

LAS AUSENCIAS, UN ELEMENTO FUNDAMENTAL EN *BETRAYAL* Y *THE HOMECOMING*

María de los Santos ESPEJO QUIJADA
Universidad de Castilla-La Mancha

Mme MARTIN. A propos, et la Cantatrice chauve?
Mme SMITH. Elle se coiffe toujours de la même façon.

Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*¹.

Los personajes ausentes, es decir, los que no aparecen en escena y, sin embargo, son mencionados por otros, en ocasiones pueden llegar a dar título a una obra, como en el caso de “la Cantatrice chauve” en la obra homónima. En las obras que vamos a analizar de Harold Pinter *Betrayal* y *The Homecoming*, no se llega a esos extremos. No obstante, creemos que es significativo el hecho de que haya algunos personajes que, aunque ausentes en escena, constituyan una presencia inmanente en los diálogos de los demás, sobre todo en este autor en cuyas obras “no sólo las palabras son importantes, sino también los silencios” (Martínez López, 2000: 355). Gandullo Recio señala un caso similar en *The Dumb Waiter*: “[the dumb waiter] sin ser un personaje de la obra y sin tener voz propia – dumb – se convierte en pieza clave del juego dramático, aportando a la obra todo contacto con el mundo exterior, con una realidad ajena a los personajes” (2000: 350).

En nuestro análisis nos hemos propuesto estudiar esas ausencias y ver cómo esos personajes son fundamentales en la estructura de estas obras. Para ello, hemos clasificado los personajes ausentes en tres grupos. El primero corresponde a miembros de la familia, el segundo a amantes de alguno de los protagonistas y el tercero a individuos relacionados con los trabajos de los distintos personajes que aparecen en escena.

¹ Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve. La leçon*, Paris: Gallimard, 1954, página 70.

1. Familia

En principio, la familia constituye, en estas obras, un impedimento para las aspiraciones, deseos e ilusiones de los personajes.

Así, en *Betrayal* son numerosísimas las alusiones a la esposa de Jerry, Judith. Ella probablemente esté manteniendo una relación sentimental con un admirador suyo al que Jerry hace referencia, lo que la convertiría en una imagen especular de Emma, como esposa infiel, y a Jerry en un reflejo de Robert, como marido que comete y es víctima de alguna infidelidad. Con estos paralelismos se da a entender que esa situación que da nombre a la obra es bastante común, casi cotidiana.

Sin embargo, Jerry, al contrario que Robert, no lo sabe con certeza, pues, en ocasiones, parece estar convencido de su falta de fidelidad:

JERRY. She has an admirer.

EMMA. Really?

JERRY. Another doctor. He takes her for drinks. It's ... irritating. I mean, she says that's all there is to it. He likes her, she's fond of him, et cetera, et cetera ... perhaps that's what I find irritating. I don't know exactly what's going on (Pinter 1998: 107).

Otras veces, Jerry se muestra seguro de que le es fiel:

JERRY. She isn't [unfaithful]. She's got lots to do. She's a very good doctor. She likes her life. She loves the kids.

EMMA. Ah.

JERRY. She loves me (Pinter 1998: 109-110).

Otra diferencia entre Jerry y Robert es que Robert confiesa su infidelidad a su mujer, mientras que Jerry no sólo está seguro de que no lo sabe, sino que además no piensa contárselo y parece obsesionado con que nadie lo sepa: "She's too busy. At the hospital. And then the kids. She doesn't go in for ... speculation" (Pinter 1998: 106), "No, I hadn't thought of telling Judith, actually" (Pinter 1998: 32), "You hadn't thought of telling Judith?" (Pinter 1998: 32), "She [Charlotte] doesn't know ... about us, does she?" (Pinter 1998: 12).

Además de las similitudes señaladas anteriormente, tanto Emma y Robert como Jerry y Judith tienen dos hijos, un hijo y una hija, que, según podemos observar en la obra, son un elemento de unión entre Jerry y Emma, así como un impedimento para su relación extramatrimonial.

Por ejemplo, los hijos (de ambos matrimonios) juegan juntos e incluso se alude repetidamente a la ocasión en la que Jerry levantó en sus brazos a Charlotte, la hija de Robert y Emma: "Do you remember that time ... oh God it was ... when you picked her up and threw her up and caught her?" (Pinter

1998: 11), "I mean, I picked his own daughter up in my own arms and threw her up and caught her, in my kitchen" (Pinter 1998: 22), "I picked Charlotte up and lifted her up, high up, and then down and up. Do you remember how she laughed?" (Pinter 1998: 84).

Sin embargo, como observamos a través de la conversación entre Robert y Emma, estos mismos niños son un obstáculo para la relación entre Jerry y Emma: "we've got two kids, he's got two kids, not to mention a wife ..." (Pinter 1998: 70), o en este fragmento en el que la familia se convierte en un impedimento:

JERRY. [...] I have a family.

EMMA. I have a family too (Pinter 1998: 41).

En el caso de *The Homecoming*, los hijos de Ruth la convierten en una imagen especular, en una "heredera", de Jessie, la madre de Lenny, Teddy y Joey: ambas están casadas, tienen tres hijos varones y son infieles a sus maridos. El paralelismo entre Jessie y Ruth podría ser la causa, según Esslin, de que Teddy, cuya madre era una prostituta o casi, acepte con naturalidad que su esposa llegue a serlo (1991: 256). El efecto de esta repetición es, a mi entender, claustrofóbico, ya que parece que la misma historia se va a repetir hasta el infinito y que realmente no hay salida posible.

Los hijos de Ruth y Teddy son, además, importantísimos en el desarrollo estructural de la obra. Así, al principio se preocupan por ellos Ruth ("I think ... the children ... might be missing us" [Pinter 1986: 22]) y Max ("You a mother? [...] How many you got?" [Pinter 1986: 43]); luego será Teddy el que se interese por ellos ("I'd like to go back and see the boys now" [Pinter 1986: 54], "She's got three children" [Pinter 1986: 70]), mientras que Ruth no parece echarlos mucho de menos y Max afirma: "She can have more [children]. If she's so keen" (Pinter 1986: 70). Este cambio marca la evolución de Ruth hacia la que a partir de entonces será su vida.

Volvamos ahora a la figura de Jessie, que aunque no aparece en escena es una presencia constante a lo largo de la obra. Se trata de un personaje del que se nos ofrece una multiplicidad de perspectivas. Así, para Max es, según el caso, una prostituta ("I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. My word of honour" [Pinter 1986: 42]), un elemento que le impedía desarrollarse libremente ("I gave her the best bleeding years of my life, anyway" [Pinter 1986: 9]) o una persona maravillosa: "Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know, I'm telling you. Every single bit of the moral code they live by was taught to them by their mother. And she had a heart to go with it. What a heart [...] That woman was the backbone to this family [...] I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind" (Pinter 1986: 45-46).

Sam, sin embargo, la recuerda siempre con mucho cariño: "Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride ... going about these days. Like Jessie. *Pause*. All the same, she was your wife. But still ... they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.

MAX (*softly, closing his eyes*). Christ.

SAM. I used to pull up at a stall and buy her a cup of coffee. She was a very nice companion to be with" (Pinter 1986: 16).

Es muy significativo que Sam sufra un colapso al confesar que ella fue infiel a Max: "SAM (*in one breath*). Mac Gregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along" (Pinter 1986: 78).

Lenny se interesa sobre todo por su faceta sexual, lo cual no es nada extraño si pensamos que es un proxeneta: "That night ... you know ... the night you got me ... that night with Mum, what was it like? [...] the night they were made in the image of those two people *at it* [...] I should have asked my dear mother. Why didn't I ask my dear mother? Now it's too late. She's passed over to the other side" (Pinter 1986: 36-37).

En otra ocasión la menciona para pedirle a Ruth que no lo llame con el mismo nombre que usaba su madre, es decir "Leonard" (Pinter 1986: 33). Aquí encontramos de nuevo una relación especular entre Ruth y Jessie, así como una muestra de la capacidad de intimidación de Ruth.

Joey no la menciona, y Teddy sólo se refiere a ella cuando explica una reforma que se hizo en su casa: "Actually there was a wall, across there ... with a door. We knocked it down [...] The structure wasn't affected, you see. My mother was dead" (Pinter 1986: 21). Sin embargo, era su hijo favorito: "Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the ... you were always the main object of her love" (Pinter 1986: 63).

Por último, señalemos otra ausencia: la de los padres (y hermanos) de Max y Sam. La actitud de Max hacia su progenitor es de admiración ("I respected my father not only as a man but as a number one butcher" [Pinter 1986: 39]), mientras que considera a su madre y a sus hermanos una carga: "I worked as a butcher all my life [...] To keep my family in luxury. Two families. My mother was bedridden, my brothers were all invalids" (Pinter 1986: 47).

2. Amantes

Son el símbolo de las fisuras que se pueden producir en los matrimonios. Generalmente, estos amantes son personas cercanas a la pareja, amigos o compañeros de trabajo, personas por las que el "traicionado" siente un gran aprecio.

En *Betrayal*, uno de esos amantes aparece en escena (Jerry), aunque no sea un personaje perfectamente consciente de lo que está sucediendo. De hecho, incluso Robert en la escena segunda comenta: "No, you didn't know very much about anything, really, did you?" (Pinter 1998: 33).

Sin embargo, no aparecen ni las amantes de Robert, ni Casey, que parece el nuevo amante de Emma, ni por supuesto el posible amante de Judith: "He's had ... other women for years" (Pinter 1998: 18), "I bumped into old Casey the other day. I believe he's having an affair with my wife" (Pinter 1998: 35), "She [Judith] has an admirer. [...] I don't know exactly what's going on" (Pinter 1998: 107).

Sin duda, el que tiene mayor relevancia en la obra es Casey, un escritor al que tanto Robert como Jerry han ayudado. Es un personaje tan significativo que incluso podemos encontrar alusiones a sus padres, a su esposa e incluso una referencia velada a sus tres hijos: "He [Casey]'s even taken me down to Southampton to meet his Mum and Dad" (Pinter 1998: 17), "He's left Susannah. He's living alone round the corner" (Pinter 1998: 53), "Writing a novel about a man who leaves his wife and three children and goes to live alone on the other side of London to write a novel about a man who leaves his wife and three children" (Pinter 1998: 53).

Analicemos ahora las distintas visiones que se nos ofrecen de él a lo largo de la obra. Así, al principio se nos presenta solamente como el nuevo amante de Emma ("Casey. I just heard you were ... seeing a bit of him" [Pinter 1998: 15]). A Jerry no parece que le agrade mucho la idea ("The funny thing was that the only thing I really felt was irritation, I mean irritation that nobody gossiped about us like that, in the old days" [Pinter 1998: 15-16]), aunque luego afirma: "I couldn't be jealous of Casey. I'm his agent" (Pinter 1998: 17).

A lo largo de la obra veremos que Casey es, para Jerry, un escritor genial ("I'm going over with one of my more celebrated writers [Casey], actually" [Pinter 1998: 58]). A Robert no le gusta porque no le gusta la narrativa moderna: "I'm a bad publisher because I hate [...] modern prose [...] you [Jerry and Emma] love the new novel by the new Casey or Spinks" (Pinter 1998: 97). Sin embargo, también le oímos decir: "Oh, [Casey] sells very well. Sells very well indeed. Very good for us" (Pinter 1998: 36) y "And I actually consider Casey to be a fist-rate writer" (Pinter 1998: 99).

No obstante, creo que la visión más significativa de Casey es la que tiene Emma; la vemos saliendo con él y molesta si no lo llaman por su nombre: "We have the occasional drink" (Pinter 1998: 16), "I wish you wouldn't keep calling him Casey. His name is Roger" (Pinter 1998: 19). Posteriormente, descubrimos que a ella no le gustaba su obra: "It may be the best thing he's written but it's still bloody dishonest" (Pinter 1998: 54). Estas manifestaciones muestran la evolución de Emma (o de Casey), como ella

misma reconoce: "I've changed. Or his work has changed" (Pinter 1998: 16). Al mismo tiempo, subrayan la escasa satisfacción que los personajes encuentran en estas relaciones, las "ausencias" dentro de éstas, que, en el caso de la relación entre Emma y Jerry están representadas en las deficiencias de la vivienda que comparten:

JERRY. [...] I know ... I know you wanted ... but it could never ... actually be a home. You have a home. I have a home. With curtains, et cetera. And children. Two children in two homes.

EMMA. It was never intended to be the same kind of home. Was it? *Pause*. You didn't ever see it as a home, in any sense, did you?

JERRY. No, I saw it as a flat ... you know.

EMMA. For fucking.

JERRY. No, for loving (Pinter 1998: 44).

En *The Homecoming* tenemos a MacGregor. Sólo tres personajes se refieren a él: Max, Sam y Teddy, aunque este último lo hace de modo escueto y sólo como respuesta a las preguntas de Sam:

SAM. Do you remember MacGregor, Teddy?

TEDDY. Mac?

SAM. Yes.

TEDDY. Of course I do.

SAM. What did you think of him? Did you take to him?

TEDDY. Yes, I liked him. Why? (Pinter 1986: 62).

Max, del que Teddy podría ser una imagen especular, también tiene buenos recuerdos de MacGregor, incluso siente una gran admiración por él: "Do you want to know who could drive? MacGregor! MacGregor was a driver" (Pinter 1986: 48), "Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac" (Pinter 1986: 8).

Sin embargo, la visión que tiene Sam de MacGregor (Sam es, además, el que revela la relación entre este amigo de Max y Jessie) es muy distinta: "He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt" (Pinter 1986: 18).

3. Relaciones laborales

En *Betrayal* las relaciones laborales son importantes, en primer lugar, porque el trabajo es un elemento que dificulta la relación entre Jerry y Emma: "It would not matter how much we wanted to [meet] if you're not free in the afternoons and I'm in America" (Pinter 1998: 41).

Por otra parte, son importantes porque los dos amantes de Emma (Jerry y Casey) están relacionados con el trabajo de su marido. Curiosamente, Emma

sale con el escritor que no le gustaba (Casey) y no con el que considera bueno (Spinks): "She [Emma] seemed to be madly in love with it [el libro de Spinks]" (Pinter 1998: 96). Con ello, vemos que la relación con Casey tampoco puede hacerla feliz.

Además, en numerosas ocasiones los personajes hablan de trabajo, de Casey y de Spinks; hasta Emma hace comentarios sobre los distintos escritores que Robert publica: "Emma gave a dissertation over the pudding about dishonesty in Casey with reference to his last novel" (Pinter 1998: 54).

Incluso en una ocasión Jerry y Robert empiezan a hablar de Casey por razones personales para después pasar a hablar de sus libros y de los beneficios que están obteniendo gracias a él: "I bumped into old Casey the other day. I believe he's having an affair with my wife [...] Oh, sells very well [...] Still, we both do very well out of Casey, don't we?" (Pinter 1998: 35-36).

Por último, mencionemos que el trabajo de Robert supone un impedimento para su propio desarrollo personal, ya que publica obras de escritores que no le gustan: "I'm a bad publisher because I hate books. Or to be more precise, prose. Or to be even more precise, modern prose [...]" (Pinter 1998: 97).

No obstante, la importancia estructural de las relaciones laborales es mucho mayor en *The Homecoming*, ya que marca el desarrollo de la historia. Así, si Ruth llega a un acuerdo para prostituirse es porque Lenny es un proxeneta:

LENNY. There's no need for us to go to all this expense. I know these women. Once they get started they ruin your budget. I've got a better idea. Why don't I take her up with me to Greek Street? *Pause*.

MAX. You mean put her on the game? [...]

LENNY. I doesn't have to be right in Greek Street, Dad. I've got a number of flats all around that area (Pinter 1986: 72).

De igual manera, Lenny utiliza una anécdota con distintas mujeres para intimidar a Ruth, para mostrar cómo trata a sus 'empleadas' y a otras mujeres, para probar que es él quien decide: "[...] a certain lady came up to me and made me a certain proposal [...] Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was that she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me down under this arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate [...] It was on my mind at the time to do away with her [...] But ... in the end I thought ... Aaah, why go to all the trouble [...]"

RUTH. How did you know she was diseased.

LENNY. How did I know? *Pause*. I decided she was" (Pinter 1986: 30-31).

Asimismo, se muestra controlador ante una anciana: “[...] this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse [...] I had a good mind to give her a workover [...] I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside (Pinter 1986: 33).

Sin duda, este episodio es muy importante en la estructura de la obra. Inmediatamente después de contar esta historia, intenta arrebatárle el vaso a Ruth, a pesar de la oposición de ésta, que se muestra bastante firme, como en la negociación de su contrato, y empezamos a ver una lucha por el poder entre ambos:

LENNY. [...] I'll relieve you of your glass.

RUTH. I haven't quite finished.

LENNY. You've consumed quite enough, in my opinion.

RUTH. No, I haven't.

LENNY. Quite sufficient, in my own opinion.

RUTH. Not in mine, Leonard (Pinter 1986: 33).

Esa misma actitud controladora es la que podemos observar al final de la obra (“LENNY stands, watching” [Pinter 1986: 82]), a pesar de que ya ha aceptado las condiciones de Ruth:

RUTH. I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses.

LENNY. Naturally.

RUTH. All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract.

LENNY. Of course (Pinter 1986: 77).

Por otra parte, existen algunos personajes relacionados con el trabajo (de Teddy, en este caso) a los que se alude como posibles clientes de Ruth y que, por supuesto, también son importantes en el desarrollo de la historia, ya que resaltan el cambio entre el principio, en el que Ruth y Teddy estaban, creemos, felizmente casados, y el final de la historia, en el que Ruth decide no acompañar a su marido en su viaje de vuelta, al tiempo que él parece que va a participar en el negocio de prostitución de Ruth:

LENNY. No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.

MAX. Sure. You can give them inside information.

LENNY. You could be our representative in the States (Pinter 1986: 74).

Vemos, pues, a lo largo de nuestro análisis, cómo algunos personajes que no aparecen en estas obras, pero a los que se hace alusión, son de vital

importancia en la estructura de las mismas. Así, estas obras serían totalmente distintas sin esos elementos ausentes. Por ejemplo, resultaría difícil imaginar a Emma sin hijos, y a Jerry sin hijos ni esposa, o a Teddy sin hijos ni una madre muy parecida a Ruth. Asimismo, nos preguntamos qué habría cambiado en *Betrayal* si no se hubieran mencionado ni Casey, ni las amantes de Robert ni el posible amante de Judith, y qué ocurriría si en *The Homecoming* no se nombrara a un hombre que convierte a la figura de la madre en infiel a su marido y en imagen especular de Ruth. En tercer lugar, sería complicado imaginar a Robert sin sus compañeros de trabajo y, por otra parte, si Lenny no hubiera sido proxeneta seguramente el final de *The Homecoming* habría sido muy distinto.

Queda, por último, señalar que estos personajes ausentes (así como otros elementos) pueden ser interpretados como obstáculos para el desarrollo personal de los que aparecen en escena, y que, en muchas ocasiones, contribuyen a la creación de imágenes especulares que expresan, a mi entender, la imposibilidad de escapar de esta situación.

BIBLIOGRAFÍA

- ESSLIN, Martin (1991), *The Theatre of the Absurd*, 3rd Edition, London: Penguin.
- GANDULLO RECIO, Margarita (2000), "La tragedia irónica del absurdo: estudio de una obra de Harold Pinter", en Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ y Cécile
- VILVANDRE DE SOUSA, coord., *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- IONESCO, Eugène (1954), *La cantatrice chauve. La leçon*, Paris: Gallimard.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M0 Esther (2000), "Harold Pinter: la incomunicación como meta", en Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ y Cécile
- VILVANDRE DE SOUSA, coord., *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- PINTER, Harold, *Betrayal*, en Harold PINTER (1998), *Plays Four*, Londres: Faber and Faber.
- PINTER, Harold (1986), *The Homecoming*, Londres: Methuen.