

# Moonlight



*Do the structures of language and the structures of reality (by which I mean what actually happens) move along parallel lines? Does reality essentially remain outside language, separate, obdurate, alien, not susceptible to description? Is an accurate and vital correspondence between what is and our perception of it impossible? Or is it that we are obliged to use language only in order to distort reality - to distort what is - to distort what happens - because we fear it? We can't face the dead. But we must face the dead, because they die in our name. We must pay attention to what is being done in our name. I believe it's because of the way we use language that we have got ourselves into this terrible trap.*

**Harold Pinter<sup>1</sup>**

*Moonlight* se estrenó en el Almeida Theatre, Islington, en septiembre de 1993 y rescata muchos de los temas tratados por Harold Pinter en obras anteriores como el paso del tiempo, la habitación como símbolo de un lugar en el mundo, la evasión comunicativa que preside las relaciones humanas, la condición engañosa del lenguaje, la traición, etc. Pero es, quizás, esta obra una de las más significativas de la producción dramática del autor y, por tanto, una de las que más se presta al análisis psicoanalítico, debido, en primer lugar, al gran hermetismo que ofrece a la hora de la interpretación y, por otra parte, al hecho de que Antonia Fraser haya confirmado el origen autobiográfico de la misma.<sup>2</sup> Como aparece recogido en la obra de Billington, durante los ensayos de *No Man's Land*, Pinter recibió un aviso de que su madre estaba muriendo y viajó a Brighton para reunirse con ella y asistir al funeral. De esta manera, como apunta Antonia Fraser: "Because of the pressure of events, Harold never had time to mourn his mother fully and *Moonlight* is, in part, an expression of that" (1996: 339).

Asimismo, si bien gran parte de sus obras se caracterizan por el terror creado por la presencia de la amenaza externa<sup>3</sup> que, en la mayoría de los casos produce la pérdida de identidad de los personajes, en la obra que ocupa nuestro estudio el elemento "amenazador", la muerte, se hace aún más terrorífico en tanto que no proviene de fuera (como en *The Room* o *The Birthday Party*), ni ha sido invitado a invadir la escena (*The Caretaker*), sino que se inserta dentro del mundo de lo real, lo conocido y pertenece a la condición humana.

Andy es un hombre enfermo que espera la muerte en su cama, pregunta por sus nietos y descarga su violencia verbal en Bel, su esposa, a la que culpa de no ser capaz de encontrar a sus hijos.

Así, el terror se ve acrecentado gradualmente debido a que el suspense acerca de lo que ocurrirá posteriormente, la llegada de la muerte, que domina la acción y hace al espectador partícipe de ella, está presente desde prácticamente el inicio de la obra.

Este terror genuino que provocan muchas de las obras de Pinter, además de otras incluidas en el llamado Teatro del Absurdo se debe, como manifiesta Esslin, a que aquí lo absurdo de la condición humana es representado en toda su extensión, bajo el prisma del realismo y de situaciones tomadas de la vida cotidiana

It is not often that the theatregoer is confronted with his own language and preoccupations, even though they are exaggerated and heightened to point up the absurdity of the primitive, magical satisfaction most of us derive from being able to name and thus to master the bewildering array of gadgets with which we are surrounding ourselves" (1962: 251)



Precisamente, el hecho de que el terror y la amenaza externa son cercanos a nosotros es lo que hace que el público se centre en la acción en el momento preciso, sabiendo lo que sucederá a la caída del telón. Por tanto, en *Moonlight* la acción aparece condensada, fuera de los márgenes temporales, para acentuar la idea de universalidad que el autor quiere imprimir en sus obras: “I`m convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance” (Pinter 1991: ix)

Respecto a las coordenadas espacio temporales sobre las que se desarrolla la obra llama la atención, en primer lugar, que ésta no se divide en actos ni escenas, y las didascalias son prácticamente inexistentes, con lo que se refuerzan las ideas de atemporalidad y universalidad expresadas por el autor.

Por otra parte, es preciso destacar la división tripartita del escenario: tres espacios claramente diferenciados, dos habitaciones (pertenecientes a Andy y Fred respectivamente) y un tercer espacio, probablemente sobre el nivel del escenario, en el que aparece Bridget, se desarrolla la escena familiar entre los tres hermanos, y por el que se mueve Andy de noche. Esta diferenciación espacial se ve reforzada por la imagen del triángulo amoroso, (Andy- Bel- Maria) ya desarrollado en *Betrayal*, que distorsiona aún más la realidad, ya que ofrece múltiples versiones acerca de la misma.

En cuanto al tiempo en que se desarrolla la acción hay que destacar el hecho de que el autor no aporta ningún tipo de información sobre el mismo, de manera que todo hace pensar que la acción transcurre durante una sola noche. Sin embargo, nos encontramos con dos tiempos: el pasado y el presente. Aunque la obra se desarrolla en el momento presente, es el pasado, debido a las continuas referencias a éste, el que domina la acción. En este sentido, es clara la influencia de Proust, sobre todo en la descripción de la escena familiar entre Jake, Fred y Bridget, que tiene lugar diez años atrás, narrada como un momento “congelado” en el tiempo. Esta escena de la vida cotidiana, que rompe en cierto sentido el desarrollo cíclico de la obra, se insertó, como manifiesta Billington, a petición de Antonia Fraser, la cual quería saber más acerca de Bridget y sus hermanos.

Esta misma nostalgia del pasado, revivido a través de los recuerdos, se aprecia en el monólogo de Maria refiriéndose a Andy: “And how he danced. How he danced. One of the great waltzers. An elegance and grace long gone. A firmness and authority so seldom encountered” (1993: 16)

Así, esta fijación por el pasado produce, como en otras obras de Pinter, la pérdida de identidad de los personajes por la dislocación o confrontación de pasado con el presente. De esta manera, durante la visita, probablemente imaginaria, de Ralph y Maria, Andy es forzado constantemente a aceptar el paso del tiempo y reconocer el pasado, a lo que éste se opone, en un intento de ganar la batalla contra la muerte:

RALPH: Tell me. I often think of the past. Do you?

ANDY: The past? What past? I don't remember any past. What kind of past did you have in mind?

RALPH: Walking down the Balls Pond Road, for example.

ANDY: I never went anywhere near the Balls Pond Road. I was a civil servant. I had no past. I remember no past. Nothing ever happened. (1993: 70)

En este sentido, las escenas cotidianas contrastan con las continuas referencias al pasado, que dominan las intervenciones de Andy, Fred y Jake. En el caso de estos dos últimos, la mención al pasado se hace especialmente significativa en tanto que comparten unos recuerdos totalmente inventados o imaginarios, como forma de evasión del momento presente.

De igual manera, al principio de la obra nos encontramos con el monólogo de Bridget, narrado en presente, pero que alude al pasado, hablando de sus padres: "They have given so much of their life for me and for my brothers" (1993: 1). Precisamente, el hecho de que Bridget esté muerta y que, al igual que Ralph y Maria, no pertenezca al momento presente, domina la acción y se hace omnipresente con sus apariciones al inicio, parte central y final de la obra, como elemento de conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos. La joven, prisionera de la oscuridad y situada en un lugar preferente sobre el nivel del escenario, representa simbólicamente el peso y el paso del tiempo que obsesiona al resto de los personajes. Su aparición fantasmal se entiende, por tanto, como revelación de que el momento presente es efímero, de que el final se acerca, actuando así, al igual que Riley en *The Room*, como emisaria de la muerte.

Atendiendo a la dimensión psicológica de los personajes, destaca, asimismo, la dicotomía entre lo estático y lo mutable. De hecho, podemos relacionar el elemento estático con los dueños de las dos habitaciones y con la acción que transcurre en éstas, de manera que estos se identifican con la obsesión por el pasado que lleva a los personajes a refugiarse en una habitación para protegerse de las fuerzas externas que alienan al individuo: la muerte, en el caso de Andy y el mundo exterior en el plano simbólico, la muerte de su padre, en el caso de Fred y Jake. Precisamente son ellos los que se niegan a aceptar las circunstancias y continúan encerrados en el mundo que ellos han inventado. Un claro ejemplo de ello es la negativa de Fred a salir de su confinamiento en la habitación, alegando que sufre una enfermedad mental:

JAKE: What about a walk around the block?

FRED: Oh no, I'm much happier in bed. Staying in bed suits me. I'd be very unhappy to get out bed and go out and meet strangers and all that kind of thing. I'd really much prefer to stay in my bed. (1993: 53)

Por el contrario, lo mutable se identifica con lo irreal, el pasado y el mundo de los muertos. Así, según las indicaciones del propio Pinter para la representación, Bridget aparece en constante movimiento y las intervenciones de Ralph y Maria se pueden considerar fruto de la imaginación de los protagonistas ya que las didascalías no dan constancia del momento en que estos entran en escena.

Sirviéndose de la imagen poética de la muerte, *Moonlight* opera simultáneamente en dos niveles: el nivel realista -contacto con la muerte- y el nivel metafórico -contacto con el pasado-. De este modo, como afirma Russell Taylor, "the spectator's suspense consists in waiting for the gradual complexion of this pattern which will enable him to see the image as a whole" (1962: 416).

De hecho, la condición engañosa del lenguaje y la dificultad que resulta de la incapacidad de distinguir lo real de lo irreal y lo verdadero de lo falso, funcionan reforzando la imagen de la pérdida, la desconexión y lo absurdo de la condición humana. Por tanto, el lenguaje se convierte no en un agente de comunicación sino en elemento que enmascara la realidad, como se aprecia en el monólogo de Ralph: "What do you think this thinking is pretending to do? Eh? It's pretending to clarify things. But what's it really doing? Eh? What do you think? I'll tell you. It's confusing you, it's blinding you, it's sending the mind into a spin, it's making you dizzy..." (1993: 28)

Esta concepción del lenguaje como elemento insatisfactorio y desprovisto de significado se observa ya en el primer diálogo entre Andy y Bel, en el que, como apunta Billington, Andy expresa a su mujer la convicción de que la razón se ha esfumado: "Rationality went down the drain donkey's years ago and hasn't been seen since" (1993: 5).



Por otra parte, a lo largo de la obra se alude al lenguaje en su función metalingüística para demostrar que éste es ambiguo y falaz, como es el caso de la discusión entre Bel y Andy acerca del significado de la expresión “taking the piss” o la alusión de Maria a los “word games” a que solía jugar con Fred y Jake cuando estos eran pequeños. Llegado este punto en nuestro análisis, parece claro que todos los personajes, en general los personajes pinterianos se escudan en barreras físicas o verbales para protegerse de la verdadera comunicación. Así, Bel se escuda en el bordado que está haciendo, papel desempeñado en obras anteriores por el periódico, para defenderse de la violencia verbal que su marido ejerce sobre ella.

Pero, sin duda, los ejemplos más relevantes de la evasión comunicativa entre los personajes son los diálogos entre Fred y Jake, claros deudores de Mc Cann y Goldberg en *The Birthday Party*. Aquí el lenguaje se presenta no sólo como un agente de incomunicación sino también como un medio de autodefensa. Para ello, Pinter usa recursos lingüísticos ya representativos de su producción dramática, tales como los juegos de palabras (“Pratt is a pratt”), pausas y silencios que indican los momentos en los que la comunicación se vuelve peligrosa o problemática.

Mención aparte merece el cambio de nombres del primer diálogo entre Jake y Fred, como modo de enmascararse detrás de otra personalidad, que, aún compartiendo el mismo código, impide que se establezca una verdadera comunicación entre ellos. Como manifiesta Russell Taylor: “The feeling that once someone is called by his true name he is in the power of the caller lies deep” (1962: 309)

Este juego de la doble o múltiple personalidad alcanza su máxima expresión en el momento en que Bel llama a sus hijos para anunciarles que su padre se encuentra gravemente enfermo, con la pretensión de estos de hacerse pasar por una lavandería china y la final aceptación de Bel del absurdo juego de roles que entre todos han creado.

Pues bien, dejando aparte el gran humor que se desprende de algunos de los momentos más dramáticos de la obra, a través del uso que los personajes hacen del lenguaje, el tema de la traición, que según el propio Pinter, subyace en todas sus obras, se contempla no sólo en el matrimonio (como en *Betrayal*) sino también en las relaciones entre padres e hijos. La traición, por tanto, tiene sus máximos representantes en Fred y Jake ya que estos rechazan a su padre y no son capaces de aceptar la realidad.

En conclusión, la adhesión al pasado propia de los personajes pinterianos se muestra aquí, si cabe, con mayor viveza que en obras anteriores debido a que las circunstancias del pasado emergen en la conciencia del protagonista, Andy, en el momento final de la muerte. Como manifiesta Billington: “Pinter’s characters live as much in the past as in the present and are haunted by a recollection, however fallible, manipulative or imaginary of some lost and vanishing world in which everything was secure, certain, fixed” (1996: 387)

Así, la obra es una meditación conmovedora sobre las relaciones familiares, sus fallos y responsabilidades.

<sup>1</sup> Mayo de 1990 charla en Channel Four, en BILLINGTON, Michael (1996) *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber & Faber.

<sup>2</sup> Declaraciones recogidas en el estudio de Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*

<sup>3</sup> Me refiero, principalmente, a las obras pertenecientes a la primera etapa, o “comedies of menace”

Foto tomada de la portada del libro  
*El cuidador. Los enanos. La colección.*  
Editorial Losada. 2004

**ANA OTTO**  
Licenciada en Filología Inglesa  
Ciudad Real