Harold Pinter a la Sala Muntaner

L'honestedat d'una *traïció*

NÚRIA SANTAMARIA

En l'accidentada història del teatre català dels darrers segles hi ha un grapadet de dramaturgs estrangers assimilats per la tradició domèstica amb el valor addicional dels talismans. En viratges que es volien decisius, l'obra reputada del foraster es rebia com a pedra filosofal amb virtuts reviscolants, orejadores, constructives; brúixola que podia assenyalar camins per redreçar i enaltir la producció aborigen. Han estat amulets modernitzadors, de maneres prou diferents i en moments distints, Ibsen i Hugo, Maeterlinck i Brecht. Ho ha estat Harold Pinter. De fet, l'evidència de les cartelleres i les edicions coetànies ens diu que encara ho és.

Pinterians de pro

L'atracció dels artistes del país per l'inquietant teatre del britànic no és cosa de quatre dies: des de mitjans dels seixanta es van representar peces de Pinter a Barcelona i Manuel de Pedrolo va parar esment en els escrits de l'anglès de bona hora. Maria Ginés, una de les curadores de la tardana exhumació de les versions pedrolesques de *L'habitació* i *El muntaplats*, situa les traduccions del català pels volts de 1961,[1] un any després de l'estrena a Londres; set anys abans que Pinter i Pedrolo compartissin la cleda de l'Absurd literari dins de la qual va instal·lar-los Martin Esslin en el seu famós estudi *The Theatre of Absurd* (1968). Ginés no detecta vestigis d'influència de Pinter en els textos del català, però les consideracions sobre les trampes del llenguatge, sobre l'ambició de reflectir, sense subterfugis, «l'ambigüitat del capteniment humà», amb què Pedrolo introduïa l'edició de dues peces seves, estrenades el 1966 –*Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*–, recorden massa les idees pinterianes sobre aquests aspectes com per ignorar el model.[2] És clar que, a diferència del seu col·lega, Pedrolo lligava curt el risc de dissipació ètica adherit als experiments escènics que proposava, bo i calçant des del pròleg una perspectiva existencial que suggeria la «mala fe» com a origen de les «situacions» que afeixugaven els personatges. Malgrat el guiatge interpretatiu de l'autor, amputable a fi de comptes, aquestes funcions substanciaren un gir en la seva escriptura dramàtica, un relaxament en la mecanicitat doctrinal de l'al·legoria, que simptonitzava amb certs procediments i recursos de Pinter i, tal vegada per això semblen més próximes al paladar d'avui.

També Benet i Jornet ha pinterejat. Explícitament, en l'apunt dramàtic de *La fageda* (1977) que, com és sabut, va servir de matriu al celebrat jeroglífic teatral de *Desig* (1989). En la represa del patró pinterià, Benet incidia en les preocupacions de sempre, afinant la malícia en la mescla de modalitats i en la gasi-

va distribució d'indicis... Rere d'ell, sovint a remolc d'ell, el pinterianisme s'ha escampat com una taca d'oli. Pinter ha esdevingut element ineludible –arrenglerat amb Beckett, Bernhard i Koltés– de la fórmula magistral amb què els soferts prologuistes i/o componedors de programes de mà miren de persuadir-nos de la solidesa dramatúrgica i de la diligent vocació de modernitat que té cada text que es publica o s'estrena. Pinter encara vesteix, i per un director que vulgui acréixer la cotització personal, escenificar-lo pot amorosir l'entrada a la voluble capella dels prestigis casolans. Sigui com vulgui, Pinter és un dramaturg que s'ho val, mereix directors de vara alta. Xavier Albertí no és un nouvingut ni un oportunista, els encerts i els errors de la seva trajectòria demostren que al darrere hi ha entusiasme i compromís. Cabia esperar-ne, doncs, una feina honrada.

La depuració d'Albertí

Després de la tediosa poca-solta de l'adaptació del *Troilus i Cressida* de Shakespeare, l'estrena de *Traïció* de Pinter, al Festival Temporada Alta de Girona i més tard a la Sala Muntaner de Barcelona, ens ha brindat una balsàmica treva depurativa que destaca, inicialment, pel gratificant respecte a la lletra de l'autor. L'observació ve a tomb per dos motius: primer, perquè un dels aspectes més enutjosos de *Troilus i Cressida* era la roïnesa d'una xerradissa que havia escombrat tot l'enginy i la gràcia de l'obra elisabetiana. La queixa no afecta la legítima irreverència del plantejament, sinó l'òbvia pobresa del resultat. El segon dels motius es relaciona en un altre sentit amb la idea de fidelitat textual. La versió catalana a càrrec d'Ernest Riera que es pot sentir a l'escenari sembla, en principi, més atinada en la importació dels registres i les expressions que la versió de Miquel Berga, publicada el 2001 amb el títol d'*Engany* per l'editorial Arola.[3] I si bé la duplicació de traduccions podria tenir-se per un absurd dispendi d'energies, cal agrair que, en aquest cas, s'hagi procurat una millora qualitativa. El drenatge d'Albertí no acaba, però, en les qüestions verbals. La seva ha estat una opció complida.

Deia Nèstor Luján que al bon cuiner se'l coneix quan fa una truita a la francesa. Una bona truita necessita la sàvia elecció de l'oli i dels ous, l'art de la manipulació adequada, la ciència del punt just de cocció, el toc inspirat de sal. Albertí ha triat el Pinter que més pot assemblar-se a una truita a la francesa en l'aparent modèstia d'ingredients, intencions i pretextos, ha estat sagaç en la selecció dels intèrprets i ha invertit amb encert l'experiència dels seus oficis. La representació no defrauda, és intensa i convincent, però des del meu punt de vista no troba la manera de materialitzar, almenys amb el mateix grau contundència, tot el que s'explica en el text.

Traïció (1978) és una de les funcions més conegudes de Pinter, segurament perquè és de les menys críptiques. S'ha representat nombroses vegades arreu del món i compta amb una versió cinematogràfica de 1981, amb actors de fama, que n'ha ampliat la divulgació.[4] El pretext argumental es fonamenta en un conflicte adúlter que somou radicalment els personatges involucrats –un matrimoni culte i benestant, i l'amic íntim del marit– i en trastorna les relacions. Pot fer la sensació que el devaluat tòpic del drama burgès adquireix nou llustre en trabucar l'ordre en què s'explica la història i, en part, és cert, però el truc de la inversió narrativa ja l'havien explotat els prolífics George S. Kaufmann i Moss Hart a *Merrily We Roll Along* (1934), a la recerca, tot s'ha de dir, d'un efecte ben disemblant; i també J.B. Priestley havia dislocat la progressió temporal a *Time and the Conways* (1937) per afavorir l'optimisme transcendent del seu missatge. L'habilitat de Pinter rau, entre altres coses, en el fet que ni el trencament del suspens convencional, ni la transparència –rectilínia– de l'esquema expositiu no minven la versemblant sinuositat dels seus personatges.

Traïció és l'astuta simulació d'un passatemps lògic. L'espectador coneix de bon principi el desenllaç, no obstant això l'al·licient més important tampoc no rau en saber com s'hi arribat. Motius com el de la carta delatora, el pis-refugi

Traïció
de Harold Pinter

Sala Muntaner
Muntaner, 4, Barcelona
Tel 934 515 752

Del 12 de desembre de 2002
al 26 de gener de 2003

Direcció Xavier Albertí

Repartiment

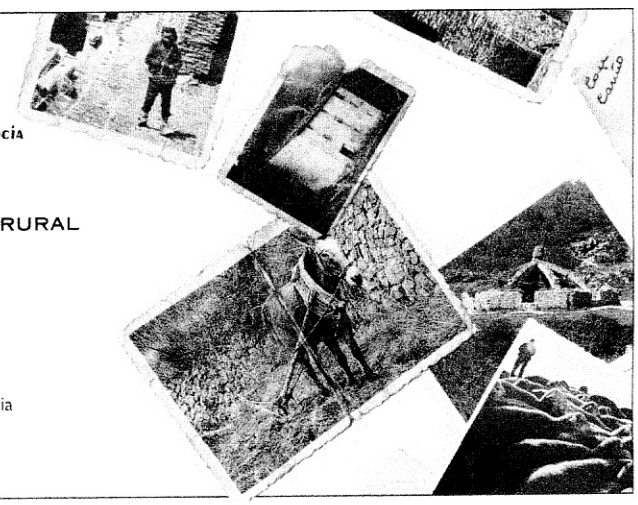
Emma	Lina Lambert
Jerry	Jordi Collet
Robert	Pep Tosar
Cambrer	Jordi Ballester

l'inhòspit món de negacions, de traïcions, que generen els personatges: la relativa opulència material que l'èxit en les seves professions sembla haver-los concedit xoca amb el sentiment de liquidació que es desprèn d'unes converses on el «no» supera de llarg l'«encara» i el «sí». En aquest sentit, el racionament d'objectes i les seves dimensions, la menudesa de les taules per exemple, desguarneix els protagonistes i els obliga a refugiar-se en auxilis alternatius, molt més opacs: els de la posa i el llenguatge, sobretot. En bona mesura és el text de Pinter que imposa l'actitud, la situació del personatges dins l'espai físic, i el discurs com a eines expressives capitals i això demana uns intèrprets molt conscienciosos en l'administració dels seus talents. Albertí ho ha entès molt bé i ha lligat un conjunt actoral idoni del qual en destaca Pep Tosar. Tosar subministra amb la lúcida economia del gest insinuat i de la inflexió discreta, amb el govern segur del silenci, la torbadora estampa d'un personatge anímicament nafrat. Lina Lambert, Jordi Collet i Jordi Ballester mantenen el to d'un treball col·lectiu que es fa mirar i es fa escoltar.

I d'escoltar es tracta principalment, perquè aquí, com en d'altres obres de Pinter, el llenguatge és clau de volta. No tant per allò que es diu –això ja ho va aclarir Mireia Aragay convincentment–,[6] més aviat per allò que es calla o que deliberadament s'oculta rere el que es diu. Pinter no és Albee. Un cop s'ha fet palesa la fragilitat del precinte de les bones maneres, la conversa civilitzada es converteix en trinxera i les paraules en bombes de fum: sura l'instint primari de preservació enfront de l'altre que sempre és un desconegut i, per tant, una amenaça. Tot aquest procés d'esgrima dialèctica, la perversa i corrosiva utilització del llenguatge que dóna tangibilitat a les malmeses relacions dels personatges, aquest triangle desigual que es disgrega definitivament amb la reconversió per part d'Emma de tots aquells anys en record «agradable» i amb la sedimentació d'una nova vida autònoma, tot això és impecablement escenificat en la funció amanida per Xavier Albertí. En contrapartida, trobo que la deflagmació de mitjans esmerçada per a explicar-nos el que s'ha comentat fa curt en altres vessants de l'obra complementaris. N'esmento un parell: el temps i la dimensió col·lectiva que poden tenir les traïcions íntimes i l'enrunament moral.

Components atenuats

A banda de les pròpies indicacions del discurs, les voluminoses xifres vermelles d'almanac que dominen el fons i la visible superposició del paper pintat de la paret, no es treu tot el partit possible de la variable temporal. Les transformacions que han experimentat els personatges amb els anys són dites, però rarament percebudes plàsticament. El temps no els «travessa» i això potser treu calat a la història. No cal tirar pel dret amb perruques i disfresses, tot i que s'ha de reconèixer que la limitada alternança cromàtica en les robes dels personatges (excepcionalment substituïda pel blau cel de l'escena on l'Emma confes-

MèTOdE
Revista de Difusió de la Investigació de la Universitat de València
NÚM. 36. HIVERN 2002/03
MONOGRÀFIC:
PAISATGES DE L'OBLIT. NOVES PRESÈNCIES AL MÓN RURAL
Coordinat per J.F. Mateu i A. Hernàndez Dolç
ENTREVISTA A LIONEL MARTORELL TORRES
per Violeta Tena
ENTREVISTA A ENRIC GUINOT per Agustí Hernàndez Dolç
INFORMACIÓ I SUBSCRIPCIONS A MÈTODE:
MÈTODE - Jardí Botànic de la Universitat de València. C/ Quart, 80. 46008 València
Tel.: 96 315 68 28. **Preu (1 número): 3,60 €**
Subscripció anual (4 números l'any): 12€ • E-mail: marti.dominguez@uv.es
http://www.uv.es/metode


dels amants, etc. són indissimulades concessions que el dramaturg fa a la tradició dels drames d'adúlters per regalar la vanitat de l'auditori amb la possibilitat de la conjectura acomplerta i del reconeixement de recursos. La maniobra és sibil·lina perquè, tàcitament, mostra el fons de vulgaritat de l'aventura extraconjugal i perquè desplaça el centre d'interès del joc als jugadors. Les normes del *fair play*, el pulcre respecte a segons quines convencions i a segons quines conveniències, escrupolosament mantingudes pels personatges, abroqueren febleses i ferocitats, emmascaren la pugna, però no en mitiguen les doloroses conseqüències. En la implacable fredor (fingida o no) amb què els personatges actuen i en l'acerba contenció amb què el dramaturg maneja el conflicte per tal d'evitar l'esquer emocional del dramatisme obvi, pot residir el desconcertant atractiu de l'obra. Diria que el que ha provat de fer el muntatge de la Sala Muntaner és aguantar el pols d'aquesta magnètica distància potenciant la corda cerebral. Albertí mateix, en les declaracions a la premsa, que servien per anunciar l'estrena barcelonina, es referia a Pinter com una mena de cirurgià de la psicologia, precís en el detall.[5]

La construcció d'una mirada

La representació barcelonina de *Traïció* té aquest punt d'asèpsia inclement, afavorida per l'ús predominant d'una il·luminació rotunda –en la presència i en l'absència–, sense tendenciosos subratllats poètics, pel domini del blanc i negre i el vermell –plans– en els vestits dels personatges, i pel sever disseny d'un espai presidit pel subjugant gegantisme de la data, un espai que els objectes –escassos, poderosament denotatius– mai no fan acollidor, ni en suavitzen l'efecte de capsa. Llum i escenografia són decisius per transferir a l'espectador l'aplom de la impassibilitat, la mirada de l'entomòleg eventualment modulada per la fuita irònica o la glopada sarcàstica. D'altra banda, el concepte escènic que apuntala la funció té el mèrit de la congruència amb

Els protagonistes de *Traïció*. D'esquerra a dreta, Jordi Collet, Pep Tosar i Lina Lambert

Foto: Sala Muntaner