

Algunos elementos de la modalidad en "NIGHT", un drama de Harold Pinter

Julio César Mejía Yepes
Universidad del Valle

NOCTURNO

Personajes:

Un hombre y una mujer cuarentones.
Sentados frente a una taza de café.

Hombre:

Me refiero a aquella vez junto al río

Mujer:

¿Cuál vez?

Hombre:

*La primera vez. En el puente.
Empezando en el puente.*

Pausa

Mujer:

No logro acordarme

Hombre:

En el puente. Paramos y miramos hacia el río. Era de noche. Había luces alumbrando el camino. Estábamos solos, Miramos río arriba. Puse mi mano en el quiebre de tu cintura. ¿No recuerdas? Metí mis manos por debajo de tu abrigo.

Pausa

Mujer:

¿Era invierno?

Hombre:

Por supuesto que era invierno. Fue cuando nos conocimos. Fue nuestra primera caminata. Tienes que acordarte de ella.

Mujer:

Me acuerdo de la caminata. Me acuerdo de haber caminado contigo.

Hombre:

¿La primera vez? ¿nuestra primera caminata?

Mujer:

Sí, por supuesto que me acuerdo.

Pausa

Caminamos por un sendero hacia un campo, por entre unos cercos. Caminamos hasta un rincón del campo y luego nos quedamos parados junto a los cercos.

Hombre:

No. Paramos fue en el puente.

Pausa

Mujer:

Eso fue con otra.

Hombre:

¡Pura paja!

Mujer:

Eso fue con otra mujer

Hombre:

Fue hace años. Has olvidado

Pausa

Me acuerdo de la luz en el agua

Mujer:

Tomaste mi cara en tus manos, parados ahí junto a los cercos. Eras muy suave, muy delicado. Te preocupabas por mí. Tus ojos excrutaban mi cara. Me preguntaba quién eras. Me preguntaba qué pensabas. Me preguntaba qué ibas a hacer.

Hombre:

Estás de acuerdo en que nos conocimos en una fiesta. ¿Estás de acuerdo con eso?

Mujer:

¿Qué fue eso?

Hombre:

¿Qué?

Mujer:

Pensé que había oído a un niño llorando.

Hombre:
No sonó nada

Mujer:
Me pareció que era un niño, llorando, despertándose.

Hombre:
La casa está en silencio.

Pausa

Es muy tarde. Estamos aquí sentados. Deberíamos estar en cama. Tengo que levantarme por la mañana. Tengo cosas que hacer. ¿Por qué alegas?

Mujer:
No alego. No estoy alegando. Quiero irme a cama. Tengo cosas que hacer. Tengo que levantarme por la mañana.

Pausa

Hombre:
Un hombre de apellido Doughty daba la fiesta. Tú lo conocías. Yola había conocido. Conocía a su esposa. Te conocí allí. Estabas parada junto a la ventana. Te sonreí, y para mi sorpresa, te sonreíste conmigo. Te gusté. Estaba aterrado. Te parecí atractivo. Me lo dijiste más tarde. Te gustaron mis ojos.

Mujer:
Te gustaron los míos.

Pausa

Mujer:
Tomaste mi mano, me preguntaste quién era, y qué hacía, y si me daba

cuenta de que estabas acariciando mi mano, de que tus dedos estaban tocando los míos, que tus dedos recorrían los míos.

Hombre:
No. Paramos en un puente. Me hice detrás de tí. Metí mi mano por debajo de tu abrigo, hasta tu cintura. Sentiste mi mano en tí.

Pausa

Mujer:
Habíamos estado en una fiesta. Ofrecida por los Doughty. Habías conocido a su esposa. Te miraba con cariño, como queriendo decir que eras su favorito. Parecía que te amaba. Yo no. Yo no te conocía. Ellos tenían una linda casa. Junto al río. Fuí a coger mi abrigo, quedaste esperándome. Habías ofrecido acompañarme. Pensé que eras muy amable, muy cortés, de muy buenas maneras, muy detallista. Me puse el abrigo y miré hacia la ventana, a sabiendas de que estabas esperando.

Por entre el jardín miré hacia el río y vi la luz de las lámparas sobre el agua. Después llegué hasta ti y caminamos por entre los cercos hasta un campo, tiene que haber sido algún parque. Después encontramos tu carro. Me llevaste.

Pausa

Hombre: *Acaricié tus senos*

Mujer:
¿Dónde?

Hombre:
En el puente. Sentí tus senos.

Mujer:
¿De verdad?

Hombre:
Parado detrás de ti.

Mujer:
Yo me preguntaba si tú lo harías, si tú querías hacerlo, si lo harías.

Hombre:
Sí

Mujer:
Yo me preguntaba cómo lo tomarías, si lo deseabas, de verdad.

Hombre:
Pasé mis manos debajo de tu suéter, te solté el brasier, sentí tus senos.

Mujer:
Otra noche quizá. Otra mujer

Hombre:
¿No recuerdas mis dedos en tu piel?

Mujer:
¿Estuvieron en tus manos? ¿Mis senos? ¿Totalmente en tus manos?

Hombre:
¿No recuerdas mis manos en tu piel?

Pausa

Mujer:
¿ Tú parado detrás de mí?

Hombre:
Sí

Mujer:
Pero si mi espalda estaba contra los cercos. Sentía los cercos... detrás de mí. Tú estabas frente a mí. Yo estaba mirando hacia dentro de tus ojos. Mi abrigo estaba cerrado. Hacía frío.

Hombre:
Te quite el abrigo.

Mujer:
Era muy tarde. Hacía frío.

Hombre:
Y luego dejamos el puente y nos fuimos por el camino y llegamos a un basurero.

Mujer:
Y me poseíste y me dijiste que te habías enamorado de mí. Y me dijiste que por siempre me cuidarías, y me dijiste que mi voz y mis ojos, mis muslos, y mis senos, eran incomparables, y que por siempre me adorarías.

Hombre:
Sí, lo dije

Mujer:
¿Y sí me adoras siempre?

Hombre: *Sí,*
te adoro.

Mujer:
Y después tuvimos niños y nos sentábamos y conversábamos y te acordabas de mujeres en los puentes y andenes y basureros.

Hombre:
Y tú recordaste tus nalgas contra los cercos ya los hombres que te cogían

*las manos ya hombres que te miraban
muy adentro de tus ojos.*

Mujer:
Y hablándome delicadamente.

Hombre:
Y tu suave voz. Hablándoles suavemente en la noche.

Mujer:
Y ellos decían "por siempre te adoraré".

Hombre:
Diciendo "siempre te adoraré".

PRIMERA PARTE

El concepto de "Modalidad" ha sido tradicionalmente objeto de reflexión por parte de diferentes teóricos de la lengua y permanece aún en estado de objeto sometido a debate. Esta condición nos la revela, por ejemplo, los términos con los cuales Palmer recientemente se acerca a una definición de la Modalidad: "El concepto de Modalidad [...] queda abierto a varias definiciones posibles aunque algo relacionado con el planteamiento de Lyons (1977: 452) caracterizándolo como opiniones o actitudes de hablante parece promisorio". (Palmer, F.R. *Mood and Modality*, 1986, pg. 2).

Una caracterización del concepto de Modalidad, similar a la que recoge Palmer en Lyons, es la que plantea Oviedo desde el enfoque semántico comunicativo al ubicarla en el nivel de 10 ideooactitudinal y definirla como "las actitudes psicosociales del hablante hacia el evento comunicativo en general y hacia cada uno de los elementos constitutivos del evento comunicativo (personas, lugar, mensaje, objetos y eventos significados)" (pg. 11. Trabajo inédito de año sabático, 1989).

Oviedo hace una clasificación de los elementos constitutivos de la Modalidad de la siguiente manera:

1. La motivación o fuerza que lleva al hablante a la realización del acto de habla.

2. La perspectiva, o sea la posición que toma el hablante frente al contenido y desarrollo del acto comunicativo.

3. Los valores que se manejan en el acto de habla (valores de verdad, éticos y estéticos).

4. La emotividad, las reacciones psicosociales de quienes intervienen en el acto comunicativo.

En el presente trabajo analizaremos diversos aspectos de la Modalidad que se observan en el drama *Night* (1969), del escritor inglés, contemporáneo, Harold Pinter. Examinaremos cómo aparecen en este drama algunos de los recursos de la Modalidad, cargando la expresión con un rico significado.

Desde el principio de *Night* podemos apreciar en el diálogo de los personajes, que hay un problema planteado:

Hombre: "*Me refiero a aquella vez junto al río* (pg. 55).

Destaquemos dos rasgos importantísimos de este primer enunciado en todo el drama: aunque es el primero en todo el texto, no es el primero en toda la situación; antes ha habido algo, se ha dicho algo, la pareja ha estado hablando sobre un tema relacionado con el que discuten en el momento. El narrador no nos da esa información anterior y sólo la sugiere creando, mediante este procedimiento, un efecto dramático: des-

pierta el interés del lector desde el primer momento, desde la primera línea. El segundo rasgo que hay que destacar en este primer enunciado es la focalización temporo-espacial que hace el personaje, el hombre. Para él esa ocasión y ese lugar son importantísimos y por eso los focaliza. Todo el drama girará en torno a eso.

No hay, aparentemente, un mensaje claro en el diálogo de los personajes. En efecto, luego de tratar de precisar los detalles espaciales y una serie de circunstancias sobre el primer encuentro que tuvieron hace ya años, la conversación de la pareja se diluye en una mutua recriminación y burla. Pero debajo de todo ello lo que hay es un clarísimo grito de soledad de los protagonistas y un intenso reclamo o reproche mutuo.

El impulso de **Nigth** es la soledad de los protagonistas; es esa soledad lo que lleva a la pareja de **Nigth** a discutir sobre las circunstancias que caracterizaron a los momentos de ternura que tuvieron durante el primer encuentro:

Hombre:

En el puente. Paramos y miramos hacia el río. Era de noche. Había luces alumbrando el camino. Estábamos solos. Miramos río arriba. Puse mi mano en el quiebre de tu cintura. ¿No recuerdas? Metí mis manos por debajo de tu abrigo." (pág 56).

No sabemos quién inició la conversación y no sabemos entonces quién se quejó de quién ni en qué tér-

minos. ¿El hombre de la mujer? ¿la mujer del hombre? No lo sabemos. Hábilmente se nos sitúa en la conversación cuando ya ésta ha comenzado.

¿Qué pretenden el hombre y la mujer de **Nigth**? La disputa, la forcejeada reconstrucción de las circunstancias que caracterizaron su primer encuentro y el inicio de su relación, es tan solo una etapa en la expresión de una queja. De algo más: una protesa.

La pareja no logra ponerse de acuerdo ni en cuanto al sitio donde se dieron las primeras caricias, ni en cuanto a cómo fueron éstas:

Mujer:

"Tomaste mi mano. Me preguntaste quién era, y qué hacía, y si me daba cuenta de que estabas acariciando mi mano, de que tus dedos estaban tocando los míos, que tus dedos recorrían los míos."

Hombre:

"No. Paramos en un puente. Me hice detrás de ti. Metí mi mano por debajo de tu abrigo, hasta tu cintura. Sentiste mi mano en ti." (pág. 58)

Se da de todo ese forcejeo verbal, el hombre precisa detalles y más detalles de tiempo y espacio, de acciones y actitudes que se dieron en ese momento, en los momentos en que el hombre ilustra su intervención con detalles vividos ("Recuerdo la luz en el agua", pág 56), que apuntan a probar -tanto al lector como a la mujer- que su versión es la válida, la mujer se defiende atacando:

Hombre:
No. Paramos fue en el puente.

Pausa

Mujer:
Eso fue con otra.

Hombre:
¡Pura paja!

Mujer:
Eso fue con otra mujer

La respuesta de la mujer es toda una burla a las palabras del hombre; al igual que lo es la respuesta del hombre al replicar con la expresión "pura paja", en su valor metafórico. La mujer inicia su ataque mediante la sugerencia de que lo ocurrido fue con otra mujer, no con ella.

Mujer:
Tomaste mi cara en tus manos, parados ahí junto a los cercos. Eras muy suave, muy delicado. Te preocupabas por mí. Tus ojos excrutaban mi cara. Me preguntaba quién eras. Me preguntaba qué pensabas. Me preguntaba qué ibas a hacer.

Pero el propósito de la mujer, evidentemente, no es simplemente replicar con su versión del recuerdo; es toda una protesta la que comunica al recordarle al hombre su actitud en el pasado; aparte de todo el efecto que logra mediante el contraste, la forma misma en que la mujer organiza su expresión nos está mostrando toda la intensidad de su ataque y de su resentimiento. La mujer focaliza el tiempo pasado y manteniendo ese

foco, comunica el contraste entre un pasado significativo y un presente que, por ese contraste, deducimos que no lo es. Intensifica ese contraste mediante el adverbio "muy" y mediante la reiteración del mismo; igual ocurre con la reiteración que hace del verbo "preguntaba". Pero además, al alternar el foco de la persona, el pasar, después de repetirlo, de un tú a un yo—también reiterado—es un recurso que surte un efecto poderosísimo en la expresión de la mujer en este momento. La mujer no está simplemente replicando con su versión de las cosas, sino atacando mediante el establecimiento de un contraste—cuyo segundo componente no menciona, y ni siquiera necesita mencionarlo—entre un pasado significativo, cálido, y un presente vacío y carente de afecto.

Además, dentro de esta defensa-ataque que la mujer hace, en un momento crítico recurre a la desviación del tema, obviamente con el propósito de desviar la atención del hombre. En efecto, en el momento en que el hombre casi la tienen terrenos comunes, en terrenos del acuerdo, ella llama la atención del hombre a un supuesto llanto de niño:

Hombre:
"Estás de acuerdo en que nos conocimos en una fiesta. ¿Estás de acuerdo con eso?"

Mujer:
¿Qué fue eso?

Hombre:
¿Qué?

Mujer:

Me pareció que era un niño, llorando"

Sólo seis intervenciones después alude la mujer a la pregunta del hombre sobre si no está de acuerdo o no; y no lo hace con un "no" o un "sí" rotundos; en realidad no le responde si está o no de acuerdo; sin decirlo, rehusa someterse a responder, resistiendo así el evidente intento de dominio que sobre ella trata de ejercer el hombre recurriendo a un insistente preguntar. Sólo, luego de que el hombre vuelve a tocar el tema, la mujer alude a éste, pero no precisamente para responderle si en efecto está de acuerdo en que se conocieron en una fiesta, sino para arreciar su ataque increpándole indirectamente al hombre su conducta, su actitud para con ella en el presente, por contraste con la actitud que tuvo el hombre en el pasado. La insistente referencia de la mujer al pasado claramente está expresando una desilusión con el presente. Además, complementa su ataque sugiriendo, de paso, una relación afectiva entre el hombre y la anfitriona de la fiesta donde se conocieron:

Mujer:

"Hab(amos estado en una fiesta. Ofrecida por los Doughty. Tú habías conocido a su esposa. Te miraba con cariño como queriendo decir que eras su favorito, Parecía que te amaba. Habías ofrecido acompañarme. Pensé que eras muy amable, muy cortés. De muy buenas maneras, muy detallista".

O sea que de nuevo enfatiza las cualidades que vió en el hombre esa

noche del primer encuentro; insiste sobre la deferencia del hombre, su actitud delicada, tierna, caballerosa con ella y la enfatiza mediante la reiteración del adverbio. Aunque no lo dice, sí lo muestra: compara el pasado con el presente y lo que indica necesariamente es que todas esas cualidades que caracterizaban al hombre, ya no existen. Y todo esto logra, además de los recursos ya mencionados, mediante la focalización en el pasado.

El forcejo verbal continúa, se repite la mención de detalles por cada uno respecto al sitio y respecto a las caricias, hasta que al final llegan a un acuerdo; es uno de los pocos momentos en que hay una afirmación mutua en todo ese drama. La mujer vuelve a referirse al momento del pasado que han venido discutiendo; y vuelve a hacerlo no para simplemente recordar ese pasado; hay otra vez un alto contenido emocional en su expresión, plasmado básicamente mediante el uso reiterado, continuo y acumulativo de la conjunción ("y") y por la focalización que hace en ella misma.

Mujer:

"y me poseíste y dijiste que te habías enamorado de mí, y me dijiste que por siempre me cuidadas, y me dijiste que mi voz y mis ojos, mis muslos y mis senos, eran incomparables, y que por siempre me adorarías.

Hombre:

"sí, lo dije".

Pero este acuerdo es tan sólo el comienzo de un final violento que acaba

de mostrar toda esa inmensa brecha que separa a esta pareja; a pesar de que ya ninguna de las intervenciones de los personajes lleva siquiera un no, ambos manejan una violenta ironía, recriminándose la soledad y el vacío en que el uno ha dejado al otro, después de todas las expectativas generadas en el primer encuentro hace ya años:

Mujer:

"Y después tuvimos niños y nos sentábamos y hablábamos y recordabas mujeres en los parques y andenes y basureros.

Hombre:

Y tú recordaste tus nalgas contra las cercas ya los hombres que te cogían las manos ya hombres que te miraban muy adentro en los ojos.

Mujer:

Y hablándome delicadamente.

Hombre:

Y tu suave voz. Hablándoles suavemente en la noche.

Mujer:

Y ellos decían "siempre te adoraré".

SEGUNDA PARTE

De las obras de Pinter, **Night** es la más corta y vale la pena anotar, que si bien es cierto que una de las características de sus obras dramáticas es que la intervención del narrador se reduce considerablemente en comparación con otros dramaturgos, es en ésta en donde menos interviene el narrador. No hay las tradicionales indicaciones sobre el vestuario, movimientos, escenario, características del diálogo, nada. Sólo los diálogos y once indicaciones del narrador estableciendo once pausas. El lector queda ante esta obra sin más armas que sus ojos, su conocimiento de la lengua y su imaginación. Pese a eso (o quizá precisamente por eso), se disfruta de la lectura.

Un elemento importantísimo del contenido referencial de este drama es el de las pausas que nos indica el narrador. Son las únicas ocasiones, junto con los datos sobre edad de los personajes dados al comienzo de la obra, en que interviene el narrador de *Night*. Hay once pausas.

Los diccionarios definen la pausa como "un cese temporal"; o un "breve cese o suspensión de la voz para indicar los límites y relaciones de las frases y sus partes". (*Webster Third International, Oxford English Dictionary, Diccionario Lingüístico*). Con tal definición podemos estar de acuerdo.

En lo que no podemos estar de

acuerdo es con las consideraciones del diccionario, en cuanto a la pausa en cuanto analizamos la función y la significación que esta adquiere en *Night*. En efecto, el diccionario caracteriza a la pausa como "a veces especialmente una interrupción que surge de la duda o de la incertidumbre". En *Night* la pausa surge de todo lo opuesto a la duda y a la incertidumbre; en *Night* la pausa aparece en los momentos de mayor seguridad, de mayor firmeza del hablante y se utiliza en el momento previo a expresar toda seguridad.

La lectura de *Night* reclama desde el principio una consideración sobre la pausa como elemento de la comunicación. Hay dos razones para ello y la primera es que, a lo largo de todo este drama, nos vamos encontrando las llamadas del narrador a hacer pausas. Como lector uno podría pensar en una lectura despreocupada que tales llamadas son pertinentes únicamente a quien enfoca el trabajo solamente desde la perspectiva del director o de actor. Pero ocurre que a medida que se va leyendo o que se relee la obra, se va empezando a notar que todas estas pausas aparecen como con cierto propósito, marcando algo, integradas a la expresión misma de los personajes. Esta es la segunda razón para detenerse a considerar la pausa en *Night*.

La pausa y el silencio son dos de los recursos utilizados con alguna frecuencia en la dramaturgia contemporánea de habla inglesa y de ellos hace especial uso Harold Pinter en la mayoría de sus obras. En *Night*, a

diferencia de otras obras del mismo autor, no encontramos precisión alguna sobre la clase de pausa, cómo interpretada, qué duración debe tener, etc. En otras obras el autor ha especificado las características, indicando, por ejemplo, que la pausa es corta o es larga o que se haga un silencio.

Hablando en términos generales: hay diferentes clases de pausas y las encontramos con diferentes significados. Hay la pausa gramatical, la pausa estilística; estas pausas, de acuerdo con Bajtín, "son las que se dan, por ejemplo, dentro de los sintagmas del enunciado". (Bajtín, pág. 263); también nos habla el mismo Bajtín de las pausas reales o psicológicas. Las pausas además, pueden adquirir diferentes significaciones, desempeñar diferentes funciones. Así, por ejemplo, habrá pausas originadas en la precaución del hablante en relación con algún elemento de la comunicación; otra pausa puede significar aceptación o acuerdo del hablante con su interlocutor o interlocutores; o todo lo contrario. Desacuerdo que por cualquier circunstancia se calla; una objeción también puede comunicarse mediante una pausa; y puede también convertirse en una forma de llamar la atención de los interlocutores u oyentes. En *Night*, no tiene ninguna de estas significaciones y no cumple ninguna de estas funciones; allí, en *Night*, están para enfatizar.

Encontramos en *Night* dos clases de Pausa. La primera es aquella que el narrador sitúa entre enunciados

de los dos personajes. La segunda, se presenta entre enunciados de un mismo personaje. Si lo numeramos de principio a final encontramos que las pausas Números 1, 2, 4, 7, 9, 10 y 11 encuadran dentro de la primera clasificación, o sea, pausas situadas en medio de los enunciados de los dos personajes, separando sus intervenciones.

Vamos a analizar inicialmente este primer grupo de pausas. Vemos que las correspondiente a los números 1, 2, 4 y 11 parecen, a primera vista, ser pausas funcionales, derivadas completamente de la situación comunicativa que se desarrolla en cada instancia; es decir, parecen marcar el tiempo que se toma el interlocutor para procesar la información y responder; en ellas—tenemos que notar que invariablemente en éstas el primer hablante es el hombre—el primer enunciado es siempre o una pregunta o una afirmación que no corresponde a la versión que el otro participante tiene sobre los hechos. A primera vista, pues, son pausas funcionales, correspondientes a una situación de pregunta-respuesta o de afirmación-objeción. Veamos un ejemplo de cada una de estas variantes:

(Pausa 2)

Hombre:

"En el puente. Paramos y miramos río abajo. Era de noche. Había luces prendidas en el camino. Estábamos solos. Miramos río arriba. Puse mi mano en el quiebre de tu cintura. ¿No recuerdas? Metí mis manos por debajo de tu abrigo".

Pausa:

Mujer:

"¿Fue en invierno?"

Y en la pausa número 4:

Hombre:

"No, fue en el puente"

Pausa:

Mujer:

"Eso fue otra"

La mujer responde en el primer caso con una pregunta y en el segundo, con una respuesta completamente burlona. No contestando inmediatamente sobre hechos bien conocidos por ella y pretendiendo haberse tomado el tiempo para recordar y contestar, la mujer lo que hace es burlarse del hombre puesto que sus respuestas luego de la pausa son, en el primer caso, una pregunta, y en el otro una evidente burla.

Es significativo que cada una de estas preguntas, hechas por el hombre, tenga su correspondiente paralelo en otros casos donde se presenta la pausa de este grupo, o sea en las pausas número 1 y 11; en sus respuestas o luego de la pausa, la mujer responde con una pregunta o dice no recordar.

Por su parte, las restantes pausas de este primer grupo que estamos analizando, o sea los números 7, 9 y 10 parecen cada una tener un régimen particular. En efecto, la pausa 7 se presenta inmediatamente después

de la intervención de la mujer negando que esté peleando; termina la mujer de hablar, viene la pausa e inmediatamente el hombre vuelve a la carga, vuelve al tema que han venido discutiendo, pese a que en su intervención anterior le ha atribuido a la mujer el estar peleando; retoma la discusión para, mediante el recurso de precisar y amontonar detalles que recuerda, enrostrarle a la mujer—por contraste con el pasado—su actitud en el presente. El efecto que tiene esta pausa no es ya sólo funcional (el hombre inmediatamente apila los detalles que ha recordado), sino altamente dramática, puesto que nos muestra al hombre queriendo no continuar la discusión, pero también no queriendo dar el brazo a torcer: por eso, luego de la pausa, vuelve a la carga. Nos muestra la pausa a los dos hablantes, por un momento, como queriendo terminar la discusión, pero vemos que en realidad, a partir de esta pausa, la situación se agudiza, las intervenciones ya no son tan focalizadas en lo circunstancial del lugar o tiempo como en las personas en sí, en lo que cada uno dió en esa ocasión y las expectativas que cada uno generó reciprocamente. La conversación alcanza un clima de mutua recriminación.

La pausa 9, previa a la intervención más larga de cualquiera de los dos personajes en todo el drama, a más de tener el carácter funcional que se ha señalado como común para todo este grupo de pausas, tiene nuevamente un efecto altamente dramático, puesto que precede a toda una catapulta verbal de la mujer

sobre el hombre, precisándole detalladamente las circunstancias del primer encuentro, y de paso, sugiriendo una relación afectiva entre el hombre y la anfitriona de ese primer encuentro.

Finalmente la pausa 10 se presenta inmediatamente después de la anterior intervención de la mujer, intervención que por su extensión, contenido y organización, constituye una verdadera andanada de la mujer sobre el hombre. Después de esa intervención, el hombre queda casi mudo y lo único que acierta a decir es: "Te acaricié los senos".

El otro grupo de pausas, aquellas en las que no hay cambio del sujeto del diálogo, o sea las de número 3, 5, 6 y 8, está cada una enfatizando la expresión de los personajes. Analicemos cada una de ellas:

Pausa 3: habla la mujer; la primera oración está separada del enunciado por esta pausa; en esa primera oración ella ha sido supremamente enfática en su respuesta a la anterior intervención del hombre, respondiendo mediante una doble afirmación: "Sí, por supuesto me acuerdo de eso". Y hay entonces la pausa antes de proceder ella a reafirmar con más detalles su respuesta, ya de por sí enfática, como lo acabamos de ver. O sea que hay una oración, y luego una pausa antes de otra oración, llena de detalles suplementarios, aclaratorios que redondean el enunciado.

Igual cosa ocurre en la pausa 5, con la diferencia de que en esta oca-

sión, el hablante que hace la pausa es el hombre. De nuevo se presenta el mismo esquema: una oración, pausa y otra oración que termina el enunciado. En la primera expresa que lo que están discutiendo ocurrió ya hace mucho tiempo y complementa con algo que no parece menos que una acusación: que ella ha olvidado; luego hace una pausa para agregar que el recuerda hasta cómo caía la luz sobre el agua en ese momento; o sea, agrega un detalle más, enfatizando así que, a diferencia de ella que no recuerda lo que ocurrió ni cómo, él sí recuerda vívidamente su primer encuentro, tanto que se acuerda de ese mínimo detalle de la luz en el agua.

En la Pausa 6, el hablante nuevamente es el hombre y nuevamente, la función de la pausa es enfatizar. ¿Qué se enfatiza? El hombre enfatiza que es a causa de la mujer el que, a pesar de ser tan tarde, están ahí discutiendo cuando deberían ya estar acostados, puesto que al día siguiente tienen que trabajar. O sea, la pausa está precediendo la expresión de una serie de detalles, evidentemente enfáticos. Dramáticamente, además, esta pausa es altamente efectiva, puesto que se presenta en el momento en que la mujer ha tratado de desviar la atención del hombre y éste, por un momento, concentra su atención allí donde la mujer lo ha situado; el lector está esperando saber si la mujer va a lograr su propósito, si el hombre se va a dejar despistar o no.

Finalmente, analizando la pausa número 8 de este grupo donde el hablante es la mujer, vemos que otra

vez está precediendo a una intervención donde el personaje amplía, mediante la recopilación de detalles, lo expresado en la primera parte del enunciado; o sea que, nuevamente, la pausa sirve para enfatizar lo dicho en esa primera parte.

Resumiendo, podemos decir que en *Night* encontramos dos clases de pausas, para cada una de las cuales podemos generalizar patrones o esquemas, tanto de estructuras como de función. En el primer grupo están las pausas que separan enunciados de los dos personajes dialogantes; dichas pausas, en términos generales, son de carácter funcional, por un lado; o sea, están dentro de la situación de diálogo, corresponden a una situación de pregunta-respuesta o afirmación-objeción. Por otro lado, algunas de estas pausas, además de tener ese cariz ya mencionado, están acentuando el carácter dramático de la situación. En el segundo grupo de pausas, encontramos aquellas que se presentan dentro del enunciado de un mismo personaje; estas pausas, a más del efecto dramático ya señalado, están ahí enfatizando la expresión de los hablantes, al ubicarse en el medio del enunciado total del personaje y marcar la proximidad de enumeración de hechos y detalles que también acentúan el punto de vista de éste.

Podemos decir, entonces, que este corto drama, se caracteriza por un altísimo contenido emocional, y que éste está magistralmente plasmado mediante el manejo que se hace del lenguaje en la obra. La expresión lingüística está ahí trabajada de

manera óptima, logrando expresar en toda su intensidad el conflicto de los personajes. Los principales componentes de la Modalidad que el autor explota en esta obra para cargar de sentido el lenguaje, son la focalización temporal, espacial y personal; además, el manejo que se hace de la motivación, así como la intensificación, la reiteración, el contraste y la pausa, contribuyen todos igualmente, a esa carga de sentido que da el autor en *Night*.

BIBLIOGRAFIA

BAJTIN, M.M. **Estética de la creación verbal**. Siglo veintiuno, Editores S.A., México, 1982.

OVIEDO, Tito Nelson. "Emotividad y expresión lingüística en la comunicación". En: **Lenguaje No. 14**, Diciembre, 1983, p.p. 9-27.

----- . **Gramática y comunicación, Educación y Ciencia**. Año 2, No. 2, Feb. 1986. pp. 103-115.

----- . **Trabajo Inédito de año sabático**, 1989.

Palmer, F.R. **Mood and modality**, Cambridge University Press, 1986.

PINTER, Harold. **Landscape and Silence**. Methuen Ltd. Londres: 1969.