

de
HAROLD PINTER
direcció
CARLES ALFARO

TRAÏCIÓ



VIDES PRIVADES

michael billington

Quin lligam hi ha entre la vida d'un escriptor i el seu art? Auden va dir una vegada que *"un escriptor és algú que fa, no és un home d'acció"*, però fins i tot ell admetia, tanmateix, que totes les obres són en cert sentit transmutacions de l'experiència personal. En el cas del teatre, podríem afegir, encara més. Hedda Gabler potser és la filla avorrida i reprimida d'un general noruec, però també és Ibsen amb faldilles. Oscar Wilde va dir de *La importància de ser Frank* que *"és força absurda i no té cap interès seriós"*, però també és un retrat profund de la doble vida de l'autor. I obres com *Llarg viatge del dia envers la nit* i *Figuretes de vidre* són versions molt tènueament velades de les circumstàncies de la vida privada d'O'Neill i Tennessee Williams.

El cas de Pinter és especialment fascinant. Les seves obres dramàtiques sovint es desencadenen a partir del

record esmolat d'alguna experiència personal, que llavors es desenvolupa segons la seva lògica interna. No es pot dir que siguin textos literalment autobiogràfics; però inevitablement reflecteixen les seves pors, les seves ànsies i preocupacions, i, en un cas concret –*The Caretaker*–, estan basats estretament en gent propera. Amb *Traïció* –la primera obra que Pinter va escriure després del trencament del seu matrimoni– tant els esdeveniments externs com molts dels detalls deriven directament de la seva pròpia vida. Tenint en compte el títol i el tema de l'obra, tothom va donar per fet, quan es va estrenar el 1978, que tenia alguna cosa a veure amb el seu fracàs matrimonial. Quan Mel Gussow li ho va preguntar directament, Pinter va tallar ràpidament aquest sobreentès: *"M'agrada molt que em faci aquesta pregunta, perquè li he de dir que no té cap rellevància. Una*

cosa no té absolutament res a veure amb l'altra". La veritat és que *Traïció* està basada –fins i tot en la cronologia i alguns incidents concrets– en un afer entre Pinter i la molt admirada presentadora de televisió i periodista Joan Bakewell, un afer que va durar de 1962 a 1969.

Avui en dia, Pinter admet públicament l'afer i Joan Bakewell me n'ha parlat amb molt candor, però tot plegat segueix revelant una qüestió important. Fins llavors, tant a *Els nans* com a *El vigilant*, Pinter no només havia utilitzat la seva pròpia experiència sinó també la dels seus amics i coneguts. Faria el mateix a *Traïció*. Això li causava algun tipus de dilema moral?

"Crec", em va dir, *"que tots els escriptors ho fan, d'una manera o altra. Perquè si no, sobre què escriuríem? Escrivim sobre alguna cosa que ens toca i sobre la realitat observable que ens envolta. No escrivim sobre la lluna. I crec que això, sempre que la peça estigui escrita amb comprensió, és legítim. No faig servir la paraula 'compassió', perquè aquesta no és la missió del teatre... No crec que la compassió compti com una de les virtuts rellevants que tenen a veure amb l'escriptura dramàtica... Fins i tot m'atreveria a dir que el que busco és una comprensió clara i dura, que doni llum a un cert estat de coses. Si et mantens fidel a això, llavors no fas cap mal... Em resulta difícil defensar el que fas, com a dramaturg, quan crees personatges que es basen lliurement o superficialment o obliquament en altres persones... Però, per exemple, em sembla que la situació en què es troba la dona, a *Traïció*, és una*

*situació en què molta gent es podrà reconèixer... Et trobes en aquesta situació i què fas? La vius, i vas buscant la manera de tirar endavant... la vida és així... Què puc dir sobre *Traïció*?... Jo ho vaig fer."*

El tema és la corrosiva complexitat de la traïció i la confusió en les nostres vides emocionals; l'estructura, tanmateix, és harmoniosa, nítida i clara. Peter Hall [director del primer muntatge de *Traïció*] va copsar aquest aspecte amb una gran intuïció, que nosaltres, els crítics assalariats, no vam tenir. En els seus *Diaris* (20 d'octubre 1978), Hall descriu Emma per primera vegada com *"el millor personatge femení que en Harold ha escrit mai"*, i ho atribueix a la influència de l'Antonia [Fraser, que dos anys més tard esdevindria la segona esposa de Pinter]. I continua així: *"Aquesta obra és un gran pas endavant per en Harold. La tensió es construeix amb una progressió enorme. No és cap despropòsit pensar en Mozart. Des del meu punt de vista, tenen la mateixa precisió en els recursos, la mateixa bellesa, el mateix lirisme i les mateixes caigudes inesperades en el dolor, que se superen aviat gràcies a un saludable sentit del ridícul. És una comparació estranya, ja ho sé. Però hi és"*.

Tal com Harold Hobson va assenyalar de manera força victoriana, no és una obra moralista per demostrar que l'adulteri no és una inversió massa beneficiosa. És una obra que en part parla de com la traïció a un mateix i als altres s'escampa com un bacil a través de tot el sistema de relacions humanes i en

part parla de l'habilitat de les dones de transcendir la destrucció dels lligams masculins. És una peça d'una complexitat reverberadora: un trio perfectament equilibrat que interpreta un dalta-baix emocional; una comèdia de costums enverinada que canvia de sentit segons el prisma amb què la mireu.

Joan Bakewell parla de Pinter amb molta sensibilitat, i quan li vaig demanar fins a quin punt era un escriptor autobiogràfic, va contestar amb la seva candidesa característica. “Crec”, em va dir, “que xucla incansablement tot el que li passa. És molt difícil parlar d'això sense parlar de *Traïció*, que tracta la meua relació amb ell; tot és veritat. És precisa en la cronologia i en els fets. Fins i tot en fets molt petits, com quan Jerry explica com va agafar una nena petita –que a l'obra es diu Charlotte– i la va llençar enlaire. De fet, això ho va fer en Harold amb la meua filla de tres anys, en una festa que vam fer per l'aniversari d'en Daniel. Va fer servir aquest moment i l'instant que la recull. Va ser un moment màgic i el fa reviure tot al llarg de l'obra. La història de l'apartat de correus a l'oficina de l'*American Express* de Venècia també és literalment veritat. Encara que hi ha alguns canvis. Una de les coses que fa l'*Emma* és portar un regal de Venècia, unes tovalles: un emblema de la domesticitat que intenta conservar. Jo vaig portar una cosa molt més enginyosa: un rellotge de sorra. O sigui que de vegades el detall de la vida real és millor. Però tot plegat és com un diari, i jo em vaig enfadar molt quan la vaig llegir per primera vegada. En Harold no parava de dir, “És una obra de teatre; és una obra de tea-

tre”. Però jo estava enfadada perquè es deia *Traïció*. És una paraula tan carregada de judici! Però de fet no parem de *trair-nos*, oi? Aquí em tens, explicant-ho tot. El que resulta irònic és que és un procés que no s'acaba mai.

Sigui quin sigui el malestar que Joan Bakewell va sentir per aquesta transposició de la seva vida al teatre, ja fa temps que s'ha esvaït. Ara veu l'obra com un moment més de la indomable preocupació de Pinter pel passat i per la memòria. “En Harold i jo ens tenim molt d'afecte”, diu, “quedem per dinar i ens ho passem meravellosament. Per a ell és molt important la naturalesa de la memòria. Fa poc, parlàvem d'alguna cosa i de sobte va anar fins un prestatge, va agafar un exemplar de Vells temps i em va llegir aquella rèplica que diu, “De vegades un recorda coses que potser no han passat mai”. Em va dir, “No et sembla molt interessant, que intentem recordar una cosa i no puguem estar segurs de com ha passat exactament?” El fascina la memòria i la seva influència en la vida de cada dia, en les opcions que prenem i en com apareixen els records. És evident que la seva intel·ligència, tan perspicaç, pot controlar la seva vida diària: el seu aspecte, les seves amistats, el seu estil de vida. Però no pot controlar el flux o el doll o el ritme de la seva memòria o del seu subconsicent. *Traïció* forma part d'aquest procés. Només que l'afer que l'obra descriu va ser tan intens que és impossible oblidar la seva tensió i la seva càrrega de recances morals. A mesura que ho anàvem vivint, realment sentíem un imperatiu moral que ens empenyia a fer el que havíem de fer. Va ser molt seriós, i

em sembla que en Harold va trigar molt de temps a decidir fer les paus amb tot plegat a través de l'escriptura. També sabia que si m'ho hagués dit, abans de fer-ho, jo hauria explotat. Ara, quan veig l'obra, trobo que és una peça d'una escriptura brillant i rodona, encara que li falti el caràcter real de les persones que retrata: potser perquè és massa a prop dels fets. Però en Harold també universalitza la situació perquè la gent que vegi l'obra surti dient: “Vaja, és la història de la meua vida”.

En tot cas, cadascú té una visió diferent de *Traïció*: tant sobre com s'acosta a la realitat com sobre el seu significat últim. David Jones, quan va realitzar la pel·lícula amb Jeremy Irons, Patricia Hodge i Ben Kingsley, el 1983, va descobrir la seva naturalesa fascinantment elusiva. “Mentre feia la pel·lícula,” diu, “em vaig

adonar que contínuament anava posant-me a costats diferents. De vegades et sembla increïble com l'*Emma* s'adapta a tots dos homes. Altres vegades penses, ‘Com s'atreueix? Com és possible que continuï l'afer un cop el marit ja l'ha descobert?’ Però la història és un triangle absolutament humà sobre les inseguretats masculina i femenina. En última instància, com que en Harold és un home, escriu sobre la inseguretat masculina encarada a aquest gran enigma, aquest enigma tan fascinant, aquest enigma potser destructiu anomenat dona. El que fa tan bona l'escriptura d'en Harold és que no presenta donetes boniques i poca-cosa; només li interessen les dones capaces de plantar-te cara.” Aquesta observació és tan vàlida com qualsevol altra; i sens dubte és una de les raons que han fet que *Traïció* sigui perdurable com l'acer. ■

Fragments de la biografia de Pinter a càrrec de Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, Londres: Faber & Faber, 1996. Podeu trobar més informació sobre aquest capítol al DDT14 dedicat a les jornades sobre el teatre britànic contemporani que es van celebrar al Teatre Lliure el març de 2009.

¿Qué vínculo existe entre la vida de un escritor y su arte? Auden dijo una vez que "Un escritor es alguien que hace, no es un hombre de acción", pero incluso él admitía, asimismo, que todas las obras son en cierto sentido transmudaciones de la experiencia personal. En nuestro caso, podríamos añadir, todavía más. Hedda Gabler quizá es la hija aburrida y reprimida de un general noruego, pero también es Ibsen con faldas. Oscar Wilde dijo de *The Importance of Being Earnest* que "es bastante absurda y no tiene ningún interés serio", pero también es un profundo retrato de la doble vida del autor. Y obras como *Long Day's Journey Into Night*, y *The Glass Menagerie* son versiones muy tenuemente veladas de las circunstancias de la vida privada de O'Neill y Tennessee Williams.

El caso de Pinter es especialmente fascinante. Sus obras dramáticas muy a menudo se desenvuelven partiendo de un recuerdo, de alguna experiencia personal que entonces se desarrolla según su lógica interna. No se puede decir que sean textos literalmente autobiográficos; pero inevitablemente reflejan sus miedos, sus ansias y preocupaciones y, en un caso más concreto —*The Caretaker*—, están basados en gente próxima. Con *Traición* —la primera obra que Pinter escribió después de la ruptura de su matrimonio— tanto los hechos externos como muchos detalles derivan directamente de la propia vida. Teniendo en cuenta el título y el tema de la obra, en 1978, cuando se estrenó la obra, todo el mundo dió por supuesto que tenía algo que ver con su fracaso matrimonial. Cuando Mel Gussow se lo preguntó directamente, Pinter cortó directamente este supuesto "Me gusta mucho que me haga esta pregunta, porque debo decirle que no tiene ninguna relevancia. Una cosa no tiene nada que ver con la otra". La verdad es que *Betrayal* está basada —incluso en la cronología y en algunos incidentes concretos en un *affaire* entre Pinter y la muy admirada presentadora de televisión Joan Bakewell, un *affaire* que duró de 1962 a 1969.

Hoy en día Pinter admite públicamente el asunto y Joan Bakewell me habló de él con mucho candor, pero todo sigue mostrando una cuestión muy relevante. Hasta entonces, tanto en *The Dwarfs* como en *The Caretaker*, Pinter no sólo había utilizado la experiencia propia sino también la de sus amigos y conocidos. Haría lo mismo en *Betrayal*. ¿Eso lo producía algún tipo de dilema moral?

"Creo", me dijo, "que todos los escritores lo hacen, de un modo u otro. Porque si no, ¿sobre qué escribiríamos? Escribimos sobre algo que nos toca y sobre la realidad observable que nos rodea. No escribimos sobre la luna. Y creo que esto siempre que la pieza esté escrita desde la comprensión, es legítimo. No uso la palabra "compasión", porque ésta no es la misión del teatro... No creo que la compasión valga como una de las virtudes irrelevantes que tienen que ver con la escritura dramática... Incluso me atrevería a decir que lo que busco es una comprensión clara y dura, que ilumine un cierto estado de las cosas. Si te mantienes fiel a eso, entonces no haces ningún mal... Me resulta difícil defender lo que hago, como dramaturgo, cuando creo personajes que se basan libremente, o superficialmente, u oblicuamente en otras personas... Pero, por ejemplo, me parece que la situación en la que se encuentra la mujer, en *Betrayal*, es una situación en la que mucha gente se podrá reconocer... Te encuentras en esa situación y ¿qué haces? La vives, y vas buscando el modo de seguir adelante... la vida es así... ¿Qué puedo decir sobre *Betrayal*? ... Yo lo hice."

El tema es la corrosiva complejidad de la traición y la confusión en nuestras vidas emocionales; la estructura, asimismo, es armoniosa, nítida y clara. Peter Hall [director del primer montaje de *Betrayal*] se percató de ese aspecto con una intuición que nosotros, los críticos asalariados, no tenemos. En sus *Diarios* (20 de Octubre 1978), Hall describe a Emma por primera vez como "el mejor personaje femenino que Harold ha escrito jamás", y lo atribuye a la influencia de Antonia [Fraser, que dos años más tarde se convertiría en la segunda esposa de Pinter]. Y sigue así: "Esta obra es un gran paso adelante para Harold. La tensión se construye con una progresión enorme. No es ningún despropósito pensar en Mozart. Des de mi punto de vista, tienen la misma precisión en los recursos, la misma belleza, el mismo lirismo y las mismas caídas inesperadas en el dolor, que se superan pronto gracias a un saludable sentido del ridículo. Es una comparación extraña, ya lo sé. Pero está ahí".

Tal como Harold Hobson señaló de un modo bastante victoriano, no es una obra moralista para demostrar que el adulterio no es una inversión beneficiosa. Es una obra que en parte trata de cómo la traición a uno mismo y a los demás se esparce como un bacilo a través del sistema entero de relaciones humanas y, en parte, trata también de la habilidad de las mujeres por trascender la destrucción de los lazos masculinos. Es una pieza de una complejidad reveladora: un trío perfecta-

mente equilibrado que interpreta un descalabro emocional; una comedia de costumbres que cambia según el prisma con el que la miramos.

Joan Bakewell habla de Pinter con mucha sensibilidad, y cuando le pedí hasta qué punto era un escritor autobiográfico, me contestó con su característica candidez. "Creo", me dijo, "que sorbe incansablemente todo lo que le ocurre. Es muy difícil hablar de eso sin hablar de *Betrayal*, que trata de mi relación con él; todo es verdad. Es preciso en la cronología y en los hechos. Incluso en hechos muy pequeños, como cuando Jerry cuenta cómo cogió a una niña —que en la obra se llama Charlotte— y la lanzó en el aire. De hecho, eso lo hizo Harold con mi hija de tres años en una fiesta —que en la obra se llama Charlotte— y la lanzó en el aire. De hecho, eso lo hizo Harold con mi hija de tres años en una fiesta. Usó ese momento y el instante en el que la recoge. Fue un momento mágico y lo revive a lo largo de toda la obra. La historia del apartado de correos en la oficina de *American Express* en Venecia también es literalmente cierta. Hay algunos cambios. Una de las cosas que hace Emma es traer un regalo de Venecia, unas toallas: un emblema de la domesticidad que intenta conservar. Yo traje algo mucho más engañoso: un reloj de arena. O sea que a veces el detalle de la vida real es mejor. Pero todo en su conjunto es como un diario, y yo me enfadé mucho cuando la leí por primera vez. Harold no cesaba de repetir "Es una obra de teatro; es una obra de teatro". Pero yo estaba enfadada porque se llamaba *Betrayal* (Traición). ¡Es una palabra tan cargada de juicio! Pero de hecho no cesamos de traicionarnos, ¿verdad? Aquí me tienes, contándolo todo. Lo que resulta irónico es que es un proceso que no termina nunca. Sea cual sea el malestar que Joan Bakewell sintió por esta transposición de su vida al teatro, ya hace tiempo que se desvaneció. Ahora ve la obra como un momento más en la indomitable preocupación de Pinter por el pasado y por la memoria. "Harold y yo nos tenemos mucho afecto", dice, "quedamos para comer y nos lo pasamos maravillosamente. Para él es muy importante la naturaleza de la memoria. Hace poco, hablábamos de algo y él de repente fue hacia un estante, tomó un ejemplar de *Old Times* y me leyó esa réplica que dice, "A veces uno recuerda cosas que quizá nunca ocurrieron". Me dijo, "¿No te parece interesante que intentemos recordar algo y no podamos estar seguros de si realmente ocurrió?" *Lo fascina la memoria y su influencia en la vida de cada día, en las opciones que tomamos y en como aparecen los recuerdos. Es evidente que su inteligencia, tan perspicaz, puede controlar su vida diaria: su aspecto, sus amistades, su estilo de vida. Pero no puede controlar el flujo, el ritmo de su*

memoria o de su subconsciente. *Betrayal* forma parte de este proceso. Sólo el *affaire* que describe la obra fue tan intenso que es imposible olvidar su tensión y su carga de pesadumbres morales. A medida que lo vivíamos, realmente sentíamos un imperativo moral que nos empujaba a hacer lo que teníamos que hacer. Fue muy serio, y me parece que Harold tardó mucho tiempo en decidir hacer las paces con todo ello, mediante la escritura. También sabía que si me lo hubiera dicho, antes de hacerlo, yo hubiese explotado. Ahora, cuando veo la obra, la encuentro de una escritura brillante y redonda, aunque le falte el carácter real de las personas que retrata: quizá porqué está demasiado cerca de los hechos. Per Harold también universaliza la situación para que la gente que vea la obra salga diciendo: "Vaya, es

la historia de mi vida".

En cualquier caso, cada cual, tiene una visión distinta de *Betrayal*: tanto sobre cómo se acerca a la realidad como sobre su significado último. David Jones, cuando realizó la película con Jeremy Irons, Patricia Hodge y Ben Kingsley, en 1983, descubrió su naturaleza fascinantemente elusiva. "Mientras rodaba la película," dice, "me di cuenta que continuamente iba poniéndome en lados distintos. A veces te parece increíble como Emma se adapta a los dos hombres. Otras piensas, "¿Cómo se atreve? ¿Cómo es posible que siga con su *affaire* cuando el marido ya lo ha descubierto?" Pero la historia es un triángulo absolutamente humano sobre las inseguridades masculina y femenina. En última instancia, puesto que Harold es un

hombre, escribe sobre la inseguridad masculina enfrentada a ese gran enigma, ese enigma tan fascinante, ese enigma quizá destructivo llamado mujer. Lo que hace tan buena la escritura de Harold es que no presenta a mujeres bonitas e insignificantes; sólo le interesan las mujeres capaces de plantar cara." Esta observación es tan válida como cualquier otra; y sin duda es una de las razones que han hecho que *Betrayal* sea perdurable como el acero. ■

Fragmentos de la biografía de Pinter a cargo de Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, Londres: Faber & Faber, 1996.

Pueden encontrar más información sobre Pinter en el DDT14 dedicado a las Jornadas Británicas que se celebraron en el Teatre Lliure en Abril de 2009.