



escritura, política y *Ashes to Ashes*

ENTREVISTA CON **HAROLD PINTER**

MIREIA ARAGAY Y RAMON SIMÓ

TRADUCCIÓN ANA USEROS

FOTOGRAFÍA EVA SALA

ILUSTRACIÓN JACOBO PÉREZ ENCISO

La obra del dramaturgo Harold Pinter (1930-2008), premio Nobel de Literatura en 2005, circula con intensidad por un territorio marcado por el riesgo artístico, el rigor conceptual y el compromiso político. Sus dramas a menudo indagan en conflictos relacionados con la identidad personal, la opresión social y las vicisitudes de la memoria. En abril la compañía Anaclé Producciones presentó en el Teatro Fernando de Rojas del CBA *El amante*, una breve pieza de la producción temprana de Pinter centrada en el amor, la pareja, sus compromisos y su manera de reinventarse.

Mireia Aragay: ¿Qué significa para ti escribir?

Siempre, desde muy temprana edad, me ha entusiasmado profundamente el lenguaje. Empecé a escribir cuando tenía once o doce años. De niño adoraba las palabras y esa emoción la he conservado toda mi vida. Aún me entusiasmo, tanto como entonces, ante las palabras en una página, ante el pedazo de papel vacío y las palabras que podrían llenarlo. Cada trozo de papel en blanco es un mundo desconocido en el que vas a bucear. Resulta muy desafiante.

MA: En 1961, en una conversación con Richard Findlater que posteriormente se publicó como «Writing for Myself», afirmabas: «Parto de gente que se encuentra en una situación particular. Desde luego no escribo a partir de ningún tipo de idea abstracta». ¿Tu proceso creativo sigue siendo el mismo después de estos años?

Sí. Nunca jamás he escrito a partir de una idea abstracta. Pero no se trata tanto de personajes específicos como de imágenes específicas y concretas, ya sean visuales o verbales.

MA: Incluso en tus obras recientes más políticas, ¿es ésta la forma en que abordas la escritura?

Sí, incluso en mis obras recientes más *abiertamente* políticas. Si se va a escribir una obra sobre la situación actual tiene que haber un impulso y el impulso debe proceder de una imagen específica. Por ejemplo, *One for the Road (La última copa)*, de la que se ha hecho, creo, una producción espléndida en la Sala Beckett, comenzó en mi cabeza con un hombre sentado tras una mesa de despacho esperando a que alguien entrara en la habitación, su víctima. La imagen

del hombre tras la mesa fue el hecho concreto que inició la obra. No fue la idea, sino la imagen del hombre, la que la puso en marcha.

Ramon Simó: Cuando comentas tu proceso creativo nunca mencionas estructuras preconcebidas o planificadas y aun así tus obras son extremadamente precisas desde el punto de vista formal. ¿Cómo coexisten estos dos aspectos?

La construcción formal surge a medida que se trabaja en la obra. Todavía necesito construir formas muy precisas, es parte de mi forma de ser. Tengo el impulso y después tengo que organizar ese impulso y hacerlo coherente. Esa coherencia tiene que ver con la forma en que se moldea el lenguaje y la estructura de la obra, obviamente. Le dedico mucha atención a eso. Así que las dos cosas coinciden, una es parte de la otra. Tengo un animal en medio de la obra que, como autor, tengo que retener. Pero me gusta el animal, por cierto. Si no fuera por el animal no habría nada en absoluto.

MA: ¿Cómo intentas resolver las dificultades estéticas y éticas que implica la escritura de obras políticas? ¿Cómo evitas predicar al público, convertirte en una especie de profeta?

La gran trampa cuando escribes obras políticas es hacerlo como si conocieras el final antes de haber escrito el principio. He intentado evitarlo y así encontrármelo de nuevas, y desde luego espero no estar sermoneando. Me gusta averiguar cuál es el estado de la cuestión y simplemente dejar que ocurra. *Party Time (Tiempo de fiesta)* viene aquí al caso. Empecé con la idea de una fiesta en un apartamento muy lujoso y elegante de una ciudad cualquiera. Mientras escribía fue quedando claro que fuera, en las calles, estaba pasando

algo más. Gradualmente se hizo más claro que lo que ocurría en las calles era una acción represiva que, de hecho, había organizado la gente que estaba en la habitación. Pero, naturalmente, la gente de la habitación nunca hablaba de ello, sólo hacía una o dos referencias casuales. Estaban bebiendo champán y comiendo canapés y eran muy, muy felices. Sabían que todo estaba saliendo bien. En otras palabras, se trataba de un mundo que no se molestaba en discutir los actos de represión militar y policial de los que eran responsables. Esto surgió en el curso de la obra. Me gustaba mucho el que nunca se hiciera muy explícito pero que resultara claro como el agua. Es una imagen con connotaciones universales que no precisa de grandes declaraciones. Estoy convencido de que hay gente extremadamente poderosa en apartamentos de capitales de todos los países que controlan los acontecimientos que suceden en la calle de forma muy sutil y a veces no tan sutil. Pero no se molestan en hablar de ello, porque ya saben que está ocurriendo y saben que tienen el poder. Es una cuestión de cómo opera el poder.

RS: La sensación general en Europa, entre los dramaturgos y, en general, la gente vinculada al teatro, es que el teatro político es prácticamente una imposibilidad.

El teatro político es hoy más importante que nunca, si por teatro político quieres decir obras que traten del mundo real, no de un mundo manufacturado o de fantasía. Estamos en este momento en un hoyo terrible, en una especie de abismo, debido a la presuposición de que la política ha terminado. Eso es lo que dice la propaganda. Pero yo no me creo la propaganda. Creo que la política, nuestra conciencia política y nuestra inteligencia política no han terminado, porque si fuera así estaríamos realmente condenados. Yo mismo no podría vivir así. Me han dicho tantas veces que vivo en un país libre que por narices voy a ser libre. Por ser libre entiendo conservar mi independencia de pensamiento y espíritu, y creo que esto es obligatorio para todos nosotros. La mayoría de los sistemas políticos hablan un lenguaje vago y nuestra responsabilidad y nuestro deber como ciudadanos de nuestros distintos países es ejercitar el escrutinio crítico de ese empleo del lenguaje. Por supuesto, esto quiere decir que uno tiende a volverse algo impopular. Pero al carajo con eso.

RS: La brutalidad y la crudeza están siempre presentes en tus obras políticas. ¿No son dos elementos limitadores cuando se trata de discutir de política?

Mis obras no son discusiones políticas. Son objetos vivos. Y desde luego no son debates. Sí, son violentas. La violencia siempre ha estado presente en mis obras, desde el principio. *The Room* (*La habitación*) termina con un acto de violencia repentino y absolutamente gratuito por parte de un hombre que patea a un negro hasta la muerte. Yo entonces era bastante joven pero, visto retrospectivamente, no me parece que fuera nada extraño o salvaje. Cada día de nuestras vidas se nos educa en este mundo de violencia.

RS: ¿Con qué intención construyes imágenes tan crudas, tan brutales en tus obras políticas?

No hay ninguna intención. En mis obras carezco de ideología. Simplemente escribo, soy un escritor muy intuitivo. No tengo una intención o una ambición calculada; simplemente me encuentro escribiendo algo que después sigue su propio camino. Y ese camino suele incluir actos de violencia de un tipo o de otro, porque así es el mundo en el que yo vivo. Y en el que vives tú.

MA: La brutalidad y la violencia a menudo se asignan a los personajes masculinos de tus obras, mientras que las muje-

res, especialmente en las obras que escribiste en los años sesenta, son enigmáticas, misteriosas, tienen una especie de capacidad de resistencia que los hombres no parecen tener.

En las obras posteriores también suelen ser víctimas de la brutalidad masculina.

MA: ¿No crees que son visiones más bien estereotipadas de los hombres y las mujeres?

Posiblemente.

MA: ¿Las defiendes?

Creo realmente que los hombres son más brutales que las mujeres. Hay un terrible poema de dos líneas de Kingsley Amis que dice: «Las mujeres son mucho más agradables que los hombres / No es raro que nos gusten.» Mi mujer dice que son unos versos muy condescendientes y lo son, estoy de acuerdo. Pero no obstante creo que Dios estaba en mucha mejor forma el día que creó a la mujer. Lo que no quiere decir que sentimentalice a las mujeres. Creo que las mujeres son muy duras. Pero, si miras lo que ha ocurrido en el mundo desde el día uno, los actos de brutalidad reales han sido dictados por hombres. A veces han sido ejecutados por mujeres, es cierto. En los campos alemanes las mujeres se portaron bien desde ese punto de vista; cumplieron con lo que se esperaba de ellas como hombres, o mejor dicho, no importa: no eran apenas mujeres, no eran hombres, eran únicamente gente que trabajaba para su Estado, para su Dios. No obstante, en mis obras las mujeres siempre resultan ser, de una forma u otra, gente por la que siento algo que no siento por los hombres.



MA: Es un punto de vista muy masculino, ¿verdad?

¿Por qué no?

MA: Hay mucha violencia en tus obras, pero hay también una buena cantidad de humor, como nos recordaste anoche en la Sala Beckett. ¿Cuál es el papel del humor en tus obras? ¿Cómo funciona? ¿Por qué está ahí, en medio de la brutalidad?

El humor es una cosa tan misteriosa, que realmente no puedo contestar a la pregunta. El humor forma parte de mi propia crianza. No escribo lo que yo llamaría cosas graciosas, pero algunas de ellas me hacen reír. A veces me sorprende riéndome mientras escribo y, ocasionalmente, percibo a una o dos personas que también se ríen.

MA: Me sorprendió en el estreno de Barcelona de *Ashes to Ashes* (*Cenizas a las cenizas*) oír reír al público. Cuando leí la obra no me pareció que tocara nada especialmente divertido.

Sí, hay alguna risa en *Ashes to Ashes*. Pero creo que se cortan. Lo cómico, en cierto modo, es lo mejor de lo que somos. No me parece que yo escriba cosas con un humor muy cruel. Creo que escribo con un humor afectuoso, aunque puede ser tenso y crítico. Pero en su conjunto la risa huye de cualquiera de mis obras antes de que ésta haya terminado. No se me ocurre ninguna obra mía en la que haya alguna risa en los últimos diez minutos. Pero no es algo calculado, es instintivo.

RS: Anoche, en la Sala Beckett, el público reía durante el montaje de *One for the Road*. ¿Crees que es una recepción adecuada de la obra?

Depende. Me sorprendería mucho enterarme de que se rieron durante la escena entre Nicolas y Gila. Pero hay otras risas. También reímos cuando reconocemos la fealdad de la gente, nuestra propia fealdad. Es en gran medida una cuestión de reconocer nuestras peores características. O sea que al final me he contradicho. He dicho que la risa se crea a partir del verdadero afecto; también se crea por todo lo contrario, por un reconocimiento de lo feos que somos.

MA: Según Simon Gray, en *One for the Road* estás también en cierto modo de parte de Nicolas. Pero hace muchos años, refiriéndote a *The Birthday Party* (*La fiesta de cumpleaños*) y *The Homecoming* (*Regreso al hogar*), dijiste que no amabas ni odiabas a ninguno de tus personajes. ¿Harías la misma precisión con respecto a las obras políticas como *One for the Road*?

No es que le tenga un gran cariño a Nicolas, podría vivir sin él. Sin embargo, reconozco su dilema. No olvidemos que Nicolas es un hombre engañado; es un hombre poseído religiosamente. Representa una obsesión política y religiosa, y me da mucha lástima. Es un desastre absoluto, pero la sociedad que habla por su boca es también en sí misma un desastre. Recurriendo a un viejo cliché (pero un cliché basado en la evidencia absoluta), Nicolas volverá a casa con su mujer y sus hijos y escuchará música, como se indica en la producción de la Sala Beckett, un detalle acertadísimo, por cierto. Que los torturadores escuchan música y son muy cariñosos con sus hijos ha quedado demostrado a través de la historia del siglo xx. Es uno de los aspectos más complejos de la psicología de nuestras vidas políticas y sociales. No tengo respuesta para nada de esto, sólo lo señalo.

RS: En «Writing for the Theatre», el discurso que pronunciaste en 1962 en el National Student Drama Festival de Bristol, de-

fendías la autosuficiencia del arte y sostenías que «lo que yo escribo no se debe a nadie más que a sí mismo». ¿Aún defiendes ese punto de vista o se ha modificado de alguna forma?

Esencialmente pienso lo mismo que entonces. Creo que mi primer deber es hacia la obra que tengo entre manos. De lo que en realidad hablaba cuando dije eso es de que no siento tener ningún deber o responsabilidad hacia mi público. El público siempre hará lo que sea. Mi responsabilidad es hacia el texto. Por ejemplo, *Old Times* (*Viejos tiempos*) y *Betrayal* (*Traición*), que son la base del brillante montaje de este grupo argentino aquí en Barcelona, no son en ningún sentido obras políticas; no tienen vida política, tratan de otras cosas. Pero siento la misma responsabilidad hacia esas obras que hacia mis obras más políticas. Mi primera responsabilidad, sea cual sea la naturaleza de la obra, es siempre hacia la propia obra. Lo que quiero decir es que no voy a ceder; que nunca modificaré una obra una vez escrita.

MA: ¿Es por eso que, con el correr de los años, has acabado dirigiendo alguna de tus obras? ¿Crees que el dramaturgo es el único intérprete legítimo de sus obras?

No, la verdad es que disfruto viendo lo que hacen otros directores con mis obras.

MA: ¿Cuál crees que es el deber de un director hacia el texto que dirige?

En Barcelona he visto tres montajes de mis obras, *One for the Road*, *A Slight Ache* (*Un ligero malestar*), y después el montaje a partir de *Betrayal* y *Old Times*. Lo que más disfruté de ellas fue el entusiasmo con el que no sólo el director, sino también los actores, las encarnaban. Creo que el teatro es entusiasmo, pasión, compromiso. También conduce a la aventura. No es una actividad prudente, es una actividad muy peligrosa. Pero el peligro puede llegar de muchas formas. Por ejemplo, mi producción de *Ashes to Ashes* era muy tranquila. Los actores estaban muy quietos y apenas alzaban la voz. Hay muchas maneras de expresar el riesgo vital que es la esencia misma del teatro.

MA: Como director, a menudo has sido descrito como muy meticuloso, y aun así hablas de peligro.

Es lo mismo que cuando se me pregunta por mi proceso de escritura: espero ser a la vez espontáneo y meticuloso, se puede ser las dos cosas al mismo tiempo. Hay una frase en *Party Time* sobre que la muerte es a la vez rápida y lenta; creo que dirigir obras puede ser rápido y lento al mismo tiempo. Lo importante al dirigir obras y comprometerte con ellas (estoy seguro de que cualquier actor aquí presente lo sabe a partir de sus propios descubrimientos) es que no se sabe hacia dónde vas, pero hay que averiguarlo y cuando lo averiguas tampoco sabes cuál va a ser el siguiente paso. Pero es muy importante no derrumbarse en el escenario y decir «no sé a dónde voy». Hay que mantenerse en pie, pero es algo muy precario.

MA: Te gusta actuar, ¿verdad?

He sido actor toda mi vida. Empecé en el colegio, cuando tenía dieciséis años. Después me hice actor profesional a los diecinueve. Tuve mucha suerte porque me sumergí en un mundo de Shakespeare en Irlanda, con el gran actor y manager Anew McMaster, y actué en *Hamlet*, *Otelo*, *Edipo Rey*, *Julio César*, *El rey Lear*, una noche tras otra. Actuábamos varias noches por semana en los pueblos irlandeses. Tenía veinte años y podía con ello. Era una existencia muy rica y también me introdujo en el gran mundo de Shakespeare, algo maravilloso.

RS: ¿Cómo deben lidiar con tus obras los actores? Cuando te preguntan sobre las motivaciones que subyacen a tus personajes, a menudo respondes: «Hazlo y ya está».

Ésa es una historia que cuenta Alan Ayckbourn y que no creo que sea cierta. Lo dirigí en *The Birthday Party* cuando él era actor, en 1959. El día que lo conocí me dijo: «¿Puedes hablarme acerca de dónde viene este personaje, dónde vivía, quiénes eran sus padres?» Yo me limité a decirle: «Métete en tus asuntos. Hazlo y ya está». Pero de verdad que no creo haber dicho eso, porque son preguntas perfectamente legítimas para un actor. El problema es que no puedo responder a la mayoría de ellas. Literalmente no sé qué hacían algunos de mis personajes antes de ayer. Siempre me ha parecido, y eso es lo que me hace emocionante el escribir, que me reúno con mis personajes sin conocerlos de antemano. No los planifico en absoluto. No escribo otra literatura sobre ellos para mi propio uso; simplemente me los encuentro y después tengo que averiguar cosas de ellos.

MP: ¿Podrías contarnos qué te impulsó a escribir *Ashes to Ashes*?

Ashes to Ashes trata de dos personajes, un hombre y una mujer, Devlin y Rebecca. Desde mi punto de vista, la mujer se siente atormentada y obsesionada por el mundo en el que ha nacido, por todas las atrocidades que han ocurrido. De hecho éstas parecen haberse vuelto parte de su propia experiencia, aunque a mí entender ella no las ha experimentado por sí misma. Ése es todo el meollo de la obra. Yo mismo me he sentido acosado por esas imágenes durante muchos años y seguro que no soy el único. Me crié durante la Segunda Guerra Mundial. Tenía unos quince años cuando terminó la guerra; podía escuchar y oír y sumar dos más dos, así que esas imágenes del horror y la inhumanidad del hombre hacia el hombre estaban ya muy presentes en mi mente cuando era muy joven. Me han acompañado toda la vida, en realidad. No se pueden evitar porque sencillamente están a tu alrededor todo el tiempo. Ésa es la cuestión en *Ashes to Ashes*. Creo que Rebecca encarna todo eso.

MA: La cuestión obvia es, ¿se trata de una obra sobre el nazismo?

No, no lo creo en absoluto. Pero sí tiene que ver con las imágenes de la Alemania nazi; no creo que nadie pueda apartar eso de su mente. El Holocausto es probablemente lo peor que nunca haya ocurrido, porque fue algo calculado, deliberado y preciso, y exhaustivamente documentado por la propia gente que lo cometió. Su visión del asunto es muy significativa. Contaban a cuánta gente asesinaban cada día y lo consignaban, entiendo, como si se tratara de un servicio de entrega de coches. ¿Cuántos coches puedes fabricar en un día, cuánta gente puedes matar en un día? Luego está toda la cuestión de cuánta gente lo sabía. En un libro publicado recientemente, *Los verdugos voluntarios de Hitler*, Daniel Goldhagen argumenta que la mayoría del pueblo alemán era muy consciente de lo que estaba ocurriendo. Es sin duda cierto, por ejemplo, que en los primeros días, cuando mataban a la gente gaseándola en el interior de camiones, los ingenieros tuvieron que inventar una forma que fuera práctica y eficaz. Estos camiones no funcionaban muy bien porque eran asimétricos, así que cuando el gas empezaba a salir, la gente se agolpaba en la parte trasera y podían llegar a volcar. Tu vieron que reajustar la estructura del camión para poder asesinar a la gente sin molestar al conductor. Esta empresa de ingeniería es hoy aún muy potente, es de hecho un gran imperio automovilístico alemán. Esto se aplica a mucha otra gente, como por ejemplo los que fabricaban el gas. No lo hacían para matar pollos. Pero en *Ashes to Ashes* no estoy hablando sólo de los nazis, porque sería una negligencia por mi parte concentrarme en los nazis y dejarlo



ahí. De nuevo, como intento decir en el artículo que publiqué en *The Guardian* el miércoles pasado, no se trata simplemente de que Estados Unidos, en mi opinión, haya creado situaciones terroríficas en distintos lugares del mundo durante años, sino que eso que llamamos nuestras democracias han suscrito estos actos represivos, cínicos, indiferentes y asesinos. Vendemos armas a todos los países relevantes, ¿verdad? No sólo Estados Unidos, sino también Gran Bretaña, Francia, Alemania y España son muy activos en este campo. Y aún se dan palmaditas en la espalda y se llaman a sí mismos democracia. Me pregunto qué significa realmente el término «democracia». Si eres una democracia y ayudas a la gente de otros países a asesinar a sus ciudadanos, ¿entonces qué estás haciendo? ¿Qué es eso? ¿Qué es eso? ¿Qué significa? No entiendo de verdad cómo se puede considerar que Estados Unidos es una democracia, cómo pueden considerarse ellos mismos una democracia, sólo por el hecho de que hay elecciones cada cinco años, mientras también es un país que mantiene a un millón y medio de personas en la cárcel y que tiene, además, y esto es lo más bárbaro de todo, la pena de muerte en treinta y ocho de sus cincuenta estados. La pena de muerte se ha abolido más o menos en todo el mundo, mientras que nuestra democracia más preclara, el líder de lo que se suele llamar el mundo libre, mata a gente en treinta y ocho estados, incluyendo personas menores de dieciocho años y disminuidos mentales, gaseándola, electrocutándola o mediante inyección letal. O el caso de Inglaterra. En Inglaterra ahora la filosofía política general consiste en castigar y culpar y avergonzar a la víctima inocente. Uno de los elementos culpables de nuestra sociedad es la madre soltera o sola, y hay muchas. En su mayoría están solas y desprotegidas, indefensas y perplejas, maltratadas por los hombres sin consideración por su bienestar. El Estado las trata con la misma desconsideración. La madre soltera se convierte en culpable y se le quita el subsidio. Tenemos ahora más mendigos en las calles de los que hemos tenido en años, y muchos de ellos son madres solteras con bebés. No me parece algo muy democrático. La palabra democracia empieza a apestar. Estas cosas, como veis, están en mi cabeza. Así que en *Ashes to Ashes* no hablo únicamente de los nazis. Hablo de nosotros

y de nuestra concepción de nuestro pasado y de nuestra historia, y de cómo afecta al presente.

MA: *Ashes to Ashes* ha sido recibida aquí, tanto por la crítica como por el público, de manera mucho más cálida que en Londres. Los actores y tú mismo dijisteis que estabais mucho más satisfechos con la reacción del público aquí que en Gran Bretaña. ¿Cuál es la diferencia?

Me alegro mucho de que me preguntes esto porque hubo una diferencia muy pronunciada. Lo que aprecié aquí fue la integridad de la respuesta, su inteligencia, pero más aún la disposición a entrar en la obra, a ser parte de ella. El mundo que se nos ha animado a vivir en Londres es un mundo de cinismo e indiferencia, así que mucha gente (hay por supuesto gente que escucha y que hizo lo mismo que ha ocurrido en Barcelona, pero fueron realmente una minoría) simplemente se negó a escuchar y se dedicó a toser.

MA: ¿Y la crítica?

Los críticos no tosan, creo. En Londres, tanto entre el público como entre la crítica fue una experiencia mucho más espasmódica. En Barcelona ha sido una experiencia mucho más plena y estoy muy contento de haber estado aquí.

MA: Los críticos y la prensa inglesa han sido, de manera general, bastante hostiles con tu obra en los últimos años, especialmente después de que te implicaras públicamente en asuntos políticos. ¿Cómo justificas esto? ¿Cómo se relaciona con la situación de Gran Bretaña en los últimos años?

En Gran Bretaña no existe una tradición de respeto hacia los artistas; de hecho, los artistas no son respetados. Tampoco hay una tradición de artistas comprometidos políticamente, como la hay en el Continente. Pero sí hay una muy asentada tradición de burla; la burla es algo que siempre sale adelante. Al pueblo inglés le



resulta muy fácil mofarse. Es una situación muy rara. De hecho, si intentas reflejar los hechos reales de la vida que te rodea, se te trata con gran hostilidad.

MA: Cuando organizaste el Grupo 20 de Junio, con tu mujer y otros escritores e intelectuales, se te trató, efectivamente, con mucho encono.

Lanzamos el grupo simplemente para cuestionarnos la terrorífica situación en la que nos encontrábamos en Inglaterra bajo el régimen de Margaret Thatcher, que estaba destruyendo muchísimas instituciones y convicciones que creíamos que realmente eran parte de la esencia de Inglaterra. Como ya he dicho antes, se nos estaba vendiendo algo muy diferente, que la esencia de Inglaterra era el castigo y el ánimo de lucro. Margaret Thatcher, os recuerdo, es la autora de esa frase inmortal: «La sociedad no existe». Una de sus grandes afirmaciones. Y hablaba en serio. Quería decir que no tenemos ningún deber o responsabilidad hacia nadie más que hacia nosotros mismos. Eso ha provocado una corrupción y avaricia terroríficas en mi sociedad. Por ejemplo, recientemente se ha privatizado la electricidad mediante diferentes procedimientos. La gente que en aquel momento era dueña de las compañías eléctricas se las vendió a alguien por 27 millones de libras. Doce directores se largaron con 27 millones de libras mientras que los pensionistas y los pobres, que cada vez son más numerosos, apenas pueden pagar las facturas. Es, me parece, un uso extraordinariamente descarado y corrupto del poder, es absolutamente cínico. En los años ochenta, mediante el Grupo 20 de Junio, tratamos de atraer la atención hacia este tipo de cosas en términos inequívocos, pero fuimos finalmente derrotados por la hostilidad general que nos rodeaba y la cosa se desmoronó.

MA: ¿Fue una forma de censura, en cierto modo, por parte de los medios?

Es una brillante forma de censura, pero no es realmente censura, es sólo escarnio. Si obtienes escarnio día tras día, acabas pensando, «lo dejo». Pero fue un momento de debilidad por nuestra parte, o desde luego por mi parte. Ya no pienso igual. No tengo ganas de abandonar y creo que hay mucha gente en mi país que siente lo mismo. El único problema es que tenemos una oposición, el Nuevo Partido Laborista, como se llama a sí mismo, que quiere desesperadamente gobernar. Esto es algo que va a ocurrir con toda seguridad, porque la gente está asqueada con el gobierno conservador de los últimos diecisiete años. Pero, mientras tanto, el Partido Laborista ha permitido que proyectos de ley muy malos se hagan leyes simplemente porque no quieren agitar las cosas. Es una desgracia absoluta, en mi opinión. Por ejemplo, el proyecto de ley policial ahora mismo está en el Parlamento. Hará legal que la policía husmee en las casas. El M15, los servicios secretos, tienen esta potestad, pero tienen que pedir permiso al Ministro del Interior. Pero la policía sólo necesita ir al Inspector Jefe y decir: «Voy a hacer esto a éste y a éste, y a ésta y a ésta». Y la aplicación general no se reducirá de ningún modo a los terroristas o a los criminales, se aplicará a gente que va a la huelga, a gente que escribe cartas a los periódicos, como yo, y a todas las voces que disientan. En otras palabras, significa que la policía puede hacer exactamente lo que le dé la gana. Creo que es una ley terroríficamente antidemocrática, pero ha sido pactada con la oposición. El Decreto de Prevención del Terrorismo ha llegado hace poco al mismo punto. El IRA es un gran problema y lo ha sido durante muchos años, no hay duda de eso. Pero sin embargo, este decreto supone que cualquiera puede ser detenido en la calle sin ninguna razón en particular, por el capricho de un policía. Puede sencillamente pedirle a una persona que le dé la cartera o que abra

el bolso. Si la persona se niega se la detiene y pueden caerle seis meses de cárcel. El lunes por la mañana, cuando regrese, voy al juicio de un amigo que formaba parte de un grupo de cuarenta y una personas que se limitaron a sentarse en el exterior de una conferencia de comercio de armas en Londres como protesta pacífica, sin hacer ningún daño, simplemente dejando constancia de su desaprobación. Fueron todos arrestados. Creo que este tipo de cosas se enmascara bajo los términos democracia y libertad. No estoy diciendo que Gran Bretaña sea un país totalitario. Creo, no obstante, que hay medidas totalitarias que los países que se denominan a sí mismos democráticos aplican con demasiada facilidad. El Parlamento Británico fue calificado en cierta ocasión (por parte de un conservador, por cierto) de «dictadura electa».

MA: Dices que ya no queda oposición en Gran Bretaña. ¿Queda una izquierda en Gran Bretaña, o en Europa?

Queda un poco de izquierda en Gran Bretaña. Y rezo para que quede izquierda en Europa, pero hay que reconocer que las fuerzas en contra de la izquierda son grandes y despiadadas. Por izquierda entiendo también, incidentalmente, a los pobres. Me parece que los pobres se han convertido en los verdaderos enemigos de los ricos. Siempre lo han sido, pero ahora esta oposición se ha encarnado en términos concretos. Ahora que los comunistas ya no constituyen una fuerza a escala mundial, los pobres se han convertido en la nueva fuerza subversiva, porque afectan la estabilidad del estado. Así que lo único que se puede hacer con los pobres es mantenerlos pobres. Creo que es una tendencia muy clara. Nicaragua, un país al que me sentí muy próximo durante los años ochenta, es un caso relevante. La Revolución Sandinista, en mi opinión, fue un proceso realmente serio, responsable, inteligente, reflexivo y comprometido. Era inevitable, ocurrió; y lo que se hizo fue desarrollar y establecer un sistema social en Nicaragua como no se había visto antes. Estoy hablando de sanidad y educación, de alfabetización, de erradicación de enfermedades; de rescatar a la gente de la muerte, de darles la vida. A gente absolutamente golpeada por la pobreza durante toda su vida. Fue un acto de total responsabilidad que los Estados Unidos destruyeron por completo. Y se ha barrido bajo la alfombra. Como si nunca hubiera ocurrido, pero ocurrió. Y hay que seguir prestando atención. Creo que lo que la Revolución Sandinista estaba haciendo era verdaderamente valioso, importante y civilizado. Si sueno demasiado categórico en mi opinión sobre los Estados Unidos (hay quien podría decir, exagerado) creo que lo que digo se basa en hechos reales y en situaciones concretas.

MA: ¿Cuál es tu relación con tu identidad judía?

Nunca fui un judío religioso. La última ceremonia religiosa en la que participé, el *bar mitzvah*, tuvo lugar cuando tenía trece años, hace ya mucho tiempo. Fue la última vez que pisé la sinagoga, con la excepción de una o dos bodas y un par de funerales. No tengo ninguna creencia religiosa pero, aún así, soy judío. No sé qué quiere decir eso realmente, ni lo sabe nadie. Pero sé que no quiere decir que apoye lo que está ocurriendo en el Estado de Israel y he dejado muy clara mi posición al respecto. No en tanto judío sino como ciudadano, como hombre. Por ejemplo, soy fiduciario de Vanunu; ha estado nueve años en la cárcel, en aislamiento, y le quedan otros nueve, simplemente por informar de la capacidad nuclear de Israel. He estado muchas veces en la embajada israelí en Londres por este asunto. Cuando mi madre vivía, todo esto no le gustaba nada. Pero, por supuesto, mi madre y mi padre pertenecían a una generación diferente; entiendo por qué creían tan firmemente que no se debía criticar a Israel, porque se criaron en los años veinte y treinta. Pero yo no estoy en esa posición. Otra cosa que también sucede de manera encubierta son los campos de detenidos que existen en la Franja

Oeste, en el desierto del Sinaí. Muchos palestinos siguen detenidos en campos, muchos de ellos sin acusaciones formales. Creo que es algo terrorífico y que las últimas elecciones en Israel fueron un desastre. Creo que existe un verdadero riesgo de enfrentamiento civil porque están divididos casi a partes iguales.

RS: En tu artículo en *The Guardian* hablas también de la memoria, de la forma en que ésta es manipulada por el poder, por los medios. ¿Cómo puede una persona corriente combatir este proceso y no dejarse engullir por él?

Ése es precisamente el meollo, sin duda. Lo terrible es que los medios están siendo hoy usados políticamente en todo el mundo. Hay tal relación entre los medios y la gente con poder político que es muy difícil apreciar distinciones entre unos y otros. Es el caso, sin duda, de la televisión. La televisión en todo el mundo está dominada por más o menos tres personas, hasta donde yo puedo saber. En un telediario del desierto del Sáhara se ve lo mismo que en uno de aquí o de Londres, porque hay un control centralizado. En otras palabras, esa noticia es una noticia muy seleccionada y específicamente controlada desde algún lugar... las palabras Rupert Murdoch están a punto de salir de mi boca. Pero no se trata únicamente de Rupert Murdoch. En Inglaterra ahora nuestra oposición, que bien podría ser el nuevo gobierno, se ha hecho muy amiga de Rupert Murdoch. Lo han hecho porque él tiene un tipo de poder que ellos quieren compartir. Es una situación muy corrupta. Todo se reduce a que el poder es dinero y el dinero es poder. Ése es un cliché que vosotros conocéis tan bien como yo, pero que sigue funcionando de muchas y muy repulsivas formas. Lo que me resulta descorazonador es comprobar cómo estas formas de autoridad que se han extendido por todo el mundo han derrotado realmente a la gente hasta un punto terrible, por razones muy prácticas. Hace muy poco, en Inglaterra, hablé sobre este tipo de cosas a un público mayoritariamente universitario. Un hombre se levantó y dijo: «Mire, estoy de acuerdo con lo que dice, pero soy profesor en la Universidad de Cardiff y yo no podría decir lo mismo que usted en público». Alguien preguntó: «¡No querrás decir que perderías tu trabajo!» Y él dijo: «No, no creo que lo perdiera, pero no me ascenderían». Es una forma extraordinaria y horripilante de restricción de la libertad de expresión dentro de lo que, por cierto, denominamos una democracia. Preguntabas qué puede hacer el hombre de la calle. Yo creo que lo que podemos hacer, puesto que todos somos hombres y mujeres de la calle, es simplemente conservar nuestra capacidad crítica (*se toca la frente*) e intentar articularla.

Entrevista celebrada en el auditorio del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 6 de diciembre de 1996 en el marco del festival «Otoño Pinter», una iniciativa de José Sanchis Sinisterra. Publicada originalmente en The Pinter Review: Annual Essays 1995 and 1996 (Tampa, Fl.: The University of Tampa Press, 1997), pp. 4-15. Reeditada en Harold Pinter, Various Voices, Nueva York, Grove Press, 2005.

ESCENA CÍRCULO «**EL AMANTE**», DE HAROLD PINTER
04.04.11 > 10.04.11
PRODUCCIÓN **ANACLÉ PRODUCCIONES**
DIRECTOR **FERNANDO SANSEGUNDO**
AYUDANTE DE DIRECCIÓN **NOELIA BENÍTEZ**
REPARTO **EVA HIGUERAS • ALBERTO MANEIRZ**
ESPACIO ESCÉNICO Y SONORO **FERNANDO SANSEGUNDO**
REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA **LUIS BARRIEGO**