Signo de riqueza o manifestación de desconcierto. Por ahora, dejémoslo anotado como indicio de período crítico. Esas palabras del principio fueron escritas por Ortega y Gasset en 1930 y me resultó particularmente tentador evocarlas a manera de epígrafe de cuanto va a seguir. Ortega, con esas antenas tan sensibles que poseía, estaba detectando en un campo que no era específicamente el suyo un derrotero, una imposición decretada por la altura de los tiempos, para utilizar una expresión que le resultaba singularmente grata, y sus palabras, como muchos de ustedes habrán advertido de inmediato y sin dificultad, están directamente relacionadas con el título con que ha sido anunciada esta reunión de hoy, que nos ha congregado pese a mí. Antes de seguir adelante, quiero pedir disculpas por haber anotado previamente cuanto va a decirse. Tal

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

vez por estar habituado a trabajar sobre - y a repetir en escena - textos ajenos, confieso que no sé improvisar.

A pesar de estar anotado, lo que sigue no pretende ser una conferencia ni mucho menos; yo no soy un disertante, un erudito ni tampoco un investigador especializado en historia del teatro. Cuanto más será una charla o un planteo quizá algo inconexo y en apariencia no demasiado coherente, pero ciertamente sincero y en ocasiones, angustioso, de dudas e interrogantes acerca del derrotero necesario del teatro como espejo del mundo en que vivimos por alguien como yo que se encuentra en la mitad del camino de su vida, dicho sea con inicial optimismo, y que le ha consagrado todos sus esfuerzos y desvelos. Dudas acentuadas sí caben durante mi reciente estadía de seis meses en Londres. La gente de mi edad se formó en gran mayoría pensando que una visita periódica a Europa significaba una suerte de peregrinación a las fuentes o de visitas a lugares del mundo cuyo oráculo más que plantear aclaraba enigmas. Mi última visita me convenció de algo que ya sospechaba. Semejante pretensión se ha tornado ilusoria y esto hasta tal punto que la situación se ha invertido. Ahora, son los europeos quienes aguardan respuestas e indicios de Latinoamérica. Que el teatro esté atravesando un período crítico, según decimos más arriba, no puede sorprendernos desde el momento que todo nuestro mundo está en crisis. Ninguna sola convicción de las que constituía una base firme para nuestra conducta y nuestro pensamiento hasta hace muy pocos años, ha dejado de ser discutida. Y este hecho que, en cierto sentido, puede resultar sumamente estimulante para la búsqueda y el descubrimiento de nuevos puntos de partida y de nuevas premisas vitalmente robustas, crea entretanto, sin duda, un gran desconcierto y una sensación de inestabilidad.

El título de esta charla podría hacer suponer que yo pienso que la agresión y la violencia constituyen un rasgo distintivo del teatro, tal vez del mejor teatro, de nuestro tiempo, lo que no es así, según lo comprueba un ligero análisis de los temas que desarrollaron desde Esquilo hasta Strinberg antes de nosotros. Recordemos, por ejemplo, la cuantiosa lista de horrores que se suceden en el escenario en el desarrollo de la muy lamentable tragedia romana de Brodson generalmente considerada por los eruditos, antes de las recientes puestas en escena, sólo como una prefiguración de El Rey Lear. Lucha de clanes enemigos que responden a la crueldad con una crueldad mayor hasta que del mal extremo nace el remedio que devolverá la paz al cuerpo social, locura simulada y alienación verdadera naciendo del exceso de desgracia; perspectiva abierta sobre el infinito del sufrimiento que el hombre es capaz de infligir y de soportar; mutilaciones, violaciones, tortura, de todo tipo, horrores que hacen aparecer a los también numerosos asesinatos y suicidios como piadosos. En la crítica del Science Time a la reciente reposición en Straford de tipo andrónico, podemos leer: "Las cosas admirables en esta obra son: el banquete en el cual una madre come la carne de su hijo en el relleno de un pastel; el

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

momento en que le arrancan la lengua a una muchacha; el tajo que deja al protagonista sin mano y la sangre que fluyendo de gargantas cortadas es recogida en un vaso". La crueldad es un elemento familiar en el drama contemporáneo y a menudo es usada con propósitos más legítimos que aquí. El principio dominante debe ser el sentido de las proporciones. La presentación que hace Shakespeare del mundo como algo totalmente vicioso es sentimentalmente tan poco verdadera como el universo azucarado de ciertas novelas.

Los episodios mencionados son imperdonables en Shakespeare porque no están emplazados en yuxtaposición con nada que los coloque en una perspectiva apropiada. En cambio, la lapidación del bebé en Salvados de Edward Bond es espantosa en sí misma, pero está dramáticamente justificada como un factor de redención moral del principal personaje. Esta mención que hace Harold Jobson del uso justificado de la violencia en las piezas de Bond me resulta especialmente útil como introducción a lo que sigue. Es el mismo Edward Bond quien afirma lo siguiente: "Escribo sobre la violencia tan naturalmente como otros escribían sobre los buenos modales. La violencia conforma y obsede a nuestra sociedad, y si no dejamos de ser violentos no tendremos futuro. La gente que no quiere que los escritores escriban sobre la violencia pretenden impedirles que escriban sobre nosotros y sobre nuestro tiempo. Sería inmoral no escribir sobre la violencia". Así comienza su prefacio a Lear, su última pieza una de cuyas escenas más característica servirá de ilustración imprescindible de esta charla.

¿Quién es Edward Bond? Cuando le pregunté a Pinter, confieso que con segunda intención ante la ausencia casi total de nuevos valores que mostraba la cartelera londinense, quiénes eran los autores jóvenes más importantes, después de un silencio reflexivo y prolongado me contestó: "Tal vez Bond, aunque en realidad, la aparición de este autor no es tan reciente". En su estudio sobre el teatro de la iracundia, John Taylor señala el estreno del Matrimonio del Papa en 1962 como el único de verdadero interés realizado en el marco de los espectáculos del sábado a la noche del Teatro Royal Cort a partir de 1960. Salvados fue estrenada en Buenos Aires, creo que en 1965 y prohibida por la censura al día siguiente del estreno. Creo que no es necesario aclarar que yo pienso que la censura es una de las formas que adquieren la agresión y la violencia en el teatro de hoy. Participó en la realización del guión de Blow up, la película que Antollioni realizó en Inglaterra. Sus otras piezas estrenadas son El sendero estrecho, A la mañana temprano y El Rey Lear, que nos ocupa, reelaboración en hondura del tema shakespeariano, presentado también en el Royal Cort, sala consagrada a los nuevos actores ingleses a partir de la aparición de Recordando con ira, de Osborne, en 1966 y hasta hace poco tiempo, es decir hasta que había nuevos autores ingleses realmente importantes, en septiembre de 1971. Creo que nos interesa examinar un poco más extensamente ese prefacio a su última obra, Dear, donde Bond justifica su afirmación de que es inmoral en nuestro tiempo no escribir sobre la violencia. Dice

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

Bond: "Muchos animales están capacitados para ejercer la violencia pero en las especies que no son humanas la violencia está controlada como para no amenazar la existencia de esas especies. Entonces, ¿por qué la existencia de nuestra especie humana está amenazada por su violencia? No hay ninguna evidencia de una necesidad de agresión como la hay de imperativos sexuales y de alimentación. Respondemos agresivamente cuando nos encontramos permanentemente privados de satisfacer nuestras necesidades físicas y emocionales o bajo la amenaza de tener que renunciar a esa satisfacción y si estamos permanentemente privados o amenazados en tal sentido, como lo están actualmente los seres humanos, vivimos en un permanente estado de agresión. No importa cuánto gana un hombre entregado al trabajo rutinario de una fábrica o de una oficina, por ejemplo. En cualquier caso, se encontrará en las mencionadas condiciones de privación o de amenaza porque está actuando de una forma para la que no fue destinado, alienado de su yo natural y eso le provocará consecuencias tanto físicas como emocionales. Se torna nervioso y tenso y empieza a sentirse amenazado y este estado lo transforma en belicoso y provocativo, se convierte en una amenaza para los demás y su situación se deteriora con rapidez. Estos hechos justifican nuestra conclusión: la agresión constituye una habilidad, pero no una necesidad. ¿Por qué, pues, nos conducimos recíprocamente peor que los demás animales? ¿Cómo ocurrió esto? ¿Por qué, en primer lugar, vivimos en regimentados y superpoblados grupos humanos trabajando como máquinas generalmente para beneficio de otros y sin un verdadero control de nuestras vidas? Probablemente, esta situación no se pudo evitar. El hombre no adquirió de pronto el pensamiento a fin de emplearlo a posteriori para resolver los problemas de la existencia. Estos problemas se fueron planteando y resolviendo constantemente dentro de una estructura social heredada y esta estructura fue desarrollándose a fin de encarar los nuevos problemas a medida que se presentaban. Y toda la estructura se mantuvo gracias a la respuesta biológicamente negativa ante las privaciones y las amenazas. Una organización mantenida por la agresión que engendraba. La agresión se moralizó y la moral se tornó una forma de violencia.

"Voy a describir cómo ocurrió esto. Una vez que la estructura social existe tiende a perpetuarse. Los grupos organizadores, los conductores, reciben privilegios. Algunos de éstos fueron necesarios tal vez durante las situaciones críticas que crearon la necesidad del liderazgo, pero la justificación de aquellos privilegios disminuye al ser heredados por los descendientes de los conductores, y al afirmarse y extenderse simultáneamente se tornan injustos. Pero el grupo organizador se justifica a sí mismo porque a pesar de que su posición es injusta es el que administra la justicia. Al comienzo, la oposición a este estado de cosas no será revolucionaria ni siquiera política, sino simplemente consiste en descontento y frustraciones de tipo personal. Cuando los problemas personales se convierten en problemas privados como le

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

ocurre generalmente a la gente que los tiene, se distorsionan y entonces esa gente parece actuar de acuerdo a impulsos arbitrarios y egoístas. Semejante actitud puede siempre ser considerada como antisocial. De manera tal que una sociedad injusta se encarga al mismo tiempo de provocar y de codificar el crimen y una estructura social que es injusta, provocando en consecuencia un estado de agresivo conflicto social, recibe la consagración moral de representar la ley y el orden. La ley y el orden sirven para consolidar la injusticia. Los que gozan de privilegios sociales injustos tienen un obvio interés emocional en preservar la moral social que les permita mantener sus privilegios y justificar sus acciones para lograrlo y que reflejan su miedo a una oposición que puede despojarlos de cuanto tienen, incluso de sus vidas. Esta es una forma en que la moral social se transforma en odiosa y agresiva pero hay otra forma.

"La moral social asegura también la obediencia no culposa de muchas de las víctimas de la organización injusta. Les otorga una clase de inocencia asentada en el miedo que no es jamás una inocencia serena. Por las razones precedentes, afirmo que la sociedad es mantenida por la agresión que ella misma origina y que si el hombre no es peligrosamente agresivo, nuestra forma de sociedad lo es. Y origina la agresión de dos maneras primera, por ser básicamente injusta, y segunda, por provocar una forma de vida que no es natural. Ambas cosas crean una respuesta biológica naturalmente agresiva en los miembros de la sociedad. La respuesta formal de la sociedad es la moral social que según expliqué es tan sólo otra forma de violencia que provoca en consecuencia por sí misma una agresión mayor. No hay salida para nuestra forma de sociedad. Una sociedad injusta tiene que ser violenta. Cualquier organización que niega la necesidad elemental de justicia biológica ha de tornarse agresiva, aunque pretenda ser moral y esto es verdad para la mayoría de las religiones que afirman que la justicia puede lograrse solamente en el otro mundo y no en éste y también es verdad para muchos movimientos de reformas políticas. La agresión moralizante puede mezclarse, por supuesto, con la bondad común y la decencia y también con la agresión de las instituciones sociales que sostiene, pero mientras es poderosa, no por nada se originó al enfrentar situaciones desesperadas, que define el carácter de la gente y las instituciones.

"Así, a lo largo de la historia nuestras instituciones han sido agresivas y por tal razón, es aún más fácil para los agresivos lograr el poder y la autoridad. Es por esto que los conductores, tanto los revolucionarios como los reaccionarios, tan a menudo se comportan peor que animales. No es mi propósito insultar; se trata de una triste verdad histórica. Nuestra situación ha empeorado en los tiempos que nos toca vivir como consecuencia de los adelantos tecnológicos. El problema puede ser descripto esquemáticamente de la siguiente manera: hemos evolucionado en una biosfera, pero estamos viviendo en algo que es cada vez más una tecnosfera. No nos sentimos en ella demasiado bien, por lo que se activan nuestras defensas biológicas, una de las cuales es

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

la agresión. Nuestro entorno cambia tan rápidamente que no podemos esperar que puedan desarrollarse soluciones biológicas, así que no podemos ni canjear la tecnosfera ni usar la tecnología para transformar la naturaleza humana. Pero el cambio en nuestra sociedad se decide realmente como consecuencia de imperativos comerciales urgentes, por lo que no se hace nada para resolver el problema principal y una especie que vive en un contorno desfavorable, se extingue inexorablemente. Para nosotros, el fin se apresurará probablemente, porque la agresión que generamos se manifestará a nivel masivo a través de la tecnología. Este esquema es muy simple y nuestro destino está lejos de ser tan irremediable, pero la combinación de tecnología y moral social es muy fea y puede conducir al desastre. Como alternativa, es posible que los gobiernos decidan utilizar la tecnología para reforzar la moral social por el uso de drogas; selección, acondicionamiento, genética y otras yerbas podrían fabricar gen te apropiada para la sociedad. Esto sería igualmente desastroso. En consecuencia, si no queremos nada de esto debemos hacer otra cosa. Hay señales en la búsqueda de anticulturas y de políticas de alternativas de que estamos empezando a hacerlo".

Me he detenido con prolijidad, aunque fragmentariamente, en este prefacio porque a pesar de ciertos esquematismos un tanto ingenuos y algunas afirmaciones de difícil comprobación histórica, parece apuntar una interpretación diametralmente opuesta. Pero las palabras citadas aclaran la necesidad profunda con que muchos autores de hoy recurren en sus obras a la agresión y a la violencia. Por otra parte, si fuera necesario justificar esa actitud nos bastaría con recorrer los titulares de cualquier periódico de cualquier ciudad del mundo. Y agregaré que me resulta hasta irrisorio suponer que sea necesario justificar la violencia en el escenario cuando es bastante difícil que la ficción del teatro logre anular una realidad que ha llegado al colmo, tal como ha ocurrido hace poco entre nosotros, de destruir una sala de teatro porque se está en desacuerdo con lo que iba a presentarse en su escenario que, paradójicamente no era ni violento, ni agresivo en ninguna instancia.

El tema de El Rey Lear le ofrece a Edward Bond la ocasión de trasladar a la escena su interpretación de la historia a través de una amplia metáfora. Y en ese tratamiento no hay ingenuidades ni errores, sino vigor y grandeza. Por otra parte, creo que la metáfora es siempre la herramienta de los grandes creadores. Estoy convencido que una de las razones de la permanencia de Shakespeare es su ambigüedad, esa ambigüedad específica que lo torna ideal para el tratamiento actualizado, como éste de Bond o de Ionesco a través de Macbeth. Esa ambigüedad que hace que los eruditos jamás coincidan acerca del sentido esencial de cada una de sus piezas, particularmente de cada escena y, a veces como en el caso de Antonio y Cleopatra de cada verso. Y aunque parezca una paradoja, pienso que una metáfora, en su sentido más amplio, es la forma más exacta del realismo. Cada palabra que empleamos en nuestra cotidianidad, después de todo, es siempre una alusión aproximativa, nunca una coincidencia. La escena de Lear, que

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

ilustrará esta charla, demostrará el tratamiento riguroso que emplea el autor para concretar su concepción de la historia como un hecho esencialmente violento por las causas expuestas. Pero Lear no es nunca una ilustración exclusiva de una doctrina, como ocurre con las piezas de Westerlay, y por eso Lear es grande. Pero así como Bond necesita llevar a la escena el hecho, el acto violento en toda su plenitud de horror y de sangre, hay otros autores que perciben sus contornos no menos ominosamente pero que lo traducen en forma más secreta y con pareja eficacia.

En las obras de Harold Pinter no se ve una gota de sangre. La violencia y la agresión están latentes y se ejercen entre los personajes con una intensidad que, a menudo, llega a ser insoportable, a tal punto que su dramaturgia ha sido calificada, sobre todo en las obras de su primer período, como "teatro de la amenaza". Entre paréntesis, diré que yo lo prefiero, como muy bien lo saben quienes están familiarizados con mi tarea de director. Cuando veo torturar físicamente a un actor en escena, no puedo dejar de tener conciencia de que ese actor al día siguiente, en la próxima función, volverá a ser torturado, en cuyo caso, la ficción se le congela en el primer grado, es decir, en el de pura ficción. Admito que esto puede deberse a la deformación profesional pero de todas maneras es muy difícil lograr que el espectador acepte el hecho como una alusión directa a la posibilidad de su propia tortura, circunstancia en la cual la ficción alcanzaría su máximo grado de alcance, la enésima potencia.

En un reportaje denominado Las batallas cotidianas, le preguntaron a Pinter lo siguiente: ya que en la mayoría de sus obras hay un sentido de terror, una amenaza de violencia, ¿ve usted el mundo como un lugar esencialmente violento? A lo que él contestó: "El mundo es un lugar bastante violento. Eso me parece muy claro. Por lo tanto, cualquier violencia que haya en mis obras surge naturalmente de allí, me parece un factor esencial e inevitable. La violencia es, en realidad, sólo una expresión del problema de poder, certidumbre que posiblemente sea un tema que se repite en mis obras. Hace mucho tiempo escribí un cuento que se llamaba El examen y mis ideas de violencia arrancan de allí. Ese cuento trata muy explícitamente de dos personas que están en un cuarto donde libran una batalla de carácter no especificado cuyo problema era cuál de las dos iba a dominar y en qué momento y cómo iba a lograr la dominación y de qué instrumento se iba a valer para lograrla y cómo socavaría el dominio del otro. Allí hay una amenaza constante. Tiene que ver con este problema de estar en la posición predominante o de tratar de estarlo. Esto es algo que me atrajo al escribir el guión, cinematográfico de El Sirviente, cuyo argumento pertenecía a otro. Yo no llamaría a esto violencia sino batalla para conquistar posiciones. Es una cosa muy común de todos los días.

Y al preguntársele si sus ideas de violencia provenían de experiencias personales, respondió: "Todos encontramos la violencia en una u otra forma. Yo la encontré en una forma bastante extrema después de la guerra en los barrios pobres de Londres, cuando los fascistas

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

reaparecían en Inglaterra. Si uno tenía cierta apariencia de judío podía tener problemas o si pasaba junto a una reunión callejera de fascistas y parecía de algún modo demostrar estar en contra, sobre todo si llevaba libros bajo el brazo, ellos veían en todo eso la prueba de que uno era comunista. Había una gran cantidad de violencia".

Esta experiencia de Pinter, en su condición de judío, me recuerda la siguiente afirmación del libro de George Steiner, que viene a subrayar el sentido general de esta charla: "Todos nosotros venimos después de la ruina sin precedentes de los valores y de las expectativas humanas colocadas por la bestialidad política de nuestra época. No podríamos actuar ahora como críticos o como seres racionales, como si nada de vital importancia le hubiera ocurrido a nuestro sentido de las posibilidades humanas, como si la exterminación por hambre o violencia de unos 70 millones de hombres, mujeres y niños entre 1914 y 1945 no hubiera alterado profundamente la calidad de nuestra percepción. No podemos pretender que Belsen, por ejemplo, no tiene relación con la responsabilidad vital de lo imaginario. Cuanto el hombre le ha hecho al hombre hace muy poco tiempo ha afectado la materia prima del escritor, es decir, la suma del potencial de la conducta humana y presiona en el cerebro con la fuerza de una nueva oscuridad".

Recordemos que uno de los nombres más valiosos y representativos de nuestro teatro actual, Marcelo Gámbara, recurrió a la realidad espantosa de los campos de concentración en su pieza llamada precisamente El campo, como símbolo entre otras cosas, de la humillación a que puede someternos a cualquiera de nosotros el abuso del poder establecido. Realidad que no nos ha sido ajena como ninguna de las que creo que he mencionado hasta ahora. Cuando le pregunté a Pinter qué opinaba del teatro ostensiblemente político, me contestó: "Para ser un político uno se ve obligado a presentar un esquema muy simple de las cosas, aunque no sean así. Yo no creo en el teatro político aquí en Londres, porque es siempre una simplificación. No sé qué pensaría en América Latina". Recordemos que también dijo: La otra noche vi en la televisión algunos políticos hablando de Vietnam. Sentí enormes deseos de atravesar la pantalla con un lanzallamas y quemarles los ojos y castrarlos y después preguntarles cómo calificarían esa acción desde un punto de vista político. Y ampliando su concepto con relación al uso de panfletos como recurso teatral, dijo refiriéndose a Bass, el espectáculo de Peter Brook, en contra de la guerra del Vietnam: "No me gusta ser objeto de propaganda y detesto la oratoria de barricada. El abismo entre la realidad de esa guerra y la imagen de lo que Hass presentaba en escena era tan enorme que se llegaba al absurdo. Si lo que se buscaba era aleccionar o estremecer al público, creo que el intento es excesivamente presuntuoso. Es imposible hacer en teatro una declaración tan ambiciosa sobre un asunto semejante cuando la televisión y la prensa han mostrado todo tan claro".

Como decíamos antes, el peligro, la violencia, la amenaza se ejercen siempre en el teatro de Pinter a nivel personal entre los personajes. La

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

agresión como ingrediente de la conducta humana siempre. Es tarea del espectador ampliar o no ese conflicto a otros niveles de convivencia social, ,por ejemplo, y aun de reflexión acerca de las coordenadas históricas propias de nuestro tiempo. En rigor, estamos refiriéndonos al lenguaje metafórico y a la ambigüedad que, según dijimos, caracterizaban la grandeza de Shakespeare. La amenaza está siempre presente en las obras de Pinter. Los personajes suelen estar sujetos a períodos desconocidos hasta que cierta fatalidad desagradable, tanto más siniestra cuanto que permanece indefinida, los alcanza. Por lo general, el clima de tensión se establece a través de la imposibilidad o más exactamente, como él ha señalado, de la falta de voluntad del ser humano para comunicarse, para definir contactos con los demás. Es tan peligroso abrir la puerta para responder a un llamado desconocido como introducir a un extraño en el propio yo. Es así que los personajes de Pinter describen círculos y contramarchas en la conversación por desconfianza profunda a la más mínima comunicación directa. Cuando un extraño ha pasado el límite de la propia intimidad, nunca se sabe qué puede ocurrir.

Muchos dramaturgos han explorado este terreno en varias regiones posibles y la conclusión generalmente determina que la gente no puede comunicarse porque el lenguaje, la herramienta de intercambio, se ha desgastado. Como afirma Steiner, a menos que logremos devolver a las palabras en nuestros periódicos, leyes o actividades políticas su dimensión de claridad y precisión de significado, nuestra vida seguirá hundiéndose en el caos, en cuyo caso lo que nos espera es una época de tinieblas. Ninguna palabra en rigor significa lo mismo para dos personas porque es imposible tener la seguridad de que lo dicho es entendido en el sentido propuesto. Según Pinter, la gente no puede comunicarse porque se niega a mostrarse. La comunicación es un peligro, deja al desnudo cosas dolorosas que lastiman y entonces debe evitarse, tal como le ocurre a Davis, el protagonista de *El cuidador*, que se propone constantemente llegar, pero nunca lo concreta para evitar el encuentro consigo mismo. En el programa de un espectáculo integrado por obras suyas figuraba la siguiente nota del propio Pinter: "El afán de verificación es comprensible, pero no siempre puede ser satisfecho. Es imposible establecer distinciones demasiado precisas entre lo real y lo que no lo es, como tampoco entre lo verdadero y lo falso. Las cosas no son necesariamente o verdaderas o falsas, pueden ser verdaderas o falsas a la vez. El supuesto de que no es tan difícil explicar cuánto ha ocurrido y cuánto está ocurriendo me resulta inadecuado. Un personaje que no puede dar una explicación convincente o toda la información requerida sobre sus experiencias pasadas, su actual comportamiento o sus deseos ni tampoco un análisis racional de sus motivaciones, es tan legítimo y digno de atención como otro personaje que pueda hacerlo agregando además, que las afirmaciones de este último me resultan siempre sospechosas. Mientras más profunda es una experiencia más difícil será expresarla articuladamente".

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

La obra de Pinter replantea una de las grandes paradojas del teatro: el realismo en el escenario sólo puede ser alcanzado por medio de un sacrificio de la realidad. La conclusión obvia de todo lo que precede es que no son los autores quienes transforman el escenario en un lugar de agresión y violencia sino la sociedad a la que pertenecemos.

Hace poco he leído una definición justa de esa sociedad en boca de un personaje de Raymond Chandler, excelente autor norteamericano de novelas policiales. La transcribo a continuación: Existe una cosa peculiar respecto del dinero. En grandes cantidades tiende a tener vida propia, hasta una conciencia propia. El poder del dinero se convierte en algo muy difícil de controlar. El hombre siempre ha sido un animal venal. El crecimiento de las poblaciones, el enorme costo de las guerras, la presión incesante de los impuestos confiscatorios, todas esas cosas lo hacen más y más venal. El hombre medio está cansado y asustado y un hombre cansado y asustado no puede permitirse tener ideales. Tiene que comprar alimentos para su familia. En nuestra época hemos presenciado una declinación tremenda en la moral pública y privada. No se puede esperar calidad de la gente cuya vida está sujeta a una falta de calidad. No se puede tener calidad con una producción en masa no se quiere la calidad porque dura demasiado de modo que se la sustituye por la moda que no es más que una estafa comercial destinada a hacer que las cosas caigan en desuso. La producción en masa no podría vender sus mercaderías el año próximo a menos que haga que lo que vendió este año parezca anticuado de aquí a un año. Tenemos las cocinas más blancas y los baños más relucientes del mundo, pero en las encantadoras cocinas blancas, el ama de casa media no es capaz de preparar una comida que valga la pena y los hermosos cuartos de baño relucientes no son más que un receptáculo de desodorantes, laxantes, pastillas para dormir y los productos de esa mistificación secreta que se conoce con el nombre de industria de los cosméticos. Preparamos los paquetes más lindos del mundo, pero lo que hay adentro no es más que basura".

Pienso, como dije al principio, que el teatro ha sido siempre un lugar violento y agresivo con pocas excepciones y una de esas excepciones fue el período histórico que nos precedió. En él el escenario se convirtió en una amable sala de estar de acuerdo a las convicciones y a los hábitos sociales, particularmente hipócritas, donde rara vez se alzaba la voz, donde nunca se mencionaban los verdaderos problemas y donde excepcionalmente se llegaba al fondo de las cuestiones. Esto y el sonido y la furia domesticada por el distanciamiento temporal, atemperada la violencia y la agresión del teatro griego y del drama isabelino, por ejemplo, hizo que el público habituado a las buenas maneras recibiera como una novedad, a menudo chocante y desagradable, la reaparición en los autores contemporáneos de esas características que siempre habían sido ingredientes inseparables del gran teatro.

Las escenas que van a leerse enseguida para las cuales todo cuanto he dicho anteriormente lo considero como una introducción, son primicias

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

absolutas. Lear, de Edward Bond y Viejos tiempos de Harold Pinter, aún no han sido estrenadas en Hispanoamérica. Y Monólogo, también de Pinter, se presentará aquí hoy públicamente por primera vez en el mundo. Digo con todo orgullo que por propia iniciativa, su autor me entregó el texto para hacerlo en estreno mundial. Viejos Tiempos (Old Times) de Pinter, responde al clásico planteo de la irrupción de un personaje inesperado en un ámbito determinado, cuyas coordenadas habituales replantea haciendo tambalear peligrosamente su equilibrio tal vez ficticio. Planteo usado antes por Pinter en El cuidador, en un ligero dolor. En este caso, la que reaparece después de veinte años es Ana, amiga de juventud de Keith, esposa de Billy, intelectual relacionado con el cine, en el hogar del matrimonio en pleno campo, cerca del mar. A la habitual ambigüedad acerca de las motivaciones últimas que rigen las relaciones humanas, Pinter añade en esta pieza, que fue un gran éxito cuando se estrenó en Londres, en 1971, y en París, el tema de la inestabilidad, de la fragilidad, de la inseguridad de los recuerdos. Como dice Borges, el psicoanálisis es una ciencia totalmente hipotética. ¿Cómo se puede basar una ciencia en lo que recuerde o deje de recordar una persona, si ni siquiera se sabe si esa persona tiene o no memoria? A este tema se suma una sugerencia no explicitada de probable lesbianismo pretérito. No por nada la pareja actual, en que Pinter se encuentra empeñado durante por lo menos un año, según él me confió, es la adaptación para el cine de A la búsqueda del tiempo perdido, de Proust.

La conferencia de Jorge Petraglia finalizó con interpretaciones de Harold Pinter y Edward Bond, a cargo de las actrices Lilian Riera y Elena Tasisto y del actor Leal Rey. Cerró el espectáculo el propio conferenciante interpretando Monólogo, de Pinter.