

LES OBRES, LA POLÍTICA I LA POÈTICA DE HAROLD PINTER

MICHAEL
BILLINGTON

És un plaer venir a Barcelona a parlar de la vida i l'obra de Harold Pinter. El que espero fer avui és plantejar algunes preguntes bàsiques.

Què converteix Pinter en un dramaturg tan inusual?

Quins són els seus temes principals?

I quina mena de llegat ens ha deixat?

Però he pensat que estaria bé començar parlant una mica sobre Pinter com a persona.

Va morir la nit de Nadal de 2008 i encara estem tots una mica en estat de *shock*, pensant que ja no és entre nosaltres. El seu agent, amb qui parlava gairebé cada dia, va dir: “*És com si hagués marxat una estona i hagués de tornar aviat*”. I és molt dur pensar que ja no veurem més aquella presència

fosca i saturnina o que no sentirem aquella impressionant veu de baríton. Vaig conèixer en Harold escrivint una biografia crítica seva i em sento molt afortunat d'haver pogut estar amb ell durant hores, al seu estudi de Holland Park, fent-li preguntes sobre la seva vida i veient-lo en acció en moltes ocasions diferents. Tenia fama d'irascible i malhumorat i, en certa manera, és força cert. En els últims anys, quan va ser operat de càncer i afectat per una estranya malaltia de coll, va patir molt. La gent, a les festes, li deia: “*Com estàs, Harold?*”. I ell contestava: “*Com collons et sembla que estic?*”. També odiava malgastar paraules i frases buides. Em van explicar una història molt bona d'una vegada que va anar demanar una

beguda al bar d'un hotel molt refinat de Dublín amb Michael Colgan, director del Gate Theatre de Dublín. En Harold va insistir a pagar el beure i va demanar un vi blanc i un whisky a una cambrera molt amable que no parava de dir: “*Cap problema*”. Ell se la va mirar de tu a tu i li va dir: “*No esperava que n'hi hagués cap*”.

Però si en Harold podia ser impacient, irritable o tenir mal humor, també era capaç d'actes d'una generositat extrema i valorava l'amistat enormement. Fins i tot, després de convertir-se en un escriptor mundialment conegut, tres dels seus millors amics continuaven essent gent que havien crescut amb ell a Hackney durant els anys 30 i 40: Henry Wolf, Mick Goldstein i Morris Wernick. També s'implicava profundament en ajudar gent que estimava i que admirava. L'última vegada que el vaig veure, va ser un diumenge al vespre, en una presentació d'una *tv-movie* anomenada *Langrishe Go Down*, de la qual n'havia escrit el guió. La pel·lícula es projectava com a homenatge al director, David Jones, que havia mort feia poc. Tot i que, aleshores, en Harold estava extremadament feble i malalt, havia decidit anar-hi en nom de l'amor i el respecte que sentia per en David. A nivell pràctic, també donava suport a una petita editorial de poesia, Greville Press, perquè creia en la feina que feien. I els últims anys, va formar part de diferents plataformes de suport a diverses causes polítiques, sobretot si censuraven les mentides i la hipocresia del govern dels Estats Units. Pinter, com li passa a molta gent, era molt contradictori. Però el que el feia tan fasci-

nant era que la seva ràbia per la situació mundial s'equilibrava amb unes terribles ganes de viure. Li encantava la poesia, el criquet i les dones, especialment l'Antonia, la seva estimada muller. En una de les últimes entrevistes que va concedir a *Newsnight*, va dir a Kirsty Wark: “*Et diré el que penso realment: la vida és bonica, però el món és un infern*”. Sospito que aquesta paradoxa dóna a entendre moltes de les contradiccions de Harold Pinter.

He començat parlant de Pinter com a persona perquè, al capdavant, és inseparable de la seva feina. Quan escolto la seva veu a la meua gravadora sento, a les pauses, als silencis i en com busca la paraula adequada, el ritme dels seus diàlegs teatrals. Però va més enllà d'això. Qualsevol obra és, fins a un cert punt, producte de l'experiència i de les obsessions d'un escriptor.

Però el grau de contingut autobiogràfic varia segons l'autor. D'una banda, tenim algú com Eugene O'Neill, per a qui *Long Day's Journey into Nighth* és una exploració de la seva pròpia família. D'altra banda, tenim escriptors com Bernard Shaw, de qui les obres són més aviat expressions d'idees o conceptes, més que no pas introspeccions en el propi jo. Si ens fixem en la dramaturgia britànica de postguerra, la majoria d'escriptors s'han endinsat a la pròpia vida. La majoria d'obres de John Osborne mostren un heroi molt ben articulat, emocionalment volàtil i descontent, molt com el propi Osborne. Arnold Wesker és conegut per haver explorat les seves experiències als restaurants i a les forces armades a *The Kitchen and Chips with Everything*. David Storey va

portar a escena les seves experiències com a jugador de la lliga de rugbi i com a obrer a *The Changing Room* i a *The Contractor*. El problema amb què topen la majoria d'autors autobiogràfics és, com va remarcar molt intel·ligentment un d'ells: "*Què fas quan se t'acaben les experiències vitals?*".

Per tant, on encaixa Pinter en aquest model? En certa manera, les seves obres semblen força formals i clàssiques. Sembla que tinguin entitat fora d'ell mateix, més que no pas centrar-se en el seu interior. Però crec que és una il·lusió basada en el fet que són obres estructurades realment amb molta cura. Tenim tendència a suposar, i anem bastant errats, que si una obra està perfectament estructurada ha de ser força impersonal. Mentre que si és un monstre caòtic i desfermat, tindrà molt a veure amb l'experiència personal. Escrivint un llibre sobre Harold Pinter vaig descobrir que la majoria de les seves obres provenen d'alguna experiència i de records punyents. De vegades, resultava molt fàcil descobrir quins eren aquests records. Pinter va parlar molt obertament sobre les fonts de la seva primera obra: *The Birthday Party*. Quan era jove i feia d'actor, havia viscut en una mena de pensió prop del mar, molt bruta, a Eastbourne, i compartia habitació amb un home que deia que havia estat pianista i que la propietària l'afalagava i acariciava constantment. Pinter va guardar aquell lloc en el record i tres anys després el va convertir en obra de teatre.

D'altres vegades, és difícil saber l'origen de la inspiració de l'obra. Una de les millors obres de Pinter, *The*

Homecoming, escrita el 1965, parla d'una família obrera de Londres formada per un pare i dos fills. Convencen la Ruth, una noia que està casada i amb un altre fill, i que ve de visita d'Amèrica, que deixi el seu marit, es quedi a casa amb ells i faci d'una mena de barreja entre mare abnegada, cuinera i prostituta. És una obra pertorbadora, que encara avui en resulta ofensiva per a moltes dones. Tot i que parla del poder de la dona més que no pas de la seva submissió, algunes se senten pertorbades per la seva imatgeria sexual. Però, d'on va sorgir, l'obra? El propi Pinter es mostrava estranyament reticent sobre el tema. Llavors, un dia, vaig rebre una carta del seu vell amic, Morris Wernick, explicant un fet interessant. En Morris, un amic jueu del West End d'en Harold, es va casar en secret amb una noia que no era jueva. No ho va dir mai a la família i va marxar a Canadà, on va esdevenir acadèmic i va criar els fills. El problema va sorgir quan va decidir que havia de tornar al West End i enfrontar-se amb la seva família. Us podeu imaginar fins a quin punt aquesta situació va afectar la imaginació de Pinter. Però el més interessant és que Pinter no me'n va parlar mai i crec que sé per què. Penso que, en part, volia protegir la privacitat del seu amic. I també sospito que, el que l'amoïnava és que, si l'obra era rebuda com a explicació dels problemes d'en Morris Wernick, s'acabés veient com un plantejament dels problemes dels jueus que es casen amb gent que no és de la seva raça o de la seva religió; fet que, als anys 40 i 50 era molt criticat. Amb altres paraules, Pinter no volia que *The*

Homecoming fos vista com una típica obra de jueus. Volia que fos vista més àmpliament, com una obra sobre les tensions de les famílies i sobre l'eterna lluita entre homes i dones. A diferència d'Arnold Wesker, Pinter s'havia resistit a ser catalogat com a "escriptor jueu" i és per això que mai no va parlar dels orígens de *The Homecoming*.

Però la relació de les obres de Pinter amb la vida real és més evident a *Betrayal*. Per escriure aquesta obra, Pinter es va inspirar en una aventura que va tenir amb una coneguda presentadora de televisió durant gairebé set anys. Però, l'obra tracta sobre l'aventura o sobre alguna cosa més àmplia? I, es limita a connectar l'obra amb un episodi de la vida de Pinter? Plantejo aquestes qüestions amb un certa cautela per dos motius: el primer és que vaig ser la primera persona que va donar a conèixer els orígens d'aquesta obra, a la biografia de Pinter. El segon és que vaig ser el crític més ferotge d'aquest text quan es va estrenar el 1978, tot i que he acabat pensant que és una obra mestra.

Però centrem-nos primer de tot en les fonts. Investigant per escriure la biografia de Pinter, vaig anar a parlar amb Joan Bakewell, a qui feia molts anys que coneixia com a una brillant presentadora de programes d'art a la televisió. Tot parlant, va dir "*és difícil continuar parlant de Betrayal sense esmentar que fa referència a la meua relació amb en Harold i que és tot veritat*". Mai no havia pensat en això fins que la Joan ho va dir. Va continuar parlant fins a dir que fins i tot els detalls de l'obra eren extrets de la vida: en Jerry, l'amant de

l'Emma, parla de jugar a agafar la seva filla i fer-la volar. La Joan Bakewell va dir que en Harold va fer exactament allò amb la seva filla de tres anys en una festa d'aniversari infantil i que va ser un moment màgic. Quan, més endavant, vaig parlar amb Pinter sobre la moralitat de referir-se a la pròpia experiència i a la dels altres, li vaig preguntar si mai s'havia aturat a pensar en les conseqüències. "*No*", va dir, "*Només m'aturo DESPRÉS d'haver-ho escrit. La compulsió d'escriure és tal que supera tota la resta*". Es tracta d'una resposta molt reveladora, amb la qual el que ens diu Pinter és que l'art, al cap i a la fi, supera la moralitat, i que l'excitació del moment creatiu supera qualsevol tipus de mal que es pugui fer a les persones. Joan va afegir que, a *Betrayal*, Harold va transformar l'experiència en alguna cosa més ja que l'obra està molt lluny de la veritat literal: tot i que ell coneixia i havia treballat amb el marit de Joan Bakewell, Michael, no eren amics de tota la vida com ho són en Jerry i en Robert en l'obra. Però, encara ara, *Betrayal* obre unes estranyes ferides. Tot i que en Harold va continuar sent amic de la Joan, es va enfadar quan ella va escriure, a la seva biografia, sobre els detalls de la seva aventura. La pròpia Joan es va molestar per aquell motiu: per què en Harold podia convertir-ho en una obra de teatre i ella no podia parlar-ne en un llibre? I recordo, un estiu, fent una entrevista en un jardí anglès a Michael Bakewell, el marit de la Joan, com se li enterbolien els ulls quan parlava del passat. Suposo que això confirma el que la pròpia obra diu: que el procés de traïció, un cop comen-

ça, no s'acaba mai. A l'obra, en Jerry té un aventura amb l'Emma, d'aquesta manera traïx la seva esposa i en Robert, el marit de l'Emma. L'Emma, no només traïx el seu marit, Robert; sinó també en Jerry, perquè li amaga que el seu marit va descobrir què passava feia cinc anys. I en Robert traïx l'Emma amb els seus continus adulteris i traïx en Jerry no destapant que coneixia l'aventura. També es podria argumentar que els dos homes, com a editor i com a agent, també han traït el seu idealisme literari; que Pinter va trair Joan Bakewell escrivint l'obra i que la manera com ella en parla en el seu llibre, també és una forma de traïció. He d'admetre però, que em va costar molt descobrir la complexitat i la subtilitat de l'obra. Quan es va estrenar al National Theatre el 1978, vaig escriure: "El que em molesta és la minsa franja de les relacions humanes que explora l'obra i el poquíssim interès que té l'estancada vida burgesa". Va ser un article estúpid i poc aprofundit. Penso que el vaig escriure partint del fet que, el 1978, analitzava totes les obres segons *Plenty*, de David Hare. En aquest sentit, semblava que *Betrayal* tornava als pitjors temps de les obres sobre l'adulteri a les classes burgeses: el tema per excel·lència de la dramaturgia britànica dels anteriors 50 anys. Però després em vaig adonar que l'obra de Pinter és un treball molt ric sobre el tema de la traïció a un mateix i de com això funciona com un verí mortal. També és significatiu que, en un període de tres anys, tres dramaturgs britànics hagin reinventat les típiques obres sobre l'adulteri. Pinter ho va fer el 1978 amb *Betrayal*,

invertint l'ordre dels fets. Peter Nichols, el 1980, va escriure *Passion Play*, que posava en escena els *alter ego* dels personatges adúlter. I *The Real Thing*, de Tom Stoppard, el 1982, que jugava amb el públic a manera de Pirandello, reflectint la profunda tristesa del marit decebut. Per a molts de nosaltres, aquesta és l'obra més emocionant de Stoppard. Però tots tres dramaturgs, Pinter, Nichols i Stoppard, van donar una nova vida al que semblava una forma ja antiquada, la de les obres de l'etern triangle.

He parlat de la influència de l'experiència a les obres de Pinter. Espero haver mostrat que no és el típic autor que s'asseu a l'escriptori i decideix: "Avui escriuré una obra sobre l'escalfament global o sobre l'estat del ferrocarril". No hi ha res de dolent en aquest enfocament. Però tal com Pinter va exposar al seu discurs quan va rebre el Nobel, per a ell, una obra es construeix partint d'una memòria visual, més que no pas a partir d'un concepte intel·lectual. Fins i tot en les seves últimes obres polítiques, tot i que s'havia informat molt llegint i viatjant per escriure-les, la seva creació depenia sovint d'algun estímul personal. Pinter mateix explicava com *One for the road*, que tractava d'un brutal funcionari de l'estat i de les seves víctimes, va sorgir el 1984. Va anar a una festa i va conèixer dues dones turques molt atractives, que declaraven que desconeixien completament la tortura dels dissidents polítics. Deien que les víctimes eren comunistes i que "potser s'ho mereixien". Pinter va admetre que va marxar de la festa enrabiat i va començar a escriure *One for the road*. Però el més

brillant d'aquesta obra és que l'autor aprofita la seva ràbia i col·loca la seva energia creativa al personatge de Nicholas: l'home que ostenta tot el poder. Si el text parlés únicament de la crueltat de les tortures de l'estat i planyés les víctimes, seria només propaganda. Però Pinter, molt enginyós, suggereix que en Nicholas és un home que suplica alguna mena d'afirmació, o fins i tot d'amor, per part de les víctimes, que tenen una resistència inflexible que els enforteix. Així doncs, qui és la part més forta en aquesta equació dramàtica? És en Nicholas, que diu que actua en nom de l'estat i fins i tot de Déu? O és la família, que es nega a traïr els seus principis fins i tot sota tortura? Les obres polítiques de Pinter, que són tant o més apreciades a la resta del món que a la Gran Bretanya, mostren tota la seva habilitat teatral.

Cap al final de la seva carrera com a dramaturg, podríem detectar en la seva obra la influència de la seva vida. Recentment he tingut el plaer de dirigir dues obres seves: *Party time*, el 1991 i *Celebration*, la seva última obra, l'any 2000. La primera tracta d'un món de gent elegant i ben vestida que van a un gimnàs i es mostren indiferents a la supressió de la llibertat que té lloc als carrers. Pinter, que anava a nedar i a jugar a tennis regularment en un gimnàs amb la seva dona, sabia perfectament de què parlava: d'un món auto-complaent, sense sensibilitat política i que es pot trobar a Londres, París, Nova York, Buenos Aires i possiblement, fins i tot, a Barcelona. *Celebration* és una obra menys obertament política: satiritza un grup de nous rics vulgars i crida-

ners en un elegant restaurant londinenc. Però Pinter, gràcies a la presència d'un jove cambrer, fa aparèixer també un altre món de la memòria, de la reflexió i de l'experiència, del qual els comuns quedarien exclosos. El cambrer té dos papers: el moral i el de personatge còmic que interromp contínuament la conversa amb històries de famosos suposadament coneguts pel seu avi. Cal recordar que Pinter, 50 anys abans, havia treballat de cambrer en un bar elegant de Londres i que va ser despatxat per ficar-se a la conversa d'uns clients sobre la data de publicació de *The Trial*, de Kafka. Se suposa que els cambrers no haurien de fer aquesta mena de coses. Però 50 anys més tard, Pinter va recordar aquella experiència. Un fet que confirma que, com tots els escriptors de primer nivell, sempre va entendre el significat de la seva vida.

Però encara he de parlar del tema principal. Què fa que Pinter sigui tan especial i assegura que les seves obres es posin constantment en escena? No és una pregunta de fàcil resposta. Però d'entrada, suggeriria que recrea el seu propi món a l'escenari, que podríem anomenar *Pinterland*, i que la majoria de nosaltres reconeixem. I quins en són els trets característics? Durant els primers anys de la crítica de Pinter, es parlava fins a l'esgotament d'amenaça, terror, por, dominació, i és cert que moltes de les obres de Pinter es desenvolupen en espais on els habitants busquen confort i seguretat, on la seva pau es veu alterada per algú que truca a la porta inesperadament, etc. Això és certament una descripció encertada de les primeres

obres de Pinter, com *The Room* i *The Birthday Party*, i com que es van escriure en el període en què el nazisme encara era molt present a la memòria, no costa gens trobar-hi un eco de l'Europa dels anys 1930 i 1940. Però quan els personatges de Pinter es muden d'habitacions de lloguer o de pensions a propietats luxoses, no trobem ben bé el mateix sentiment d'amenaça. El que es fa evident a les seves últimes obres, com *Old Times*, *No Man's Land* i *Betrayal*, és el sentiment d'inseguretat, com si la superfície de la satisfacció estigués a punt de trencar-se.

Per a mi, la qualitat principal de totes les obres de Pinter no és tant l'amenaça, ni la por ni la necessitat del territori, com la memòria. Totes les obres de Pinter parlen de la memòria. Una de les primeres coses que em va dir la seva dona Antonia va ser que Pinter tenia una memòria molt vívida, però no lineal, una memòria com si veiés les coses en fotografies. En el decurs de les meves converses amb ell, vaig adonar-me que parlava amb molta claredat d'episodis de la joventut o de l'adolescència. I més endavant, Pinter va treballar durant un any el guió d'*À la recherche du temps perdu*, de Proust, que no va arribar mai a la pantalla.

La memòria és la clau de Pinter, com ho és de Proust, però funciona de manera diferent segons el que reclami el personatge o l'obra en si. A les del principi, sol ser una consolidació d'un escut contra la desesperació. A *The Birthday Party*, Stanley parla d'un concert que va fer una vegada en un *hall* a Edmonton: una ocasió de *champagne* i èxit. Era, evidentment, producte de la fantasia de Stanley.

També devia ser un eco de la joventut de Pinter, ja que on ell practicava esport era a Edmonton i era un gran atleta. Però per a Standley, aquell concert es converteix en un record d'un valor incalculable, ja que passa la seva desesperada existència en una pensió de mala mort a la vora del mar.

A les seves últimes obres, Pinter explora cada cop més la idea de la falsedat de la memòria i el seu poder com a arma psicològica. El clàssic exemple és *Old Times*, en el qual un matrimoni, Deeley i Kate, conviden una vella amiga de la Kate, l'Anna: el que veiem és el marit i l'amiga utilitzant els seus records del passat per establir la seva propietat sobre la Kate. L'obra també conté la famosa frase de l'Anna que resumeix el caràcter fluctuant de l'obra: "*Hi ha coses*", diu l'Anna, "*que es recorden encara que no hagin passat mai. Hi ha coses que recordo que potser no han passat mai, però com que les recordo, han passat*". En altres paraules, recordem coses amb tanta força, encara que no hagin passat mai, que acaben prenent una forma real. Un fet que, evidentment, és una cosa que els escriptors sempre fan. Però allò que Pinter mostra de manera brillant a *Old Times* és com la memòria pot fer-se servir per establir la propietat. I en aquesta última obra, *Celebration*, Pinter explora la naturalesa de la memòria. A l'obra, els records de l'avi del cambrer, que suposadament coneixia tots els famosos del segle xx, des de Picasso fins Hedy Lamarr, són divertits i còmics, i al mateix temps, ofereixen un equilibri amb la memòria a curt termini dels sorollosos comensals. Però el cam-

brer té un monòleg final molt tendre i emocionant, un cop els comensals han marxat, en què diu: "*El meu avi em va presentar el misteri de la vida i encara no l'he acabat de descobrir del tot*". Les paraules tenen un efecte poètic per sota de qualsevol anàlisi; però el que vol dir el cambrer és que viu al seu propi món imaginari, ple d'històries i de records. També podem pensar que és molt millor que viure l'horrible, brutal i material món dels rics comensals. És a dir, per a Pinter, la memòria té molts papers diferents. Un consol nostàlgic. Una arma psicològica. O possiblement, a l'obra final, el que realment dóna valor a l'existència.

La memòria, més que no pas l'amenaça, és per a mi la clau de Pinter. Però també és el seu ús del llenguatge, allò que el converteix en un clàssic modern. El que ha fet Pinter és forjar un llenguatge dramàtic que sovint obeeix a les regles superficials del Naturalisme, però que resulta realment poètic. Amb això vull dir que cada paraula té la seva funció precisa i que utilitza un llenguatge per crear patrons de so. Pinter va publicar com a poeta abans de ser dramaturg i, els seus últims anys, va tornar a la poesia per expressar el seu odi a la guerra, la por al càncer o el seu amor per l'Antonia. Però, d'altra banda, no podem parlar del llenguatge d'aquest autor únicament com a una cosa fixa o estàtica. En una carrera que dura uns 40 anys, podem trobar al seu llenguatge girs i canvis, d'acord amb el que demana cada situació.

En una obra primerenca com *The Birthday Party*, desplega tota una bateria de tècniques diferents. Clixés còmics. *Reverie* sen-

timental. Interrogatoris violents. També tenim molts exemples de la famosa pausa de Pinter: és un tòpic que Pinter va acabar odiant en els últims anys, perquè es va convertir en una excusa per silencis exageradament llargs que semblaven omplir d'amenaça cada línia. Però també és un instrument vàlid, correctament utilitzat, per servir un objectiu determinat. Prenguem, per exemple, les primeres línies de *The Birthday Party*, que és la veu de Meg, la propietària, que se sent a la cuina mentre el seu home seu a taula esmorçant. La Meg diu: "*Ets tu, Petey?*" - Pausa. "*Petey, ets tu?*" - Pausa. "*Petey?*" I en Petey respon: "*Què?*", La Meg diu: "*Ets tu?*" i En Petey replica: "*Sí, sóc jo*". Res no podria ser més banal. I tot i així, fins i tot en aquestes línies, Pinter insinua el to de l'obra. Al capdavant, aquesta casa vulgar de la vora del mar serà envaïda per dos visitants. La Meg, evidentment, encara no ho sap. Però potser hi ha només una mica d'ansietat en la seva pregunta inicial, a les pauses i a les lentes respostes d'en Petey. "*Ets tu, Petey?*", ens situa en una obra en la qual el territori domèstic es veurà envaït i algú trucarà a la porta provocant una interrupció.

Els primers anys, tothom parlava de l'habilitat de Pinter per trobar la poesia, en obres com *The Birthday Party* i *The Caretaker*, als clixés, a les repeticions i a la parla quotidiana. Però, després de *The Homecoming*, el 1965, l'autor va abandonar les estructures dramàtiques convencionals i totes les cotilles del Naturalisme. A partir d'aquell moment, les seves obres, com també el seu llenguatge, es van tornar més depurats. A *No Man's Land*, que tracta de l'art, el temps, la memòria i la mort, el llenguatge adqui-

reix ecos intencionats de TS Eliot: el personatge de Spooner fa servir repetidament la frase: “*I’ve known this before*”, que té forts ecos d’un primerenc poema d’Eliot: *The love song of J. Alfred Prufrock*. A *Betrayal*, escrita quatre anys més tard, Pinter escriu aparentment sobre l’adulteri burgès i utilitza el llenguatge formal lleugerament contingut dels primers dramaturgs anglesos, com Terence Rattigan i Noel Coward. A la meravellosa escena d’un hotel de Venècia en què Robert descobreix que la seva dona ha estat embolicada amb en Jerry durant anys, diu: “*Ah, sí. Ja em pensava que seria alguna cosa així, que aniria per aquí*”. El més emocionant és l’habilitat d’en Jerry per conciliar el dolor sota l’aparença d’educació i de bones maneres. En arribar a les últimes obres polítiques, com *Mountain Language* i *One for the Road*, els diàlegs han abandonat la contenció i s’han tornat més urgents i brutals. Realment crec que Pinter és un dramaturg poètic; però el fet que canviï constantment l’estil dels diàlegs en funció del que l’obra demana és un signe inequívoc de la seva habilitat. És això el que fan els dramaturgs de debò. A Shakespeare, la fluïdesa i la dolçor que caracteritzen *Hamlet* són totalment diferents dels ritmes fracturats i les frases fragmentades de *The Winter’s Tale*, on el personatge principal no fingeix bogeria, sinó que realment s’està tornant boig.

Es podrien dir moltes coses de Pinter, però voldria fer esment d’un últim matís. El fet que la relació entre el dramaturg i el públic hagi canviat, el veig com a part d’un moviment cultural. Juntament amb Beckett, Pinter va destruir la noció de la

omnisciència, l’autor que ho sap tot dels personatges que ha creat i que té solucions per als problemes que ha plantejat. El que succeeix amb Pinter és que no en sap pas més que nosaltres, del destí dels seus personatges. On porten Stanley al final de *The Birthday Party*? La Ruth de *The Homecoming*, es convertirà en prostituta com volen els seus parents? És l’Emma la veritable supervivent de *Betrayal*, mentre que els homes són destruïts per la insidiosa naturalesa de la decepció? Pinter mateix mai no hauria respost aquestes preguntes. No perquè fos tossut, sinó perquè realment ho desconeixia. Deixa que sigui el públic qui decideixi. I, tot i que ara ho acceptem, no podem oblidar que es tracta d’un plantejament molt radical. Cap a finals dels anys 50, quan analitzàvem teatre o ficció, buscàvem alguna mena de resolució o, com a mínim, una indicació sobre el destí dels personatges. Gràcies a la influència de Pinter i Beckett, i de cineastes com Godard i Antonioni, ara ens sentim tractats amb condescendència si tot s’explica fàcilment. Recordo una cosa que va escriure el novel·lista americà Paul Auster de la seva ficció: “*En tots els meus llibres, miro de deixar prou espai a la prosa perquè el lector la pugui habitar. Perquè considero que és el lector qui escriu el llibre i no pas l’escriptor*”. De la mateixa manera, Pinter permet que el públic completi l’obra i li passa la responsabilitat moral.

Això pot sonar una mica estrany, tenint en compte que, pel que fa a la política, Pinter era un home de conviccions de ferro i de fermes certeses. Mai no he conegut ningú més inflexible pel que fa a l’odi a la mentida i la hipocresia dels

polítics, i que menyspreés més la manera com la mort, en temps de guerra, es disfressa de “dany col·lateral”. En canvi, per a la creació teatral, Pinter sempre va deixar espai al dubte i a la incertesa. Fins i tot, escrivint sobre la tortura, com a *One for the Road*, ens deixa especular sobre si l’agent de la crueltat és, d’alguna manera, una víctima. Per tant, com de bo era Pinter i quant durarà el seu llegat? Vaig ser força proper a ell, i potser per això no

sóc la millor persona per jutjar-lo. Però el meu instint em diu que les seves obres perduraran i formaran part de la modernitat, com les d’Ibsen, Txèkhov i Strindberg. En part gràcies al seu llenguatge, que para atenció a l’oralitat parlada i assoleix també la força de la poesia. I en part, perquè Pinter va ser un home extraordinari: un polític radical amb una sensibilitat proustiana, atent tant als horrors del món com al potencial de la memòria. ■

CONVERSA AMB EL PÚBLIC

Carlota Subirós: Per a mi, aquest últim aspecte de què parlava és un dels més fascinants i inquietants de Pinter: fins a quin punt és un autor conegut per la força de les seves conviccions polítiques i alhora és un radical experimentador de la forma. Una de les forces més profundes de la seva escriptura rau en l’enigma, en el silenci, en allò no dit. Vostè, que el va conèixer profundament, en quina mesura creu que Pinter volia ser explícit o no amb les intencions i els continguts de les seves peces?

Michael Billington: Jo no crec que Pinter es considerés a si mateix un experimentador, no crec que mai fos plenament conscient del radicalisme del seu pensament o de la manera com es plantejava les regles. Tampoc dic que fos un autor ingenu, que no sabia què feia, però sí que estic segur que, al procés d’escriptura, Pinter deixava sortir el subcon-

scient, confiava en el seu subconscient i en la seva memòria visual, i quan escrivia es lliurava a aquests records.

Una vegada parlàvem de la relació entre els personatges i l’escriptor; de com els personatges dominaven a l’escriptor, així com la Ruth domina tota l’obra *The Homecoming* amb un dinamisme propi. “*Però sempre els puc esborrar amb la ploma*”, deia ell. “*Tenen una vida autònoma, però no deixen d’estar lligats al caprici de l’escriptor*.” Pel que fa a la forma, al radicalisme formal que comentaves, crec que les expectatives i l’evolució del drama no són part d’un programa intel·lectual conscient, sinó que Pinter es refiava del seu instint poètic.

A més, no hem d’oblidar que Pinter va ser actor. Durant una part molt important de la seva vida, abans de convertir-se en dramaturg, cap als anys 50, va fer d’actor. Sempre estava actuant, actuava

en obres clàssiques, a Irlanda, amb el particular sistema de repertori anglès. Penseu que llavors es feia una obra diferent cada setmana, 56 setmanes l'any! Se'n feia una, mentre s'assajava la següent. Comèdies, *thrillers*... I en aquest procés, Pinter en va aprendre molt, de com s'escrivien les obres de teatre. Un director alemany va dir que Harold Pinter és una barreja meravellosa d'Agatha Christie i Kafka. Crec que és una imatge molt profunda, perquè realment va heretar, de la seva experiència com a actor, una tècnica d'escriptura orientada a crear un efecte dramàtic i, al mateix temps, era com Kafka: hi veia més enllà de la superfície i era conscient d'un terror que va més enllà de la façana de la nostra vida quotidiana. Posseïa una barreja extraordinària de capacitat tècnica i el que podríem denominar una imaginació poètica europea. Parlant amb la seva dona dels llibres que llegia, em va dir que no llegia gaire novel·les; en general no llegia massa ficció però el seu llibre preferit era *l'Ulisses* de Joyce. La seva dona em va comentar que és el llibre que tenia sempre a la tauleta de nit, durant tota la seva vida de casats; el llegia i el rellegia. Però tot això ho va filtrar a través de l'instint, com un procés inconscient.

C.S.: Com es relacionava ell mateix amb el fet d'haver elaborat un llenguatge tan depurat, tan musical i tan característic? Perquè, com vostè mateix comentava, abans de fer 30 anys ja es parlava d'una estètica pinteriana... Quina relació tenia Pinter amb aquest llenguatge pinterià? I quina actitud prenia, veient la influència que exercia en generacions posteriors d'autors?

Pinter era molt conscient de tots aquests adjectius i del fet que molta gent l'imitava: els *pinteretti*, tots aquests pinters menors que apareixien. Però és que fins i tot les *sit-coms* televisives es van començar a assemblar a l'obra de Pinter a partir dels anys 50. Ell ho sabia i crec que, d'una banda, havia de lluitar perquè aquest fenomen no se li fes massa present, però d'altra banda tampoc no crec que hi pensés gaire. De fet, no ho puc respondre amb gaire certesa. És molt difícil saber què és un artista creatiu. Si tens un to de veu únic, l'imitaran, el reproduiran, les revistes i els diaris en parlaran... Com evites caure a la trampa d'imitar-te a tu mateix? Jo no sóc un artista original i no ho puc saber. Suposo que el que has de fer és mantenir una distància entre tu i el teu art, i per això Pinter mai no en parlava, no parlava de les seves obres. Per molt estrany que us pugui semblar –de fet, és molt anglès.... –, Pinter dedicava bona part de la seva energia a gestionar un club de criquet. Era el capità de l'equip i hi dedicava moltes hores. En una ocasió va salvar l'equip d'una derrota a l'últim minut i, quan el van felicitar, Pinter va dir que era el millor que li havien dit mai, l'elogi que l'havia fet més feliç. O sigui que potser donava més importància al criquet que a la seva obra! El que vull dir és que crec que la resposta de Pinter a aquest problema era portar una vida plena. Amb amistats, esport... No quedar-se atrapat per la seva pròpia imatge d'escriptor. Té una obra, *No Man's Land*, que mostra aquesta experiència dels escriptors que queden atrapats per la seva pròpia fama.

Espectador: Al principi de la seva carrera, els noms que tothom relacionava amb això que vostè ha anomenat *Pinterland* eren Ionesco o Beckett, per exemple. Però a les dècades següents, Pinter, com a persona pública, va participar en accions deliberadament polítiques que potser han ajudat a revisar el conjunt de la seva obra. El que li volia demanar és que argumenti el cas per a una lectura política del teatre de Pinter, des de *The Birthday Party* fins avui.

Si, és molt important en quin grau les seves són obres polítiques. Als anys 50 i 60, Pinter no tenia cap interès per la política. En una cèlebre ocasió, una revista va entrevistar molts intel·lectuals i escriptors sobre el mercat europeu i la resposta de Pinter va ser "*no hi tinc cap interès*". Però tot i així, si ens fixem en les obres, fins i tot les primeres –*The Room*, *The Birthday Party*, obres que d'alguna manera mostren una invasió, què passa quan algú truca a la porta, el terror que hi ha sota la superfície de la vida, o una altra peça que no és massa coneguda, *The Hothouse*, que no s'ha representat mai –veiem que de manera intuïtiva ja era un escriptor polític des del principi. I no és difícil entendre perquè. Pinter va néixer a l'East End de Londres l'any 1930, va viure la Segona Guerra Mundial, els bombardeigs de Londres, tenia quinze anys quan es va acabar la guerra, etc. El que ell i els seus contemporanis van veure era que, encara que teòricament el feixisme havia estat derrotat, els carrers de l'East End estaven plens d'organitzacions feixistes que intimidaven i atacaven la gent de qui sospitaven ser jueus o intel·lectuals. Ahir mateix, vaig dinar amb uns vells

amics seus, un dels quals, Henry Wolf, recordava com en aquella època bandes d'homes armats amb ganivets i pals els perseguïen pels carrers de l'East End perquè eren gent que semblava que llegissin llibres; hi havia una persecució activa i molta intimidació. Pinter va créixer en aquesta atmosfera tan carregada i hi volia respondre, resistir a aquests atacs. Tampoc no va voler fer els dos anys de servei militar obligatori, eren temps de pau. "*Ara que hi ha pau, perquè ens hem d'entrenar per a la guerra?*", va dir. En Pinter sempre hi ha una hostilitat contra el sistema establert, el poder militar i les estructures de la política, perquè era un inconformista, sempre ho va ser. Crec que això es veu clarament a les primeres obres. Després hi va haver un període en què la política no era tan visible. A les darreres, evidentment, la política ja ocupa fins i tot la superfície. Però, per dir-ho breument, crec que un aspecte important de l'obra de Pinter és com desfà o trenca aquestes barreres entre la política i el drama personal. Crec que fins i tot a les obres més personals hi ha política.

Espectador: Ha dit que Pinter no va voler fer el servei militar i que va anar a la presó. Què va passar?

Com a màxim l'haurien pogut empresonar sis mesos. Va haver de presentar-se davant del tribunal, i realment estava convençut que el condemnarien a la presó. Però en una segona audiència li van posar una multa que va pagar el seu pare. De tota manera, ell seguia creient que passaria els sis mesos a la presó. Sempre posava la consciència per davant. Conec moltes persones amb una consciència liberal molt activa,

però mai no he conegut ningú que faci sacrificis reals per la seva consciència com en feia Pinter. Podríem dir que veia el món en termes molt polaritzats: en blanc i negre. I estava convençut que vivim en un món on domina el mal. En el qual la realitat de les accions militars és disfressada expressant eufemismes. Tots formem part dels altres, i la mort d'algú ens fa més pobres. Allò que no podia tolerar era la manera com ens amaguem darrera la paraula democràcia. Era una persona molt apassionada, d'una gran moralitat.

Espectador: Ens podria parlar més d'aquesta tensió que s'ha expressat, entre el radicalisme polític de Pinter i l'estructura formal de la seva obra?

Pinter va trencar les regles, seguint el seu instint, però al mateix temps també hi havia en ell una vena de conservadorisme estètic. No podia tolerar les obres que estaven mal construïdes. Li interessava el teatre clàssic. Quan formava part del National Theatre, John Miller, un company seu, volia fer una producció de *The importance of being Earnest*, de Wilde, només amb homes. Pinter s'hi va oposar: "*Si Wilde hagués volgut que fos interpretada només per homes, l'hauria escrit només per a homes!*" Sé que odia molt el teatre anàrquic dels anys 60. Era molt tradicional, estèticament, no li agradava l'experimentació per ella mateixa. Creia que s'havien de seguir unes certes estructures i normes perquè l'obra tingués sentit. De manera que, en ell, també hi havia una forta contradicció.

Espectador: Jo volia fer una pregunta sobre els silencis i les pauses del teatre de Pinter. El seu teatre ha tingut una recepció extraordinària a Catalunya,

s'han fet grans produccions de les seves obres, gairebé sempre amb èxit. Per altra banda, els qui s'han inspirat en el seu teatre, creant personatges d'aquí, han imitat aquesta "reticència", aquest ús tan particular que fa Pinter de les pauses. Però jo crec que són un tret típicament anglès, aquests atacs subterranis...

La pausa de Pinter té moltes variacions. Els actors ho saben molt bé: de vegades hi ha tres punts, de vegades dos, de vegades un. Hi ha una anècdota molt famosa en què Pinter li diu a un actor: "*M'estàs fent una pausa de tres punts i jo en vull una de dos*". També hi ha la instrucció *pausa* i la gran *silenci*. Òbviament, Pinter utilitzava aquestes diferents tècniques per diversos motius. De vegades era per incrementar la tensió. Quan li vaig preguntar per primera vegada sobre això, em va dir que ho havia après de Jack Bennie. Potser m'estava prenent el pèl... Jack Bennie era un actor molt popular als Estats Units, famós perquè feia riure amb les pauses. Tenia un esquetx molt famós a la ràdio on un atracador deia: "*Els diners o la vida!*" La víctima es quedava en silenci i després d'una llarga pausa, responia: "*Mmm... Encara m'ho estic pensant!*". Pinter era molt astut i sabia que la pausa incrementa la tensió. També pot ser una recerca de la paraula correcta, o una mostra d'aquesta reticència anglosaxona que posa en evidència alguna cosa que no es diu, que no es verbalitza... Poden ser totes aquestes coses.

És cert que hi ha alguna cosa profundament anglosaxona en Pinter, però la seva obra té un sentit universal, encara que els recursos lingüístics siguin nacionals. Fa una estona hem citat Beckett, i pot-

ser és oportú tornar-ne a parlar un moment. Beckett i Pinter eren amics, s'enviaven les obres i és obvi que Pinter deu molt a Beckett. Però Pinter agafa els dilemes existencials i la por del record i de la mort i els posa en un context concret, social, realista, d'una manera que Beckett no fa gairebé mai. I això, una vegada més, té a veure amb el fet de ser anglosaxó, amb aquesta tradició de situar el teatre en localitats identificables.

C.S.: Per tancar aquests tres dies, voldria preguntar-li en quina mesura li sembla que la proposta de Pinter és viva, avui en dia, als escenaris.

A Gran Bretanya, la situació actual és complicada. Hem estat molt afortunats, perquè hem viscut alguna cosa semblant a una era daurada de l'escriptura, tant en literatura com en teatre. Des dels anys 40 hi ha hagut, dècada rere dècada, onades d'energia, de nous escriptors, d'obres que han perdurat a la memòria. No només Pinter, sinó també John Osborne, Caryl Churchill, Mike Bennett, David Hare, Tom Stoppard... Són molts! Ha estat realment extraordinari i no sé què passarà a continuació... Però no seria sorprenent que continués així! O potser no, potser hi ha un cicle que s'està acabant... En qualsevol cas, cada setmana hi ha dues estrenes d'obres noves a Londres, hi ha talents extraordinaris. La meua opinió és que la següent onada d'energia no vindrà d'allò que anomenem la majoria blanca, sinó

del que educadament en diem les minories ètniques, els escriptors de color, asiàtics. Sembla que hi ha molts teatres on això comença a despertar molt d'entusiasme. Potser hem arribat a un cert punt d'esgotament d'un cicle històric. I potser ara tot tindrà més a veure amb aquesta societat multicultural. L'altre dia vaig llegir una peça d'una dona musulmana sobre què representa ser dona i musulmana en un món no musulmà, a la Gran Bretanya.

D'altra banda, el teatre reflecteix l'estat de la nació i, per tant, suposo que tot dependrà de què passi amb l'economia. Si la recessió és pitjor i hi ha una depressió més significativa, potser el teatre quedarà arraconat, però si ho superem crec que el teatre en sortirà ben parat. El teatre és una història que no s'acaba mai. I jo he tingut la sort de viure una de les seves edats daurades, els darrers 40 anys.

C.S.: Ha estat un plaer i una sort haver pogut sentir de viva veu aquesta història, viscuda i escrita amb tanta brillantor. Voldria aprofitar l'ocasió per agrair de nou el suport del British Council per a aquestes trobades i, molt especialment, l'assistència a tots els qui heu vingut aquests tres dies. Espero que això sigui el principi d'una reflexió sobre el teatre, sobre l'escriptura i també, inevitablement, sobre el món en què vivim. Moltes gràcies. ■

Teatre Lliure, 20 de març de 2009.

LAS OBRAS, LA POLÍTICA Y LA POÉTICA DE HAROLD PINTER

MICHAEL BILLINGTON

Es un placer estar en Barcelona para hablar de la vida y la obra de Harold Pinter. Lo que espero hacer hoy es plantear algunas preguntas básicas.

¿Qué convierte a Pinter en un dramaturgo tan inusual?

¿Cuáles son sus temas principales?

¿Y qué tipo de legado nos ha dejado?

Pero pensé que estaría bien empezar hablando un poco sobre Pinter como persona.

Murió en Nochebuena de 2008 y todos seguimos en estado de *shock* pensando que ya no está entre nosotros. Su agente, que hablaba con él casi a diario, dijo: “*Es como si se hubiera ido un ratito y fuera a volver pronto*”. Y es muy duro pensar que ya no veremos más a esa presencia oscura y saturnina, o que no oiremos aquella impresionante voz de barítono. Conocí a Harold escribiendo una biografía crítica suya y me siento muy afortunado por haber podido hablar con él durante horas en su estudio de Holland Park, preguntándole sobre su vida y viéndolo en acción en diversas ocasiones. Tenía fama de irascible y de malhumorado, y eso es en parte cierto. En los últimos años, cuando fue operado de cáncer y afectado por una extraña enfermedad de garganta, sufrió mucho. La gente, en las fiestas, le decía: “¿Cómo estás, Harold?”. Y él contestaba: “¿Cómo coño crees que estoy?”. También odiaba malgastar palabras y frases vacuas. Me contó una buena historia de una ocasión en la que fue a pedir una bebida en el bar de un hotel muy refinado de Dublín, con Michael Colgan, director del Gate Theatre de Dublín. Harold insistió en invitar y pidió un vino blanco y un whisky a una camarera muy amable que no paraba de repetir: “*Ningún problema*”. Harold la miró y le dijo: “*No esperaba que hubiera ninguno*”.

Pero si Harold podía ser impaciente, irritable o malhumorado, también era capaz de actos de una generosidad extrema y valoraba enormemente la amistad. Incluso tras convertirse en un escritor mundialmente conocido, tres de sus mejores amigos seguían siendo gente que había crecido con él en Hackney durante los años 30 y 40: Henry Wolf, Mick Goldstein y Morris Wernick. También podía implicarse profundamente en ayudar a gente que amaba y que admiraba. La última vez que le vi vivo fue un domingo por la noche, en la presentación de una *tv-movie* titulada *Langrishe Go Down*, cuyo guión había escrito. La película se proyectaba como homenaje al director, David Jones, que había fallecido hacía poco y, a pesar de que entonces Harold estaba extremada-

mente débil y enfermo, decidió estar ahí en nombre del amor y el respeto que sentía por David. A nivel práctico, también daba apoyo a una pequeña editorial de poesía, Greville Press, porque creía en el trabajo que hacía.

Y en los últimos años, formó parte de diferentes plataformas de apoyo a varias causas políticas, sobre todo si censuraban las mentiras y la hipocresía del gobierno de los Estados Unidos. Harold, como mucha gente, era muy contradictorio. Pero lo que le hacía tan fascinante era que su rabia por la situación mundial se veía equilibrada por unas tremendas ganas de vivir. Le encantaba la poesía, el cricket y las mujeres, especialmente Antonia, su amada esposa. En una de las últimas entrevistas que concedió a Newsnight, dijo a Kirsty Wark: “*Te diré lo que pienso realmente: la vida es bonita, pero el mundo es un infierno*”. Sospecho que esta paradoja da a entender muchas de las contradicciones de Harold Pinter.

He empezado hablando de Pinter como persona porque, al fin y al cabo, es inseparable de su trabajo. Cuando escucho su voz en mi grabadora oigo en las pausas, en los silencios y en cómo busca la palabra adecuada, el ritmo de sus diálogos teatrales. Pero va más allá de eso. Cualquier obra es, hasta cierto punto, producto de la experiencia y las obsesiones de un escritor, pero el grado de contenido autobiográfico varía según el autor. Por un lado, tenemos a alguien como Eugene O'Neill, para quien *Long Day's Journey Into Night* es una exploración de su propia familia. Por otro lado, tenemos escritores como Bernard Shaw, cuyas obras son más bien expresiones de ideas o de conceptos, más que introspecciones en el propio yo. Si nos fijamos en la dramaturgia británica de posguerra, la mayoría de escritores se han adentrado en su vida. La mayoría de obras de John Osborne muestran a un héroe muy bien articulado, emocionalmente volátil y descontento, muy como el propio Osborne. Arnold Wesker es conocido por haber explorado sus experiencias en restaurantes y en las fuerzas armadas en *The Kitchen* y en *Chips with Everything*. David Storey llevó a escena sus experiencias como jugador de la liga de rugby y como obrero en *The Changing Room* y en *The Contractor*. El problema con el que topan la mayoría de autores autobiográficos es que, como remarqué muy inteligentemente uno de ellos: “*¿Qué haces cuando se te acaban las experiencias vitales?*”.

Por tanto, ¿dónde encaja Pinter en este modelo? En cierto modo, sus obras parecen bastante formales y clásicas. Parecen tener entidad por ellas mismas, más que centrarse en el mundo interior del autor. Pero creo que eso es una ilusión basada en el hecho que son obras realmente muy bien estruc-

turadas. Tenemos tendencia a suponer, y estamos bastante equivocados, que si una obra está perfectamente trabada debe ser bastante impersonal. Mientras que, si es un monstruo caótico y suelto, tendrá mucho que ver con la experiencia personal. Escribiendo el libro sobre Harold Pinter descubrí que la mayoría de sus obras proceden de una experiencia y de recuerdos muy potentes. En ocasiones, resulta muy fácil descubrir cuáles son estos recuerdos. Pinter habló muy abiertamente sobre las fuentes de su primera obra: *The Birthday Party*. Cuando era joven y trabajaba como actor, había vivido en una especie de pensión que cocabamos a la orilla del mar, en Eastbourne, donde compartía habitación con un hombre que decía haber sido pianista y a quien la propietaria cortejaba constantemente. Pinter guardó aquel lugar en el recuerdo y tres años después, lo convirtió en obra de teatro.

Otras veces, es difícil conocer el origen de la inspiración de la obra. Una de los mejores textos de Pinter, *The Homecoming*, escrito en 1965, habla de una familia obrera de Londres compuesta por un padre y dos hijos. Convencen a Ruth, que está casada y tiene otro hijo, y que llega de visita de América, para que deje al marido, se quede en casa con ellos y se convierta en una especie de mezcla de madre abnegada, cocinera y prostituta. Es una obra perturbadora, que incluso hoy en día resulta ofensiva para muchas mujeres. A pesar de que trata sobre el poder de la mujer más que sobre la sumisión, algunas de ellas se sienten perturbadas por su imaginaria sexual. Pero, ¿de dónde surgió la obra? El propio Pinter se mostraba extrañamente reticente sobre el tema. Entonces, un día, recibí una carta de su viejo amigo, Morris Wernick, narrando un hecho relevante. Morris, un amigo judío del West End de Harold, se casó en secreto con una chica que no era judía, nunca lo dijo a su familia y se fue a Canadá, donde se convirtió en académico y crió a sus hijos. El problema surgió cuando decidió que debía volver al West End y enfrentarse a sus familiares. Podéis imaginaros hasta qué punto esta situación afectó a la imaginación de Pinter. Pero lo más interesante es que él nunca me habló de ello y creo que sé por qué. Pienso que, en parte, quería proteger la privacidad de su amigo, y también sospecho que lo que le preocupaba era que si la obra era recibida como explicación de los problemas de Morris Wernick, se acabara por ver como un planteamiento de los problemas de los judíos que se casan con gente que no es de su raza o de su religión; hecho que, en los años 40 y 50, era muy criticado. En otras palabras, Pinter no quería que *The Homecoming* se interpretara como una típica obra de judíos. Quería que se viera más ampliamente, como una obra sobre las ten-

siones de las familias y sobre la eterna lucha entre hombres y mujeres. A diferencia de Arnold Wesker, Pinter se había resistido a ser catalogado como “escritor judío”. Por ello nunca quiso hablar de los orígenes de *The Homecoming*.

Pero la relación de las obras de Pinter con la vida real es más evidente en *Betrayal*. Este texto, que se inspiró en una aventura que tuvo el autor durante casi siete años con una conocida presentadora de televisión. Pero, ¿la obra trata sobre la aventura o sobre algo más amplio? Y, ¿se limita a conectar con un episodio de la vida del autor? Planteo estas cuestiones con cierta cautela por dos motivos: el primero es que fui la primera persona que dio a conocer sus orígenes en la biografía de Pinter. El otro, es que fui el crítico más feroz de este texto cuando se estrenó en 1978, a pesar de haber terminado pensando que es una obra maestra.

Pero centrémonos antes que nada en las fuentes. Investigando para escribir la biografía de Pinter, fui a hablar con Joan Bakewell, que hacía muchos años que conocía como brillante presentadora de programas de arte en la televisión. Conversando, me comentó: “*Es difícil continuar hablando de Betrayal sin mencionar que hace referencia a mi relación con Harold y que es todo cierto*”. Nunca me había detenido a pensar en eso hasta que Joan me lo dijo. Continuó hablando hasta declarar que, incluso los detalles de la obra estaban extraídos de la vida: Jerry, el amante de Emma, habla de jugar con su hija a hacerla volar. Joan Bakewell dijo que Harold hizo exactamente eso con su hija de tres años en una fiesta de cumpleaños infantil y que fue un momento mágico. Cuando, más adelante, hablé con Pinter sobre la moralidad de referirse a la propia existencia y a la de los demás, le pregunté si alguna vez se había parado a pensar en las consecuencias. “*No*”, respondió, “*Sólo me detengo después de haberlo escrito. La compulsión de escribir es tal que supera todo lo demás*”. Se trata de una respuesta muy reveladora, con la que Pinter nos dice que el arte, al fin y al cabo, supera la moralidad y que la excitación del momento creativo supera cualquier tipo de daño que se pueda hacer al ser humano. Añadió que, en *Betrayal*, transformó la experiencia en algo más, ya que la obra está muy lejos de la verdad literal: a pesar de que Pinter conocía y había trabajado con el marido de Joan Bakewell, Michael, no eran amigos de toda la vida, como Jerry y Robert en la obra. Pero, aún en la actualidad, *Betrayal* sigue abriendo extrañas heridas. A pesar de que Harold siguió siendo amigo de Joan, él se enfadó cuando ella escribió, en su biografía, sobre los detalles de su aventura. La propia Joan se molestó por aquel motivo: ¿Por qué Harold podía convertirlo en una obra de teatro y ella no podía hablar de ello

en un libro? Y recuerdo un verano, entrevistando en un jardín inglés a Michael Bakewell, el marido de Joan, cómo se le nublaban los ojos al hablar del pasado. Supongo que esto confirma lo que la propia obra dice: que el proceso de traición, una vez empieza, nunca termina. En el texto, Jerry tiene una aventura con Emma, de este modo, traiciona a su esposa y a Robert, el marido de Emma. Emma no sólo traiciona a su marido, Robert; sino también a Jerry, porque le esconde que su marido descubrió qué pasaba hacía cinco años. Y Robert traiciona a Emma con sus continuos adulterios y traiciona a Jerry no descubriendo que conocía la aventura. También se podría argumentar que los dos hombres, como editor y como agente, también han traicionado su idealismo literario; que Pinter traicionó a Joan Bakewell rescribiendo la obra y que el modo como ésta habla en su libro, es también una forma de traición. Pero debo admitir que me costó mucho descubrir la complejidad y la sutileza de la obra. Cuando se estrenó en el National Theatre en 1978, escribí que: “*Lo que me molesta es la pequeñísima franja de las relaciones humanas que explora la obra y el poquísimo interés de la estancada vida burguesa*”. Fue un artículo estúpido y que profundizaba poco. Supongo que lo escribí partiendo del hecho que, en 1978, analizaba todas las obras según *Plenty*, de David Hare. En ese sentido, parecía que *Betrayal* volvía a los peores tiempos de las obras sobre adulterio de las clases burguesas: el tema por excelencia de la dramaturgia británica de los 50 años anteriores. Pero me di cuenta de que la obra de Pinter es un trabajo muy rico sobre el tema de la traición a uno mismo y de cómo eso funciona como un veneno mortal. También es significativo que, en un período de tres años, tres dramaturgos británicos hayan reinventado las típicas obras sobre el adulterio. Pinter lo hizo en 1978 con *Betrayal*, invirtiendo el orden de los hechos. Peter Nichols, en 1980, escribió *Passion Play*, que ponía en escena los *alter ego* de los personajes adulteros. Y *The Real Thing*, de Tom Stoppard, en 1982, jugaba con el público a manera de Pirandello, reflejando la profunda tristeza del marido traicionado. Para muchos de nosotros, ésta es la obra más emocionante de Stoppard. Pero los tres dramaturgos: Pinter, Nichols y Stoppard, renovaron lo que parecía una forma ya anticuada, la de las obras del eterno triángulo.

He hablado sobre la influencia de la experiencia en las obras de Pinter. Espero haber mostrado que no se trata del típico autor que se sienta en su escritorio y decide: “*Hoy escribiré una obra sobre el calentamiento global o sobre el estado del ferrocarril*”. No hay nada de malo en este enfoque. Pero, tal como Pinter expuso en su discurso cuando recibió el Nobel, para él

una obra se construye partiendo de una memoria visual, más que a partir de un concepto intelectual. Incluso en sus últimas obras políticas, a pesar de haberse informado mucho leyendo y viajando para escribirlas, su creación a menudo dependía de algún estímulo personal. El propio Pinter contaba cómo *One for the Road*, que trataba de un brutal funcionario del estado y de sus víctimas, surgió en 1984. Fue a una fiesta donde conoció a dos mujeres turcas muy atractivas que declaraban desconocer completamente la tortura de los disidentes políticos. Decían que las víctimas eran comunistas y que “*tal vez se lo merecían*”. Pinter admitió que se fue de la fiesta molesto y comenzó a escribir *One for the Road*. Pero lo más brillante de esta obra es que el autor aprovecha su rabia y coloca su energía creativa en el personaje de Nicholas: el hombre que ostenta todo el poder. Si el texto hablara únicamente de la crueldad de las torturas del estado y compadeciera a las víctimas, sería sólo propaganda. Pero Pinter, muy ingenioso, sugiere que Nicholas es un hombre que replica algún tipo de afirmación, o incluso de amor, por parte de las víctimas, que tienen una resistencia inflexible que las hace fuertes. Así, pues, ¿Cuál es la parte fuerte de esta ecuación dramática? ¿Es Nicholas, que dice actuar en nombre del estado o incluso de Dios? ¿O es la familia, que se niega a traicionar sus principios, incluso bajo tortura? Las obras políticas de Pinter, que son tanto o más apreciadas en el resto del mundo que en Gran Bretaña, muestran toda su habilidad teatral.

Hacia el final de su carrera como dramaturgo, podríamos detectar en su obra la influencia de su vida. Recientemente, he tenido el placer de dirigir dos de sus textos: *Party Time*, en 1991, y *Celebration*, su última obra, en el año 2000. La primera trata sobre un mundo de gente elegante y bien vestida que va a un gimnasio y se muestra indiferente a la supresión de la libertad que tiene lugar en las calles. Pinter, que solía ir regularmente a un gimnasio a nadar y a jugar al tenis con su mujer, sabía perfectamente de qué estaba hablando: de un mundo autocomplaciente, sin sensibilidad política, y que puede encontrarse en Londres, París, Nueva York, Buenos Aires y posiblemente incluso en Barcelona. *Celebration* es una obra menos abierta políticamente: satiriza a un grupo de nuevos ricos vulgares y gritones en un elegante restaurante londinense. Pero Pinter, gracias a la presencia de un joven camarero, hace aparecer también otro mundo de la memoria, de la reflexión y de la experiencia, del que los comensales quedan excluidos. El camarero tiene dos papeles: el moral y el de personaje cómico que interrumpe continuamente la conversación con historias de famosos,

supuestamente conocidos por su abuelo. Debemos recordar que Pinter, 50 años antes, había trabajado de camarero en un elegante bar de Londres y fue despedido por inmiscuirse en la conversación de unos clientes sobre la fecha de publicación de *The Trial*, de Kafka. Se supone que los camareros no deberían hacer ese tipo de cosas. Pero 50 años más tarde, Pinter recordó aquella experiencia. Hecho que confirma que, como todos los escritores de primer nivel, siempre entendió el significado de su vida.

Pero todavía debo hablar del tema principal. ¿Qué es lo que hace que Pinter sea tan especial y asegura que sus obras se escenifiquen constantemente? No es una pregunta de fácil respuesta. Pero de entrada, sugeriría que recrea su propio mundo en el escenario, lo que podríamos llamar *Pinterland*, y que la mayoría de nosotros reconocemos. Y, ¿cuáles son sus rasgos característicos? Durante los primeros años de la crítica de Pinter, se hablaba hasta el agotamiento de amenaza, terror, miedo, dominación. Es cierto que muchas de las obras de Pinter se desarrollan en espacios donde los habitantes buscan confort y seguridad, donde su paz se ve alterada por alguien que llama a la puerta inesperadamente. Eso es ciertamente una descripción acertada de las primeras obras de Pinter, como *The Room* y *The Birthday Party*, y, puesto que se escribieron en el período en que el nazismo estaba todavía muy presente en la memoria, no cuesta demasiado hallar un eco de la Europa de los años 1930 y 1940. Pero cuando los personajes de Pinter se mudan de habitaciones de alquiler o pensiones a propiedades lujosas, no encontramos el mismo sentimiento de amenaza. Lo que se hace evidente en las últimas obras, como *Old Times*, *No Man's Land* y *Betrayal*, es el sentimiento de inseguridad, como si la superficie de la satisfacción estuviera a punto de quebrarse.

Para mí, la calidad principal de todas las obras de Pinter, no es tanto la amenaza, ni el miedo, ni la necesidad del territorio, como la memoria. Todas sus obras hablan de la memoria. Una de las primeras cosas que me dijo su esposa, Antonia, fue que Pinter tenía una memoria muy vívida pero no lineal, una memoria como si viera las cosas en fotografías. En el transcurso de sus conversaciones con él, me di cuenta de que hablaba con mucha claridad de episodios de la juventud o de la adolescencia. Y, más adelante, Pinter trabajó durante un año en el guión de *À la recherche du temps perdu*, de Proust, que nunca llegó a la pantalla.

La memoria es la clave de Pinter, como lo es de Proust, pero funciona de manera diferente, dependiendo de lo que reclame el personaje y la obra en sí. En las del prin-

cipio, suele ser la consolidación de un escudo contra la desesperación. En *The Birthday Party*, Stanley habla de un concierto que hizo una vez en un *hall* en Edmonton: una ocasión de *champagne* y éxito. Era, evidentemente, producto de la fantasía de Stanley. También debía ser un eco de la juventud de Pinter, ya que donde él practicaba deporte era Edmonton y era un gran atleta. Pero para Standley, aquel concierto se convierte en un recuerdo de un valor incalculable, puesto que pasa su desesperada existencia en una pensión de mala muerte a la orilla del mar.

En sus últimas obras, Pinter explora cada vez más la idea de la falsedad de la memoria y su poder como arma psicológica. El clásico ejemplo es *Old Times*, en el que un matrimonio, Deeley y Kate, invitan a una vieja amiga de Kate, Anna: lo que vemos es al marido y la amiga utilizando sus recuerdos del pasado para establecer su propiedad sobre Kate. La obra también contiene la famosa frase de Anna, que resume el carácter fluctuante de la obra: "*Hay cosas*", dice Anna, "*que se recuerdan aunque no hayan sucedido nunca. Hay cosas que recuerdo que tal vez no hayan sucedido nunca, pero puesto que las recuerdo, han pasado*". En otras palabras, recordamos cosas con tanta fuerza que, aunque no hayan pasado nunca, acaban adoptando una forma real. Un hecho que, evidentemente, es algo que los escritores hacen siempre. Pero lo que Pinter muestra, de manera brillante en *Old Times*, es cómo la memoria puede utilizarse para establecer la propiedad. Y en esta última obra, *Celebration*, Pinter explora la naturaleza de la memoria. En la obra, los recuerdos del abuelo del camarero, que supuestamente conocía a todos los famosos del siglo xx, desde Picasso hasta Hedy Lamarr, son divertidos y cómicos y, al mismo tiempo, ofrecen un equilibrio con la memoria a corto plazo de los ruidosos comensales. Pero el camarero tiene un monólogo final muy tierno y emocionante, una vez los comensales se han ido, en el que dice: "*Mi abuelo me presentó el misterio de la vida y aún no he terminado de descubrirlo del todo*". Las palabras tienen un efecto poético por encima de cualquier análisis, pero lo que quiere decir el camarero es que vive en su propio mundo imaginario, lleno de historias y recuerdos. También podemos pensar que vivir en ese mundo es mucho mejor que vivir el horrible, brutal y material mundo de los ricos comensales. Es decir, para Pinter, la memoria tiene muchos papeles diferentes: un consuelo nostálgico, un arma psicológica o posiblemente, en la obra final, lo que realmente da valor a la existencia.

La memoria, más que la amenaza, es para mí la clave de Pinter. Pero también es su uso del lenguaje lo que le convierte en un

clásico moderno. Lo que ha hecho Pinter es forjar un lenguaje dramático que, a menudo, obedece a las reglas superficiales del Naturalismo, pero que resulta realmente poético. Con ello quiero decir que cada palabra tiene su función precisa y que utiliza un lenguaje para crear patrones de sonido. Pinter publicó como poeta antes de ser dramaturgo y, en sus últimos años, volvió a la poesía para expresar su odio a la guerra, el miedo al cáncer o su amor por Antonia. Pero, por otro lado, no podemos hablar del lenguaje de este autor únicamente como algo fijo o estático. En una carrera que dura unos 40 años, podemos encontrar en su lenguaje giros y cambios de acuerdo con lo que requiere cada situación.

En una pieza de los inicios, *The Birthday Party*, despliega toda una batería de técnicas diferentes: clichés cómicos, *reverie* sentimental, interrogatorios violentos... También tenemos muchos ejemplos de la famosa pausa de Pinter: es un tópico que Pinter terminó odiando en los últimos años, porque se convirtió en una excusa para silencios exageradamente largos que parecían llenar cada línea de amenazas. Pero también es un instrumento válido, correctamente utilizado, para servir a un objetivo en concreto. Tomemos, por ejemplo, las primeras líneas de *The Birthday Party*, que es la voz de Meg, la propietaria, que se oye mientras su marido está sentado en la cocina desayunando. Meg dice: "*¿Eres tú, Petey?*" - Pausa. "*¿Petey, eres tú?*" - Pausa. "*¿Petey?*" Y Petey responde: "*¿Qué?*", Meg dice: "*¿Eres tú?*" y Petey replica: "*¡Sí, soy yo.*" Nada podría ser más banal. E incluso en estas líneas, Petey insinúa ya el tono de la obra. Después de todo, esta vulgar casa de la orilla del mar, será invadida por dos visitantes. Meg, evidentemente, todavía no lo sabe. Pero tal vez haya sólo un poco de ansiedad en su pregunta inicial, en las pausas y en las lentas respuestas de Petey. "*¿Eres tú, Petey?*", nos sitúa en una obra en la que el territorio doméstico se verá invadido y alguien llamará a la puerta provocando una interrupción.

En los primeros años, todo el mundo hablaba de la habilidad de Pinter por encontrar, en obras como *The Birthday Party* y *The Caretaker*, la poesía en los clichés y en las repeticiones del habla cotidiana. Pero, después de *The Homecoming*, en 1965, el autor abandonó las estructuras dramáticas convencionales y todos los corsés del Naturalismo. A partir de aquel momento, sus obras, así como su lenguaje, se volvieron más depuradas. En *No Man's Land*, que trata sobre el arte, el tiempo, la memoria y la muerte, el lenguaje adquiere ecos intencionados de TS Eliot: el personaje de Spooner utiliza repetidamente la frase: "*I've known this*

before", que tiene fuertes ecos de un poema de los inicios de la carrera de Eliot: *The love song of J. Alfred Prufrock*. En *Betrayal*, escrita cuatro años más tarde, Pinter escribe aparentemente sobre el adulterio burgués y utiliza el lenguaje formal ligeramente contenido de los primeros dramaturgos ingleses, como Terence Rattigan y Noel Coward. En la maravillosa escena de un hotel de Venecia donde Robert descubre que su esposa ha tenido una aventura con Jerry durante años dice: "*Ah, sí. Ya me imaginaba que sería algo así, que la cosa iría por ahí*". Lo más emocionante es la habilidad de Jerry para conciliar el dolor bajo la apariencia de educación y de buenas maneras. Al llegar a las últimas obras políticas, como *Mountain Language* y *One for the Road*, los diálogos han abandonado la contención y se han vuelto más urgentes y brutales. Creo realmente que Pinter es un dramaturgo poético, pero el hecho de cambiar constantemente el estilo de sus diálogos en función de qué obra se trate es un signo inequívoco de su habilidad. Eso es lo que hacen los verdaderos dramaturgos. En Shakespeare, la fluidez y la dulzura que caracterizan a *Hamlet* son totalmente distintos de los ritmos fracturados y las frases fragmentadas de *The Winter's Tale*, donde el personaje principal no finge la locura, sino que realmente se está volviendo loco. Podrían decirse tantas cosas de Pinter, pero quisiera mencionar un último matiz. El hecho que la relación entre el dramaturgo y el público haya cambiado, lo veo como parte de un movimiento cultural. Junto con Beckett, Pinter destruyó la noción de la omnisciencia, el autor que lo sabe todo de los personajes que ha creado y que tiene soluciones para los problemas que ha planteado. Lo que sucede con Pinter es que no sabe más que nosotros sobre el destino de sus personajes. ¿A dónde llevan a Stanley al final de *The Birthday Party*? ¿Ruth, de *The Homecoming*, se convertirá en prostituta, como pretenden sus parientes? ¿Es Emma la verdadera superviviente de *Betrayal*, mientras que los hombres son destruidos por la insidiosa naturaleza de la decepción? El propio Pinter nunca respondería a estas preguntas. No debido a su tozudez, sino porque realmente lo desconocía. Lo que hace es dejar que sea el público quien decida. Y, a pesar de que ahora lo aceptemos, no podemos olvidar que se trata de un planteamiento muy radical. Hacía finales de los años 50, cuando analizábamos teatro o ficción, buscábamos algún tipo de resolución o, como mínimo, una indicación sobre el destino de los personajes. Gracias a la influencia de Pinter y Beckett, y de cineastas como Godard y Antonioni, actualmente nos sentimos tratados con condescendencia si todo se explica fácil-

mente. Recuerdo algo que escribió el novelista americano Paul Auster sobre su ficción: "*Lo que trato de hacer en todos mis libros es dejar suficiente espacio en la prosa para que el lector pueda hablarla. Pero considero que es el lector quien escribe el libro y no el escritor*". Del mismo modo, Pinter permite que el público complete la obra y le traspasa la responsabilidad moral.

Esto puede parecer un poco extraño teniendo en cuenta que, en cuanto a la política, Pinter era un hombre con férreas convicciones y firmes certezas. Nunca he conocido a nadie más inflexible en el odio a la mentira y a la hipocresía de los políticos, y que despreciara más el modo en que la muerte, en tiempo de guerra, se disfrazaba de "daño colateral". En cambio, en la creación teatral, Pinter siempre dejó espacio para la duda y la incertidumbre. Incluso al escribir sobre la tortura, como en *One for the Road*, nos deja especular sobre si el agente de la crueldad es, de alguna manera, una víctima. Por lo tanto, ¿Cuán bueno era Pinter y cuánto durará su legado? Fui bastante cercano a él y, tal vez por ello, no soy la persona adecuada para juzgarlo, pero mi instinto me dice que sus obras perdurarán y formarán parte de la modernidad, como las de Ibsen, Chejov y Strindberg. En parte, gracias a su lenguaje, que pone atención en la oralidad y tiene también la fuerza de la poesía. Y, en parte, porque Pinter fue un hombre extraordinario: un político radical con una sensibilidad *proustiana*, atento tanto a los horrores del mundo como al potencial de la memoria.

CHARLA CON EL PÚBLICO

Carla Subirós: Para mí, este último aspecto de lo que hablaba es uno de los más fascinantes e inquietantes de Pinter: hasta qué punto es un autor conocido por la fuerza de sus convicciones políticas y a la vez es un radical experimentador de la forma. Una de las fuerzas más profundas de su escritura reside en el enigma, en el silencio, en lo no dicho. Usted que lo conoció profundamente, ¿en qué medida cree que Pinter quería ser explícito o no en las intenciones y en el contenido de sus piezas?

Michael Billington: Yo no creo que Pinter se considerara a sí mismo un experimentador, no creo que nunca fuera plenamente consciente del radicalismo de su pensamiento o del modo en que planteaba las reglas. Tampoco quiero decir que fuera un autor ingenuo, que no sabía lo que hacía, pero sí que estoy convencido que en su proceso de escritura Pinter dejaba aflorar el subconsciente, confiaba en el subconsciente y en su memoria visual y, cuando escribía, se entregaba a esos recuerdos. En una ocasión hablamos sobre la relación

entre los personajes y el escritor; sobre cómo los personajes dominaban al escritor, así como Ruth domina toda la obra *The Homecoming* con un dinamismo propio. "*Pero siempre lo puedo borrar con la pluma*", decía él. "*Tienen una vida autónoma, pero no dejan de estar atados a los caprichos del escritor*". En cuanto a la forma, al radicalismo formal que comentabas, creo que las expectativas, la evolución del drama, no forman parte de un programa intelectual y consciente, Pinter más bien confiaba en su instinto poético. Además, no podemos olvidar que Pinter fue actor. Durante una parte importante de su vida, antes de convertirse en dramaturgo, hacía los 50, hizo de actor. Siempre estaba actuando, actuaba en obras clásicas, en Irlanda con el peculiar sistema de repertorio Inglés. ¡Pensad que entonces se hacía una obra distinta cada semana, 56 semanas al año! Se hacía una mientras se ensayaba la siguiente, comedias, *thrillers*... y, en este proceso, Pinter aprendió mucho sobre cómo se escribían obras de teatro. Un director alemán dijo que Harold Pinter es una mezcla maravillosa entre Agatha Christie y Kafka. Creo que es una imagen muy profunda, porque realmente heredó, de su experiencia como actor, una técnica de escritura orientada a crear un efecto dramático, y al mismo tiempo era como Kafka: veía más allá de la superficie y era consciente de un terror que va más allá de la fachada de nuestra vida cotidiana. Poseía una mezcla extraordinaria de capacidad técnica y lo que podríamos llamar una imaginación poética europea.

Hablando con su mujer sobre los libros que leía, me comentó que no leía demasiadas novelas, en general no leía mucha ficción pero su libro preferido era *Ulysses* de Joyce. Su mujer me comentó que era el libro que tenía siempre en su mesilla de noche, durante toda su vida de casados; lo leía y releía. Pero todo eso lo filtró mediante el instinto, como un proceso inconsciente.

C.S.: ¿Como se relacionaba él mismo con el hecho de haber elaborado un lenguaje tan depurado, tan musical y tan característico? Porque, como usted mismo comentaba, antes de cumplir los 30 ya se hablaba de una estética *pinteriana*... ¿Qué relación tenía Pinter con ese lenguaje *pinteriano*? ¿Y qué actitud tomaba, viendo la influencia que ejercía en las posteriores generaciones de autores?

Pinter era muy consciente de todos esos adjetivos y del hecho que mucha gente le imitaba: los *pinteretti*, todos esos pinters menores que aparecían. Pero es que incluso las *sit-coms* televisivas empezaron a asemejarse a la obra de Pinter después de los 50. Él lo sabía y creo que por un lado tenía que luchar para que ese fenómeno no se le hiciera demasiado pre-

sente, pero por el otro tampoco creo que pensara demasiado en ello. De hecho, no puedo responder con demasiada certeza. Es muy difícil saber qué es un artista creativo. Si tienes un tono de voz único, lo imitarán, lo reproducirán; las revistas y los periódicos hablarán de ello... ¿Cómo evitas caer en la trampa de imitarte a ti mismo? Yo no soy un artista original y no puedo saberlo. Supongo que tienes que mantener una distancia entre tú y tu arte, y por eso Pinter nunca hablaba de ello, nunca hablaba de sus obras. Por extraño que pueda parecer –de hecho, es muy inglés...–, Pinter dedicaba gran parte de su energía a gestionar un club de cricket. Era el capitán del equipo y le dedicaba muchas horas. En una ocasión, salvó al equipo de la derrota en el último minuto y, cuando le felicitaron, Pinter dijo que era el mejor elogio que le habían hecho jamás. El elogio que lo había hecho más feliz. ¡O sea que quizá daba más importancia al cricket que a su obra! Lo que quiero decir es que creo que la respuesta de Pinter a ese problema era llevar una vida plena. Con amistades, deporte... No quedarte atrapado en tu propia imagen como escritor. Tiene una obra, *No Man's Land*, que muestra esta experiencia de los escritores que quedan atrapados en su propia fama.

Espectador: Al principio de su carrera, los nombres con los que todo el mundo relacionaba lo que usted ha llamado Pinterland eran Ionesco o Beckett, por ejemplo. Pero en las siguientes décadas, Pinter, como persona pública, participó en acciones deliberadamente políticas que quizá han ayudado a revisar el conjunto de su obra. Lo que le quería pedir es que argumente el caso para una lectura política del teatro de Pinter, desde *The Birthday Party* hasta hoy.

Sí, es muy importante el grado en el que sus obras son políticas. En los años 50 y 60, Pinter no tenía ningún interés en la política –en una célebre ocasión, una revista entrevistó a muchos intelectuales y escritores sobre el mercado europeo y la respuesta de Pinter fue “no tengo ningún interés en eso”. Pero aun así, si nos fijamos en sus obras, incluso en las primeras –*The Room*, *The Birthday Party*, obras que de alguna manera muestran una invasión, qué ocurre cuando alguien llama a la puerta, el terror que hay debajo de la superficie de la vida–, o en otra pieza que no es demasiado conocida, *The Hothouse*, que no se ha representado nunca, vemos de qué manera intuitiva ya era un escritor político desde el principio. Y no es difícil de entender, ya que Pinter nació en el East End de Londres en 1930, vivió la Segunda Guerra Mundial, los bombardeos de Londres, y tenía quince años cuando terminó la guerra. Lo que él

y sus contemporáneos vieron fue que, aunque teóricamente el fascismo había sido derrotado, las calles del East End estaban llenas de organizaciones fascistas que intimidaban y atacaban a la gente de la que sospechaban que eran judíos o intelectuales. Ayer mismo comí con unos viejos amigos suyos, uno de los cuales, Henry Wolf, recordaba cómo en aquella época las bandas de hombres armados con cuchillos y palos los perseguían por las calles del East End porque eran gente que parecía que leía libros; había una persecución activa y mucha intimidación. Pinter creció en esta atmósfera tan cargada y quería responder, resistir a esos ataques. Tampoco quiso cumplir los dos años obligatorios de servicio militar en tiempos de paz. “¿Ahora que tenemos paz, por qué debemos entrenarnos para la guerra?”, dijo. En Pinter siempre hay una hostilidad contra el sistema establecido, el poder militar y las estructuras de la política, porque era un inconformista, siempre lo fue. Creo que esto se ve claramente en sus primeras obras. Después hubo un período en el que la política no era tan visible. Y en las últimas, evidentemente, la política ocupa ya toda la superficie. Pero, para resumirlo brevemente, creo que un aspecto importante de la obra de Pinter es cómo rompe las barreras entre la política y el drama personal. Creo que incluso en las obras más personales hay política.

Espectador: Ha dicho que Pinter no quiso hacer el servicio militar y que tenía que ir a la cárcel. ¿Qué ocurrió?

Como máximo le hubieran podido encerrar seis meses. Tubo que presentarse ante el tribunal y realmente estaba convencido que le mandarían a prisión. Pero en una segunda audiencia, le pusieron una multa que tuvo que pagar su padre. De todas formas, él seguía creyendo que pasaría esos seis meses en prisión. Siempre ponía la consciencia por delante. Yo conozco muchas personas con una consciencia liberal muy activa, pero nunca he conocido a nadie que haga sacrificios reales por su consciencia cómo los hacía Pinter. Podríamos decir que veía el mundo en términos muy polarizados, en blanco y negro. Y estaba convencido de que vivimos en un mundo donde domina el mal y la realidad de las acciones militares se disfraza expresando eufemismos. Todos formamos parte de esa pieza y la muerte de alguien nos hace más pobres. Lo que no podía tolerar de ninguna forma es cómo nos escondemos detrás de la palabra democracia. Era una persona muy apasionada, de una gran moralidad.

Espectador: ¿Podía hablamos un poco más de esa tensión que ha citado entre el radicalismo político de Pinter y la estructura formal de su obra?

Pinter rompió las reglas siguiendo su instinto, pero al mismo tiempo en él también había una parte de conservadurismo estético. No podía tolerar las obras que estaban mal construidas. Le interesaba el teatro clásico. Cuando formaba parte del National Theatre, John Miller, un compañero suyo, quería hacer una producción de *The Importance of being Earnest*, de Wilde, sólo con hombres. Pinter se opuso: “¿Si Wilde hubiera querido que fuera interpretada sólo por hombres, la habría escrito sólo para hombres!” Sé que odiaba el teatro anárquico de los años 60. Era muy tradicional estéticamente, no le gustaba la experimentación por sí misma. Creía que había que seguir ciertas estructuras y normas para que la obra tuviera sentido. De modo que en él habitaba una fuerte contradicción.

Espectador: Yo quería hacer una pregunta sobre los silencios y las pausas en el teatro de Pinter. Su teatro ha tenido en Cataluña una recepción extraordinaria, se han hecho grandes producciones de sus obras, casi siempre con éxito. Por otro lado, los que se han inspirado en su teatro, creando personajes de aquí, han imitado esa “reticencia”, ese uso tan particular que Pinter hace de las pausas. Pero yo creo que son un rasgo típicamente inglés, esos ataques subterráneos...

La pausa de Pinter tiene muchas variaciones. Los actores lo saben bien: están los tres puntos, a veces dos, a veces uno. Hay una anécdota muy famosa en la que Pinter le dice a un actor: “Me estás haciendo una pausa de tres puntos y yo quiero una de dos”. También está la instrucción *pausa* y la mayor, *silencio*. Obviamente, Pinter utilizaba estas distintas técnicas por diferentes motivos. A veces para incrementar la tensión. Cuando le pregunté por primera vez sobre esto, me dijo que lo había aprendido de Jack Bennie. Quizá me estaba tomando el pelo... Jack Bennie era un actor muy popular en los Estados Unidos, famoso porque hacía reír con las pausas. Tenía un gag muy famoso en la radio, en el que un atracador decía: “¡La bolsa o la vida!” La víctima se quedaba en silencio y después de una larga pausa, respondía: “Mmm... Estoy pensándolo todavía”. Pinter era muy astuto y sabía que la pausa incrementa la tensión. También puede ser la búsqueda de una palabra concreta, o cómo una muestra de esta reticencia anglosajona que pone en evidencia algo que no se dice, que no se verbaliza. Pueden ser todas estas cosas. Está claro que hay algo profundamente anglosajón en Pinter, pero su obra tiene un sentido universal, aunque los recursos lingüísticos sean nacionales. Hemos citado, hace poco, a Beckett, y quizá sea oportuno volver a hablar de él. Beckett y Pinter eran

amigos, se mandaban sus obras uno a otro y es obvio que Pinter le debe mucho a Beckett. Pero Pinter toma los dilemas existenciales y el miedo a muerte y los mete en un contexto social, realista, de una manera que Beckett no hace casi nunca. Y eso, una vez más, tiene que ver con el hecho de ser anglosajón, con esta tradición de situar el teatro en localidades identificables.

C.S.: Para cerrar estos tres días, quería preguntarle en qué medida te parece que la propuesta de Pinter está viva hoy en día en los escenarios.

En Gran Bretaña, la situación actual es complicada. Hemos sido muy afortunados, porque hemos vivido algo parecido a una era dorada de la escritura, tanto en literatura como en teatro. Desde los años 40 han aparecido, década tras década, olas de energía, de nuevos escritores, de obras que han perdurado en la memoria. No sólo Pinter, también Osborne, Caryl Churchill, Mike Bennett, David Hare, Tom

Stoppard... ¡Son muchos! Ha sido realmente extraordinario y no se que pasará a continuación... ¡Pero no me sorprendería que siguiera así! O quizá no, quizá sea un ciclo que se está terminando... En cualquier caso, cada semana hay dos estrenos de obras nuevas en Londres, hay talentos extraordinarios. Mi opinión es que la siguiente ola de energía no llegará de lo que llamamos la mayoría blanca, sino de lo que educadamente llamamos minorías étnicas, los escritores de color, asiáticos... Parece que en muchos teatros eso empieza a despertar gran entusiasmo. Quizá hemos llegado a un cierto punto de agotamiento de un ciclo histórico. Y quizá ahora todo tendrá que ver con esta sociedad multicultural. El otro día leí una pieza de una mujer musulmana, sobre qué representa ser mujer y musulmana en un mundo no musulmán, en Gran Bretaña. Por otro lado, el teatro siempre refleja el estado de la nación y, consecuentemente,

supongo que dependerá de lo que ocurra con la economía. Si la recesión es peor y hay una depresión más significativa, supongo que el teatro quedará arrinconado, pero si lo superamos, creo que el teatro saldrá fortalecido. El teatro es una historia que no termina nunca y yo he tenido la suerte de vivir una de sus edades doradas, los últimos 40 años.

C.S.: Ha sido un placer y una suerte haber podido escuchar de viva voz esta historia vivida y escrita con tanta brillantez. Quería aprovechar la ocasión para agradecer de nuevo el apoyo del British Council para este encuentro y, muy especialmente, la asistencia de todos los que habéis venido estos tres días. Espero que esto sea el principio de una reflexión sobre el teatro, sobre la escritura y también, inevitablemente, sobre el mundo en que vivimos. Muchas gracias. ■

Teatre Lliure, 20 de marzo de 2009.