

¿Qué pinta aquí la garduña... ?

Conversations with Pinter

DE MEL GUSSOW

«Una de las alegrías de la escritura que tenemos aún, siempre ahí, es que cuando la cosa avanza de veras, acabas sorprendiéndote a ti mismo» (Harold Pinter)

«Uno no puede luchar para convertirse en un Gran Escritor...» (Harold Pinter)

Pinter llegó pronto

Nunca ha sido fácil conversar con Pinter. Eso nos dicen; uno no lo ha intentado en ningún momento. Nunca ha sido sencillo arrancarle una entrevista, y él mismo declara en el libro que motiva estas líneas que no le gusta conversar con cualquiera, que necesita gente de un cierto nivel de inteligencia. Sí, señor, así me gusta. Así nos gusta.

El caso es que el neoyorquino Mel Gussow consiguió hablar con él en estas cinco ocasiones, las que recoge el libro que recomendamos. Pero, antes de referirnos a ese libro, hagamos un balance de qué y quién y cómo ha sido Harold Pinter entre nosotros, en nuestro país, desde su aparición como escritor hasta ahora mismo.

Pinter nos llegó bastante pronto. «De aquella manera», dirían algunos. Sí, habría que matizar. Y, aun así, Pinter se representaba entre nosotros ya en los años 60, y hasta se publicaban algunas de sus obras. Claro está, fue Primer Acto la que se embarcó antes que nadie en dar a conocer los textos de Pinter, con la publicación de *El portero* (*The Caretaker*), de *El amante* y *La colección*, y con la edición del libro de F. M. Lorda Aláiz sobre el teatro inglés de la época (Osborne, Wesker, Pinter, Denis, etc.)¹. Lo siento, no

tengo a mano ese libro, que devoré hace algo más de 40 años, y que repasé una y otra vez, si bien hablaba Lorda de algunas piezas y autores que nunca tuve la suerte de enfrentar. Pinter, sí. Pinter estaba presente, aunque creo recordar que nunca en teatro comercial o público. Siempre era en teatros pequeños, en colegios mayores, en teatros de cámara fuera de los circuitos. No se había inventado el concepto de *alternativo*, así que veíamos una puesta en escena de *El portero* en la Casa del Brasil (no recuerdo más que a uno de los actores, Andrés García Lorca, en Davies, pero ni siquiera recuerdo quién la montó), o un espléndido programa doble en el Ateneo de Madrid, dirigido por Daniel Bohr (uno de los actores era Carlos Pereira): *El amante* y *El montaplatos* (*The Dumb Waiter*). Los montajes así no abundaban, pero eran suficientes. Éramos pocos, y nos bastaba. Pero creo que este fenómeno se daba sobre todo en Madrid y en Barcelona.

De todas maneras, Pinter estaba presente en otro formato, el cinematográfico. En aquellos años, Joseph Losey ofrecía excelentes películas que aquí veíamos dobladas y algo censuradas, con guiones de Harold Pinter: *The servant* (1963), *Accident* (1967), *The Go-between* (1970). Este Pinter era algo distinto, hay que reconocerlo². En todo caso, el cine es un arte colectivo, no hay creación solitaria salvo en rarísimas ocasiones, y aquí Pinter se basaba en obras ajenas de Robin Maugham, Nicholas Mosley y L. P. Hartley; a su vez, el equipo dirigido por Losey debía de modificar las propuestas de guión, porque siempre se hace así, y en cine no puede ser de otra manera. Entre paréntesis: ¿se imaginan a un di-

Santiago Martín Bermúdez

Conversations with Pinter
Conversations avec Harold Pinter

de
Mel Gussow

Traducción al francés
Isabelle D. Philippe

Editorial (inglés)
Nick Hern Books,
Londres, 1994

Editorial (francés)
Denoël, París, 1998

¹ F. M. LORDA ALÁIZ: *Teatro inglés, de Osborne hasta hoy*. Taurus, col. Primer Acto. 1964.

² Pinter nunca ha adaptado novelas o cualquier otra cosa a la escena. «No es lo mío». Pero sí al cine: «Me gusta mucho el cine. Siempre me ha gustado. Me sucedieron dos cosas importantes en mi juventud. Naturalmente, me enamoré, pero también descubrí el cine. Fueron dos pasiones: el cine y las chicas... Y correr, tal vez».



Mel Gussow entrevista a Harold Pinter. Nueva York, 1989.

rector español que tenga como colaborador a un guionista así y no lo mande a paseo por celos? ¿Se imaginan en nuestro país a un director como Losey, que no tenga la tentación de ser cofirmante de los guiones que filma? Cerremos el paréntesis; ya abriremos otros.

En fin, en 1965 varias televisiones europeas, entre ellas TVE, produjeron montajes propios de una obra de Pinter, *Tea Party*. La versión española de esta obra, hoy no muy querida por Pinter, la protagonizaron Fernando Rey, Julia Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo y Carlos Estrada; pero lamentablemente no recuerdo quién la dirigía (¿Pedro Amalio, Gustavo...?), ni tengo manera de enterarme. Eran otros tiempos, cuando la barbarie no se había apoderado de toda la televisión; solo de una parte, de manera que entre política facha y franquista, corruptelas varias y alguna tontuna podías ver un Pinter en la tele. Algo más tarde, en 1968, vimos en TVE una versión de *El portero*, con Manuel Dicenta, Nicolás Dueñas y Estanis González; tampoco sé en este caso quién dirigió, acaso uno de los dos que evocé antes, que eran unos maestros en esto del *Estudio uno* y otros programas dramáticos. Allá por 1974, si no me equivoco, el Pequeño Teatro Magallanes ponía en escena una obra breve de Pinter, originalmente radiofónica, *Un ligero malestar*. Se ha repuesto esta pieza en Madrid no hace mucho, como indicamos más abajo. Y seguían las películas con guiones firmados por Pinter: *El último magnate*, *La mujer del teniente francés*, y así hasta la nueva versión de *La huella (Sleuth)*, de 2007, dirigida ahora por Kenneth Branagh.

En enero de 1970 se estrenaba en el Marquina de Madrid *Retorno al hogar*, dirigida por Luis Escobar, responsable de la versión española. Con Félix Dafauce, María Cuadra y Simón Andreu, entre otros. Fueron unas cuantas funciones, no sé cuántas, pero pocas. El texto lo publicó Aymá ese mismo año. Algo cortado, sin duda por cuestiones de censura: por ejemplo, se cortan las alusiones a la violación perpetrada por los dos hermanos. Esta obra la volvimos a ver en los 90, en la Sala Olímpica, durante unos pocos días también en este caso, en excelente montaje de María Ruiz; fue una de las últimas interpretaciones magistrales de Juanjo Menéndez.

Y sin embargo..., carencias

Bien, Pinter estaba y ha estado presente. No tanto como Alfonso Paso, nombre que no les sonará gran cosa a los más jóvenes, pero ahí estaba. Y sin embargo, no había iconografía de Pinter. No teníamos fotos suyas, y eso que ha sido actor³, además de dramaturgo y guionista. En *Primer Acto* aparecía siempre la misma foto, una de una película en la que Pinter actuaba, no sé cuál. Gussow recuerda lo recitado de la vida de Pinter por entonces, como puede verse en una cita que incluimos más adelante.

Ahora, mientras preparo esta recomendación del libro de *Conversaciones con Pinter*, de Gussow, leo y releo piezas de este autor. Encuentra uno en parte lo que esperaba: que ciertas obras han crecido y crecido, como *Betrayal (Traición)* o como *Old Times (Viejos tiempos)*. Se lleva uno sorpresas, como ver que el final de *The Hothouse* es demasiado disparatado, y que el planteamiento y la crisis son mucho más interesantes que la catástrofe. Se ratifica uno, y que Dios y Pinter me perdonen, en que el teatro de carácter político de Pinter tiene un interés relativamente menor; es el caso de obras como *One for the Road*⁴, sobre la tortura, que se estrenó hace un par de años en la sala pequeña del Teatro Español como *La última copa*, junto con *Un ligero malestar*. El ciudadano que escribe *El lenguaje de la montaña* tiene mucho mérito, pero el dramaturgo nos ofrece algo demasiado obvio. Dentro de esta serie de obras breves y políticas de los últimos veintitantos años de Pinter hay una algo más larga que destaca especialmente, *Luz de luna (Moonlight)*, publicada en España por Hiru.

Y al tiempo que preparo este artículo, tengo oportunidad de ver versiones filmadas de dos de las piezas mayores de nuestro autor, *The Caretaker (El portero o El cuidador)* y *The Homecoming (Retorno al hogar)*. *The Caretaker* la veo en una magnífica película para televisión, en blanco y negro, de 1964, dirigida por Clive Donner e interpretada por tres actores algo más que impresionantes: Donald Pleasence en Davies, el viejo vagabundo acogido por Aston; Robert Shaw en Aston; y Alan Bates en Mick; con una aparición fugaz de Pinter, eso que ahora

3 A Pinter, que fue actor muy pronto, le gusta hacer papeles «de malo», como declara en este libro.

4 Según cuenta Pinter en este libro, *One for the road* la escribió de una vez, en una noche, y es consecuencia de una charla con unas chicas turcas, que le comentaron que en su país no había tortura, que si acaso los torturados eran algunos comunistas. Indignado, escribió la pieza.

se llama *cameo*. Hay cortes importantes, especialmente en el tercer acto, pero el guión es del propio Pinter, que conste.

La producción filmica de *The Homecoming* es ya de Peter Hall, que ha sido para Pinter ese director que todo dramaturgo necesita y que en España no solo es raro, es que no existe, porque los directores aquí, entre nosotros, bastante tienen con el esfuerzo de haber triunfado siquiera efímeramente en una corte municipal, autonómica o del Estado, como para encima tener que ocuparse de la creación contemporánea, por favor. Peter Hall entendió pronto a Pinter y lo impuso, como lo impuso un grupo social que podríamos denominar clase media ilustrada, que tampoco abunda en nuestro país, y que en cualquier caso en este país nuestro no va al teatro, porque este grupo ha sido expulsado del teatro. Cierro este segunda paréntesis y recomiendo al lector, especialmente si es actor o director de escena, aunque también si es dramaturgo, la visión de *The Homecoming*, pieza feroz y hasta humorística dirigida por Peter Hall en 1973, con un reparto en el que sobresale todo el mundo (son pocos, después de todo), pero en el que habría que señalar al menos a Vivien Merchant, que en ese momento era esposa de Harold Pinter, y habitual defensora de papeles de obras suyas. Vivien moriría nueve años después. Ahora ya estamos ante una *pelí* en color. Se puede pedir por Internet, está dentro un quintuple pack (*The American Film Theater*) que incluye además *A Delicate Balance* (Albee), *The Man in the Glass Booth* (Robert Shaw), *In Celebration* (David Sotrey) y *Three Sisters* (Chéjov). También hay un pack de 14, de mucho más amplio contenido, y que puede traer mejor cuenta.

Ahora bien, me tengo que conformar y no ver ese otro film que contiene una de las joyas de Pinter, una joya que yo supongo que es joya, pero que en rigor desconozco. Se trata de *No Man's Land*, que protagonizaron John Gielgud y Ralph Richardson en una producción televisiva de 1978. Tampoco veo *Betrayal*, de 1983, dirigida por David Hugh Jones, con Jeremy Irons, Ben Kingsley y Patricia Hodge. Pero he tenido la suerte de ver el año pasado en teatro la versión española, *Traición*, dirigida por Juan

Pastor en La Guindalera, con María Pastor, Raúl Fernández, Alex Tormo y Andrés Rus. Algún día caerá en mis manos *Basements*, doble film de Robert Altman para televisión, de 1987, que incluye *The Dumb Waiter* (con John Travolta y Tom Conti) y *The Room* (*La habitación*, con Linda Hunt y Donald Pleasence entre otros). En fin, creo que debo detener ya esta especie de carta pinteriana a los reyes magos.

Escasez

Atengámonos al Pinter que tenemos ahora. Cada vez menos, hasta que llegó el *Premio Nobel* en 2005. En un momento dado se hablaba mucho de Pinter; hace unos veinte años *Primer Acto* le dedicaba uno de sus cuadernillos, el nombre de Pinter servía de *portabandeira* o de tótem con no poco tabú para un maestro dramaturgo de mucha influencia, hasta el punto de que se han escrito algunas obras pinterianas bastante importantes en nuestro país en los últimos diez o quince años. Lo de pinteriano habría que definirlo, cuestionarlo, pensárselo. Acéptemelo tal cual, por favor. Ya veremos.



Harold Pinter y Peter Hall. Londres, 1982.



Harold Pinter, actor en su obra *The homecoming*, en 1966.

Pero al margen de su influencia o de que se invocara su nombre, y acaso no en vano, a partir de determinado momento no había manera de hacerse con una obra de Pinter en castellano. Téngase en cuenta que hace cuatro décadas todo lector leía teatro, entre otras cosas. Ahora, no. En aquel entonces se habría considerado ignorante impenitente a quien declarara que no le es fácil leer teatro. Hoy se dice y se repite en virtud del descrédito y el desprestigio de la actividad teatral, y uno queda, con declaraciones de incapacidad lectora como esa, mejor incluso que cuando declaras que no te gusta el fútbol (y que me perdone Fermín Cabal en eso del fútbol). En 2004, un año antes de otorgarle el *Premio Nobel* de Literatura a Pinter, la editorial Losada empezaba a publicar obras de nuestro autor. Véanse en la relación adjunta los cuatro volúmenes que han aparecido hasta ahora y el que se espera. Hay que añadir la temprana novela *Los enanos* (Destino), que tiene que ver con la pieza breve del mismo título. Y las dos piezas representadas en el Teatro Español, y publicadas en una edición muy atractiva por este mismo teatro. Sorprende que hay mucho Pinter en catalán, pero tal vez no debería sorprendernos.

Mel Gussow charla con Pinter (Mel sí lo consiguió)

El neoyorquino Mel Gussow (1933-2005) fue un intelectual de gran curiosidad que le dedicó libros de conversaciones a algunos de los mayores dramaturgos del siglo pasado: a Arthur Miller, a Samuel Beckett, a Tom Stoppard. Y se acumularon las ediciones de su biografía del productor Darryl F. Zanuck, *Don't Say Yes Until I Finish Speaking* (*No digas que sí hasta que no haya terminado de hablar*). También destaca su monografía sobre Edward Albee, *Edward Albee: A Singular Journey* (1999). Fueron de su interés los actores y los directores, no solo los dramaturgos. Ahora se trata de acercarnos un poco a este libro, nunca traducido al español, de *Conversaciones con Pinter*; incluimos ficha de las dos ediciones que conocemos, aunque probablemente existan otras en otros idiomas.

El libro consta de charlas entre Pinter y Gussow de cinco momentos distintos de la vida y el itinerario del dramaturgo británico. La primera es tan temprana como diciembre de 1971. Pinter ya era Pinter, puesto que había estrenado obras como *The caretaker*, *The Homecoming* y *Old Times*, por referirnos solo a las de duración normal, sin mencionar algunas espléndidas obras maestras breves de los años 60. La segunda charla es de diciembre de 1979. En esa década se ha ralentizado mucho la producción teatral de Pinter, aunque da a conocer dos obras que están entre lo mejor de su producción: *No Man's Land* y *Betrayal*. La tercera es de diciembre de 1988. La cuarta, de muy poco después, de octubre de 1989, y ahora con público. Estas últimas charlas son posteriores a la escritura de obras de contenido político explícito como *One for the Road* y *El lenguaje de la montaña*. La última charla, de septiembre de 1993, es la más larga junto con la primera.

El interés de estas conversaciones es considerable, enorme incluso, tanto por la altura del entrevistado como por la pertinencia, el nivel y la estatura del entrevistador. En la «Introducción», Gussow se refiere a la primera de estas entrevistas, que fue muy citada en artículos y obras dedicados a Pinter: «Leyéndola veintidós años después experimento aún el mismo sentimiento de descubrimiento, como si el artista explorase y definiese su creatividad en el curso de nuestra conversación. Y eso resulta especialmente valioso, dada la repugnancia permanente de Pinter a analizar su obra o a redactar introducciones a su teatro». Hay algo muy acertado por parte de Gussow, una observación muy fina: «Desde el principio, Pinter se situó al margen de la corriente dominante, incluso al margen de la corriente experimental dominante. Aunque surgió como autor dramático a finales de los años 50, justo después de John Osborne y Arnold Wesker, no formaba parte de ninguna escuela».

No ha de sorprendernos que determinados vanguardismos oficiales pretendan desde hace algún tiempo apoderarse de Pinter en otros países. Pero sigamos con Gussow: «En cierto sentido, sus piezas podían calificarse de "comedias del lenguaje". Así lo expresa en su autobiografía el director

de escena Peter Hall, que ha montado Pinter más que cualquiera: en él “las palabras son armas que los personajes utilizan para desestabilizarse o destruirse unos a otros y, defensivamente, para disimular sus sentimientos”. Sus piezas, incluida, desde luego, la última, *Moonlight*⁵, son ilustrativas de una de las expresiones *cockney* favoritas de Pinter, *taking the piss*, lo que significa burlarse, cachondearse de los demás con un respeto aparente, de modo que no se dan cuenta de nada»⁶. Gussow considera que el interés político de las obras de Pinter ya era acusado en sus orígenes, desde *The Birthday Party*. Pero en los últimos tiempos, «sencillamente, Pinter le ha permitido cumplir progresivamente un papel más importante en su existencia y en su obra». Tiene mucha gracia cierta ironía de Gussow: «Desde que declaró que sus piezas hablaban de “la garduña detrás del armario de los licores” y luego vio esa expresión grabada

en el mármol de la sabiduría, es mucho más prudente en sus declaraciones». Quién no conoce un plumilla o profesor idiota que toma al pie de la letra lo que en ti no es sino ironía o incluso modestia.

Si por mí fuera, traduciría el libro íntegramente para ustedes. Pero se trata de recomendarlo, que es distinto. Así que hay que hacer una selección. No es fácil prescindir de tantas cosas, de manera que nos limitaremos a dos de las charlas, la primera (1971) y la de 1989, que es mucho más breve. Estas citas son una incitación a leer el libro, porque el libro contiene mucho más, mucho más.

También incluyo para todos ustedes un par de cuadros. Uno, con libros de Pinter traducidos a algunas de las lenguas de España. Otro, con una relación de obras teatrales de nuestro autor (incluidos los *sketches* de revista). En ambos casos respetamos el orden cronológico. ■



Harold Pinter, actor en su obra *The Birthday Party*. Producción de Kenneth Ives para BBC televisión, 1987.

5 Obra de 1993, año en que concluye Gussow este libro.

6 Socarronería, tal vez diríamos nosotros.

Fragmento de *Conversations with Pinter*

Diciembre de 1971

GUSSOW. *Old Times* pone en escena unos reencuentros entre viejos amigos: una pareja casada de cierta edad, Deely y Kate, y Anna, que compartió piso con Kate veinte años antes. Mientras discuten y se defienden a golpe de recuerdos, el pasado se refracta. ¿Qué sucedió realmente hace veinte años? ¿Y qué es lo que sucede en escena? ¿Conoció Deely a Anna antes y, si es así, hasta qué punto? ¿Mantienen Anna y Kate una relación homosexual? Ante la ausencia de explicación y de control por parte del autor, las interpretaciones de unos y otros empezaron muy pronto a cubrir la pieza. Acosado a preguntas, Peter Hall tomó parte en ese juego de adivinanzas, si bien dejó claro que se trataba de su opinión personal: «No es una función sobre lesbianas. En eso soy categórico. Es una función sobre la sexualidad, y la clave de la función es la frase siguiente: “Normal, ¿pero quién es normal?”».

[...]

PINTER. Lo que me interesa de veras es el carácter brumoso del pasado. Hay un pasaje en la función en el que Deeley le dice a... a la amiga que se conocieron en aquel *pub* veinte años antes. Pues bien, el hecho es que eso puede ser cierto, como también puede no serlo. Si echamos mano de nuestra memoria, no hay certeza de que nos acordemos de a quién hemos conocido veinte años antes. Ni en qué circunstancias.

G. Anna pronuncia una de las frases clave de la función: «Hay cosas de las que uno se acuerda aunque acaso no hayan sucedido nunca». Esencialmente, eso es de lo que usted trata...

P. Exactamente.

G. Claro, pero lo que pasará es que, como en el caso de *The Homecoming*, el público va a empezar a jugar a las adivinanzas: ¿se conocieron? ¿Se acostaron juntos?

P. Para mí, eso es una pérdida de tiempo.

[...]

P. A menudo me han acusado de frialdad, incluso de malevolencia hacia mis personajes. *(Una pausa.)*

G. ¿Piensa usted que esa acusación carece de fundamento?



P. En mi opinión, no tiene fundamento. Mi mayor interés es verlos con la mayor claridad posible, sin esa especie de impostura que es el sentimentalismo. Eso es lo que me ha interesado siempre. Es tan fácil caer en la sensiblería a propósito de uno mismo, de sus personajes y de todo. Aunque a veces he sido algo duro con mis personajes. Y hoy comprendo que tengo dentro de mí, o eso espero, la facultad de permanecer riguroso y realista, fiel a lo que está de veras sucediendo con esos seres, *pero* ya no soy tan duro. En *Tea Party*, obra que usted citaba hace un momento, el personaje central, Disson, las pasa moradas. Lo creé para derribarlo. Está destruido ya desde el principio. No me gusta la pieza por esa razón. Desde que entra en escena, es un hombre marcado.

G. ¿No ha creado usted nunca personajes que considere infames?

P. Pienso que Goldberg y McCann, de *The Birthday Party*, son una pareja maligna. Pero siento gran afecto por ellos. [...] No veo nada heroico en ellas [en mis piezas]. Pero creo que algunos personajes demuestran mucho valor y poseen bastante fuerza frente a la vida. Davies, por ejemplo. Los tres personajes de *The Caretaker*, creo yo.

[...]

G. A usted no le preocupa gran cosa lo que piensen los críticos, ¿verdad?

P. Se lo iba a decir. La verdad es que no me preocupa. Que les guste o no les guste lo que haces, eso no es lo que importa. Eso no me interesa. Por el contrario, a veces me ha interesado tal o cual cosa que se dijo aquí o allá, y eso podía venir de una crítica mala lo mismo que de una buena. [...] Escribo para la escena, para que los actores interpreten. Pero eso viene en segundo lugar. Lo primero son los personajes. Si el personaje posee una vida propia y plena, eso es un buen papel para un actor.

G. ¿Cómo elige usted el personaje suyo que quiere interpretar?

P. No lo pienso en el momento de escribir. Las ganas me entran después. Siempre he querido medirme con Lenny en *The Homecoming*, y eso es algo que me ha producido placer. Interpreté Goldberg. En aquel tiempo yo era algo joven para eso. Interpreté Mick⁷ en Londres, durante unas cinco semanas. Sustituí a Alan Bates en medio de las representaciones. Esos son los tres que realmente llegué a interpretar. Todos son unos... ¿Qué es lo que son?

G. ¿Manipuladores?

P. Sí. Cuando yo estaba en una compañía teatral municipal, hace años, siempre hacía los papeles de mala catadura. Mi preferido era un tipo del MI5, bigotudo y vestido de manera impecable.

[...]

P. A veces lamento de manera desesperada no poder escribir como otro, no poder ser ese otro. Nadie en particular. Si tan solo pudiera tomar la pluma y expresarme de pronto de una manera totalmente distinta... Sería maravilloso descubrir que soy alguien distinto. A veces tengo esa sensación, al despertarme en compañía de mí mismo todas las mañanas. ¡Uno es prisionero de sí mismo toda la vida! Me aburro conmigo, y muy a menudo estoy harto de mí. La atmósfera que me rodea es siempre la que yo creé al moverme. Si yo fuera otro, crearía probablemente una atmósfera distinta. He de confesar que también tiendo a veces a no poder seguir siendo ese tipo que se llama Harold Pinter. Eso independientemente del cansancio de ser yo... ¡Siempre tengo a ese Harold Pinter a la espalda!

G. ¿Quién es Harold Pinter?

P. No soy yo. Es la creación de otro.

[...]

P. Hay tres polos en la vida que me interesan, o eso creo. Me siento muy, muy próximo a mi familia. Protegemos nuestra intimidad; eso está bien. Y, desde luego, me causa un gran placer trabajar para el teatro, y también para el cine. Además, el críquet. [...] Soy bebedor. Me gusta beber *scotch*, vino, etc. Y no creo ser nada extraordinario, no creo tener nada de espécimen raro de la humanidad si reconozco que me gusta el sexo y que también me gusta pensar en el sexo. [...] Leo mucha poesía.

[...]

P. Lo que me interesa es la emoción contenida, experimentada muy, muy profundamente. [...] Uno no puede luchar para convertirse en un Gran Escritor...

[...]

G. ¿Podría hablarnos de su relación con Peter Hall?

⁷ *The caretaker*. Alan Bates también interpretaba el papel de Mick en la versión televisiva de Clive Donner (ver más arriba).

P. Una o dos de mis primeras experiencias con directores de escena teatrales fueron muy, muy difíciles, por no decir imposibles. Encontré a los directores de escena a la defensiva, hasta el punto de que mi presencia en el teatro era para ellos una molestia. Poco menos que tenía que levantar el dedo para tener derecho a hablar. Y hasta me encontré en la situación, todavía peor, de tener que evitarlos para encontrarme con los actores y hablar en secreto con ellos. Y la primera vez que trabajé con Peter Hall, de entrada me invitó a codirigir la función con él. Era *The Collection*. Estableció inmediatamente una atmósfera de sinceridad total, de franqueza, en todos los sentidos. Está completamente desprovisto de cualquier tipo de resistencia o de incertidumbre en su trabajo. Por eso permite a todos los que trabajan con él —a los actores, y desde luego al autor— que digan lo que tengan que decir, que aporten su contribución y que muestren abiertamente sus desacuerdos. No se molesta nunca si le demuestran que estaba equivocado. Yo tampoco, por otra parte. Este ambiente que sabe crear es de una importancia fundamental para una auténtica práctica del trabajo teatral.

[...]

G. ¿Cómo elige usted sus películas? ¿O son ellas las que le eligen a usted?

P. Me las proponen.

G. No logro verlo tranquilamente sentado leyendo *The Servant* o *Accident*, ni siquiera *The Go-between* y diciendo de repente: «Tengo que hacer esta película cueste lo que cueste...».

P. Fue siempre Joe Losey el que me dio a leer esos libros. Pero, naturalmente, me han propuesto hacer muchas otras cosas, y las he rechazado. Esas películas son ocasiones bastante raras. Las elegí porque pensaba que había ahí un destello.

G. ¿No será que las películas le permiten escapar de un cierto aspecto de usted mismo? Las atmósferas son diferentes de las de sus piezas, ¿no?

P. Tal vez tenga razón. A decir verdad, nunca lo había pensado.

G. *Accident* y *The Go-between* tratan del tiempo, como sus dos últimas piezas. ¿Hay tal vez una relación? ¿El pasado tiene más posibilidad de convertirse en una preocupación artística?

P. ¡Ah, sí! Creo ser más consciente de una forma de eternidad presente en la existencia.

G. ¿Es la edad?

P. Tal vez, tal vez. Es verdad que siento cada vez más que el pasado no es pasado, que nunca fue pasado. Es presente.

G. ¿Y qué es el futuro?

P. Sé que el futuro será simplemente igual. No terminará nunca. Todos esos estados los lleva uno en sí mismo hasta el final.

G. ¿Entonces somos siempre la suma de nuestros «cometidos» anteriores?

P. Pero esos «cometidos» anteriores están vivos y presentes. El único momento en el que se puede decir de mí que vivo en el presente es cuando me entrego a una actividad deportiva. Ahí sí que olvido de verdad.

[...]

G. En mi opinión, no solo en las entrevistas, sino en la conversación, y debido a lo que usted es, la gente espera de usted que diga cosas memorables. ¡Debe de ser una coacción terrible!

P. Absolutamente. No veo por qué todo lo que digo tiene que ser en modo alguno interesante. Es el problema de siempre: puesto que eres escritor, se supone que eres una especie de profeta. Y, desde luego, yo no lo soy.

G. La teoría es algo que le resulta hostil.

P. Sin ninguna duda. Por ejemplo, encuentro totalmente ilegibles las «teorías del arte dramático» y ese tipo de cosas.

G. Usted nunca ha redactado introducción alguna a sus piezas.

P. Una pieza tiene que hablar por sí misma. He escrito a directores de escena, cartas muy concretas, creo yo, no teóricas, sobre cómo hacerlo. En especial cuando no puedo estar allí. [...] Por lo demás, ayudar a la gente a comprender no me interesa.

G. Sin embargo, la comunicación cuenta mucho para usted. Usted desea que la gente se conmueva con ese trabajo suyo.

P. Pero eso solo puede suceder con el trabajo mismo. [...] Tengo sentimientos muy mezclados en relación con los públicos. Adoro a algunos de ellos. Desgraciadamente, como actor desarrollado realmente una hostilidad hacia el público en general. Puede parecer infantil, pero tiendo a considerar al público como enemigo. Dicho de otro modo, ¡es culpable hasta que no pruebe su inocencia! Lo que se le pide es un simple acto de concentración, y a eso parece raras veces dispuesto. La mitad del tiempo me pregunto qué hacen allí, por



qué la gente se toma la molestia de ir al teatro. No estoy nada convencido de que la mayor parte de un público determinado esté realmente interesado por el teatro. Pero cuando soy yo el que se encuentra entre el público, le compadezco por tener que soportar los terribles acontecimientos que suceden en escena. A veces, en nuestro mutuo sufrimiento, me siento horriblemente cerca de ellos.

[...]

G. ¿Cuál es su opinión del «teatro de director de escena», en el que el director, mucho más que el autor, fija su impronta en el trabajo dramático? ¿Le choca esto en tanto que autor? ¿Una ha de tener un autor?

P. Todo lo que puedo decirle es mi gusto personal. Tiendo a decir: sí, una función ha de tener un autor. Me explico, soy una persona bastante tradicional. Lo que me interesa en el teatro, en primer lugar, es una pieza escrita por un autor y, desde luego, llevada a un cierto grado de perfección. Y, como director de escena, yo mismo es a eso a lo que soy sensible. El teatro de grupo que he visto, la creación colectiva, me interesa muy, muy raras veces... Admiro de todas maneras cierta compañía inglesa, el Freehold, y aquí [En Estados Unidos] el Open Theatre. Pero lo que aborrezco de veras es el tipo de manifestación en el que se salta sobre el público, el gran eructo unánime de un grupo de gente que no se siente bien en su interior. Considero eso enormemente aburrido... y estúpido. ¿Por qué no se limitan a quedarse entre ellos mismos? Esas cosas son ni más ni menos que una forma de manifestación, de gesticulación, de mascarada, bajo la careta de la solidaridad, de un intento de «gran declaración», algo en lo que nunca creí y que siempre me parece una grosera generalización. [...] En muchas ocasiones pienso que los actores son víctimas de una grave ilusión: la que consiste en creer que ellos mismos, en tanto que personas, tienen algo que darle a los demás, que pueden instruir, que pueden educar a otras personas, que están en situación de ayudar o de aclarar, lo que a mi juicio es una posición bastante equivocada. [...] Es evidente que esa actitud implica una forma de arrogancia.

Octubre de 1989

P. Mi trabajo de antes creo que estaba lleno de gracias y de bromas, pero me parece que la distinción que yo haría entre las piezas de entonces y las piezas de ahora es que me temo que para mí la broma se ha terminado. Ya no comprendo la broma, y ya no sé divertirme. Así que me encuentro escribiendo piezas cada vez más breves, que también son cada vez más duras y más abiertamente despojadas.

G. A Simon Gray parece que le encanta escribir sobre usted. En uno de sus artículos dice: «A Harold le gusta la risa en el teatro, sobre todo cuando la provocan sus propias piezas. El respeto reverencial con el que a veces se acoge a éstas, especialmente en los trabajos tan laboriosos de los departamentos de inglés y de las revistas literarias, debe de ser exasperante para él». ¿Le exaspera, entonces, el respeto reverencial que se manifiesta hacia su obra?

P. En la medida en que llego a detectarlo, sí, me exaspera. Cometí un tremendo error de joven, y nunca me recuperé de él. Puse en mi primera pieza las palabras «una pausa». (Risas.) Estoy de veras convencido de que fue un error fatal, porque la mayor parte de las veces la gente lee e interpreta mis piezas interesándose, obsesionándose por esa famosa «pausa». Para mí, era tan solo un corte natural en la representación, hasta una respiración, podría decirse. (Una pausa.) Pero se convirtió en algo digamos metafísico.

[...]

P. ¿Acaso el teatro influye en este mundo en el que vivimos? La respuesta tendría que ser: muy poquito. Pero ese poquito ya es algo, y respeto el poder de la correspondencia entre teatro y público. Quiero dejar claro que siempre detesté las piezas de propaganda. ¡Me he salido de un montón de funciones así! Pero a pesar de todo tengo la impresión de que en alguna parte un tipo de trabajo que no siga en su estricto sentido el procedimiento narrativo del arte dramático tiene un cometido que cumplir. Ese cometido seguimos sin encontrarlo, y yo trato de encontrarlo.

G. ¿Estaría usted dispuesto algún día a escribir de manera más directa sobre una situación política, por ejemplo, escribir una pieza sobre Nicaragua?

P. No. Mi actuación con respecto a Nicaragua consiste en multiplicar los discursos y en redactar buen número de artículos sobre ese país. Como usted sabe, soy presidente del fondo de apoyo británico a Nicaragua de los escritores, y grito lo más fuerte que puedo. Esa es mi actuación, y así es como entiendo mi cometido de ciudadano tanto en mi país como en el mundo. Pienso que escribir una pieza determinada sobre tal situación no es una cosa que vaya conmigo.

CUADRO I

TEXTOS DE PINTER PUBLICADOS EN ESPAÑA

- *El portero*. Versión de Triño M. Trives. *Primer Acto*, n.º 29-30. 1961.
- *El amante*. *La colección*. Versiones de Luis Escobar. *Primer Acto*, n.º 83. 1967.
- *Retorno al hogar*. Traducción de Luis Escobar. Con textos de F. M. Lorda Aláiz, J. J. López-Ibor y L. López Sancho. Aymá, Voz Imagen. 1970.
- *Viejos tiempos*. Traducción de Álvaro del Amo. Cuadernos para el Diálogo. 1972.
- *La habitación*. *Un ligero malestar*. *Noche de juerga*. *Los enanos*. *Solicitante*. *Paisaje*. *Silencio*. Noche. Traducciones de Álvaro del Amo. Cuadernos para el Diálogo. 1976.
- *Qui a casa torna*. Traducción de Joaquim Mallafre. Edicions del Mall. 1986.
- *Terra de ningú*. Traducción de Miquel Berga Baguer y S. Sunyer Bover. Rourich. 1986.
- *Altres Llocs (No man's Land)*. *La traició (Betrayal)*. *L'ultima copa (One for the road)*. Traducciones de Victor Batallé. Edicions 62, El Galliner, 1988.
- *L'habitació*. *El muntaplats*. Traducciones de Manuel de Pedrolo. Edicions 62, col. Els llibres de l'escorpi. 1994.
- *L'amant*. Edicions 62. Traducción de Jordi Malé i Pegueroles. Edicions 62, El Galliner, 1995.
- *Vellos tempos*. *A festa do aniversario*. Traducciones de Manuel F. Vieites. Centro Dramático Galego, 1999. Edicions Xerais de Galicia, 2005.
- *Esquetxos i altres peces*. Traducción de Joaquim Mallafre. Diputación de Barcelona, Institut del Teatre. 2001.

- *Polvo eres*. *Luz de luna*. *Tiempo de fiesta*. *El lenguaje de la montaña*. Traducciones de Carlos Fuentes. Hiru Teatro. 2004.
- *Engany (Betrayal)*. Traducción de Miquel Berga. Arola Editors. 2002 y 2005.
- *La festa d'aniversari*. Traducción de Victor Batallé. Edicions Bromera. 2006.
- *Un ligero malestar*. *La última copa (One for the road)*. Versiones de Juan Vicente Martínez Luciano. Ayuntamiento de Madrid, Teatro Español. 2007.
- *Tornar a casa*. Traducción de Joaquim Mallafre. Arola Editors. 2007.

TEXTOS DE PINTER PUBLICADOS POR EDITORIAL LOSADA EN ARGENTINA (SE DISTRIBUYEN EN ESPAÑA)

- *El cuidador*. *Los enanos*. *La colección*. Traducciones de Laura Thieberger y Lorenzo Quintetos. 2004.
- *El amante*. *Escuela nocturna*. *Sketches de revista*: *Disturbios en la fábrica*, *El Blanco y el Negro*, *La parada del colectivo*, *El último*, *Oferta especial*. Traducciones y prólogo de Rafael Spregelburd. 2005.
- *El muntaplats*. *El invernadero*. *Una noche de juerga*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2006.
- *La fiesta de cumpleaños*. *La habitación*. *Un leve dolor*. *El Blanco y el Negro*. *El examen*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2007.
- *Viejos tiempos*. *Traición*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2007. [Este quinto libro estaba en preparación cuando se cerraba este número de *Las Puertas del Drama*].

ANTOLOGÍAS Y OTROS GÉNEROS

- *Los enanos*. Traducción de John Lyons. Destino. 2005.
- *Els nans*. Traducción de Marta Pera i Cucurell. Columna Edicions. 2006.
- *Veus varies*. Traducción de Jordi Martín Lloret. Edicions Proa. 2006.
- *Essencial*. Traducción de Manuel de Pedrolo. Edicions 62, Les millors obres de la literatura universal, Segle XX. 2006.
- *Poemas*. Versión española: John Lyons. Visor Libros. 2007.

ALGUNAS OBRAS SOBRE PINTER

- FRANCISCO MAESTRE: *Aproximación oupenskiana a la obra teatral temprana de Harold Pinter*. Ed. Francisco Maestre Montahud. 1985.
- MIRIEA ARAGAY SASTRE: *Estudi llenguatge en producció teatral de Harold Pinter*. Universidad de Barcelona. 1992.
- MARIA JIMÉNEZ FORTEA: *Harold Pinter, entre la convenció y el absurdo cotidiano*. Universidad de Barcelona (recurso electrónico). 2004.

CUADRO II. HAROLD PINTER: TÍTULOS

OBRAS TEATRALES

- The Room* (1957). *La habitación*.
- The Birthday Party* (1957). *La fiesta de cumpleaños*.
- The Dumb Waiter* (1957). *El muntaplats*.
- A Slight Ache* (1958). *Un ligero malestar* o *Un ligero dolor*.
- The Hothouse* (1958). *El invernadero*.
- The Caretaker* (1959). *El portero* o *El cuidador*.
- A Night Out* (1959). *Una noche de juerga*.
- Night School* (1960). *Escuela nocturna*.
- The Dwarfs* (1960). *Los enanos*.
- The Collection* (1961). *La colección*.
- The Lover* (1962). *El amante*.
- Tea Party* (1964). *Tea Party*.
- The Homecoming* (1964). *Retorno al hogar*.
- The Basement* (1966).
- Landscape* (1967). *Paisaje*.
- Silence* (1968). *Silencio*.

- Old Times* (1970). *Viejos tiempos*.
- Monologue* (1972).
- No Man's Land* (1974). *Tierra de nadie*.
- Betrayal* (1978). *Traición*.
- Family Voices* (1980).
- Other Places* (1982).
- A Kind of Alaska* (1982).
- Victoria Station* (1982).
- One For The Road* (1984). *La última copa*.
- Mountain Language* (1988). *El lenguaje de la montaña*.
- The New World Order* (1991).
- Party Time* (1991). *Tiempo de fiesta*.
- Moonlight* (1993). *Luz de luna*.
- Ashes to Ashes* (1996). *Polvo eres*.
- Celebration* (1999).
- Remembrance of Things Past* (2000).

SKETCHES

- The Black and White* (1959).
- Trouble in the Works* (1959).
- Last to Go* (1959).
- Request Stop* (1959).
- Special Offer* (1959).
- That's Your Trouble* (1959).
- That's All* (1959).
- Interview* (1959).
- Applicant* (1959).
- Dialogue Three* (1959).
- Night* (1969).
- Precisely* (1983).
- Press Conference* (2002).