

■■■■■■■■■■ MATADERO NAVES DEL ESPAÑOL

Sala 1

▶ **TIERRA DE NADIE**

De Harold Pinter

Dirección: Xavier Albertí

■■■■ NAVES DEL ESPAÑOL MATADERO

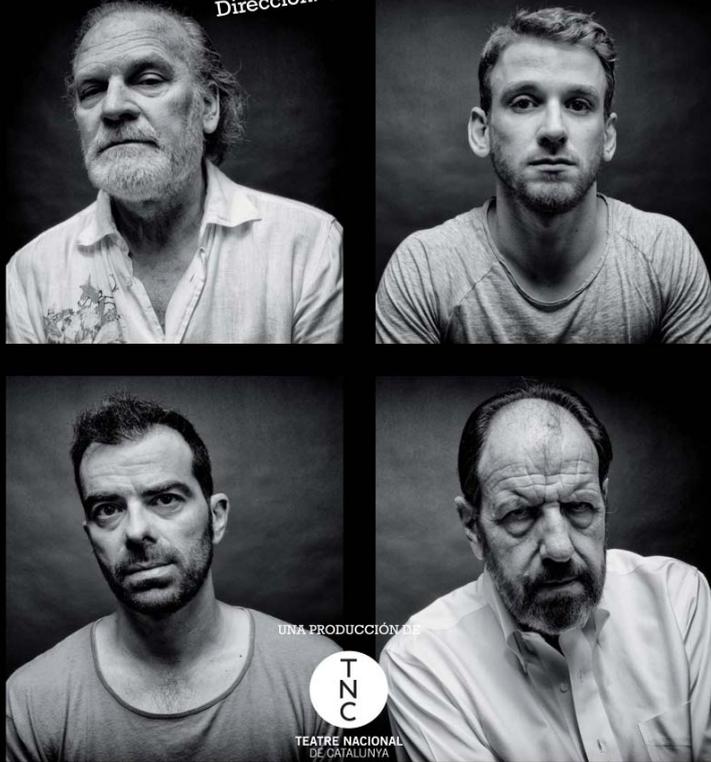
SALA 1

TEMPORADA 2013

TIERRA DE NADIE

DEL 15 DE ENERO
AL 2 DE FEBRERO

Harold Pinter
Dirección: Xavier Albertí



UNA PRODUCCIÓN DE

TNC
TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA

Del 15 de enero al 2 de febrero

DOSSIER DE PRENSA

De martes a sábados a las 20 horas

Domingos a las 19 horas

Martes, miércoles y jueves 16.50 €

Viernes, sábado y domingo 22 €

Paseo de la Chopera 14

Sala 1

▶ **TIERRA DE NADIE**

TEATRO

De Harold Pinter

Dirección: **Xavier Albertí**

Del 15 de enero al 2 de febrero

Intérpretes: **Lluís Homar, Josep Maria Pou, Ramon Pujol y David Selvas**

Traducción	Joan Sellent
Escenografía	Lluc Castells
Vestuario	María Araujo
Iluminación	Xavier Albertí y David Bofarull
Ayudante de dirección	Albert Arribas

Duración 1 h 40 min

Harold Pinter sitúa *No man's land*, su obra maestra, en el contexto de un encuentro nocturno en el Londres de los años 70. Dos antiguos amigos, que han olvidado todos los lazos que les unían antes de la Segunda Guerra Mundial, se reencuentran en una noche cargada de alcohol, que volverá a despertar las heridas de un pasado que necesita ser ordenado para no verse condenado eternamente a una esterilidad insalvable. Pinter nos ofrece una reflexión lúcida sobre la función necesaria del lenguaje en un mundo devastado que ya no puede permitirse creer en relatos simplificadores.

Si Dante toma a Virgilio como guía para su monumental travesía poética, Harold Pinter se adentra en el particular descenso a los infiernos contemporáneos que es Tierra de nadie acompañado de la mano silenciosa de su admirado T. S. Eliot.

En palabras del director, Xavier Albertí, "*Tierra de nadie* es el viaje ideológico más fascinante que ha dado el teatro contemporáneo respecto a la capacidad de vivir con una fortaleza que solo se consigue desde la autenticidad de uno mismo. La tierra de nadie es un terreno de ambigüedad e indefinición donde las identidades se ponen en peligro y, al mismo tiempo, se construyen."

Tras su paso por el Teatre Nacional de Catalunya, Tierra de nadie viene al Teatro Español interpretada en castellano.

Tierra de nadie, territorio de la responsabilidad

La tierra de nadie es un terreno marcado por la ambigüedad. Una frontera ambivalente entre dos frentes en guerra, donde caen las bombas de ambos lados y donde es preciso detener el combate de mutuo acuerdo para identificar y recoger los cadáveres de cada bando. Asimismo, la tierra de nadie es un espacio de indefinición en el que las identidades se ponen en peligro al tiempo que se construyen. Se trata, al fin y al cabo, del territorio de la responsabilidad.

Harold Pinter sitúa su obra maestra (él mismo pidió que se leyera un fragmento durante su funeral) en el contexto de un encuentro nocturno en el Londres de los años setenta, en el pub del Jack Straw's Castle, al lado del parque de Hampstead Heath. Un mundo de imposturas culturales dentro del imaginario colectivo británico, significativamente furtivo y masculino, que sirve de punto de partida para uno de los viajes ideológicos más fascinantes que ha dado el teatro contemporáneo hacia la capacidad de vivir con fortaleza, una fortaleza que solo puede alcanzarse desde la autenticidad respecto a uno mismo.

A partir de este primer nivel de imposturas, Pinter erige una extraordinaria reflexión sobre la función del lenguaje en nuestra sociedad, entendiendo que la principal función poética del lenguaje es ayudarnos a vivir el presente para encontrar en él la autenticidad que nos permita cimentar de algún modo nuestra existencia individual y colectiva.

Xavier Albertí

Xavier Albertí. Director artístico del Teatre Nacional de Catalunya

Músico, compositor, dramaturgo y director de escena. Titulado superior en Dirección escénica por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y la Universitat Autònoma de Barcelona. Desde 1996 y hasta 1999 dirigió el Festival d'Estiu de Barcelona Grec, y desde 2004 hasta 2006 dirigió la área de creación del Institut Ramon Llull. Fue director de servicios culturales del Institut del Teatre de Barcelona, donde también ha sido docente y coordinador pedagógico del Conservatorio Superior de Danza. También ha sido docente en el Obrador de la Sala Beckett, el obrador de verano de Argelaguer, la Universidad de verano Menéndez Pelayo, la Universitat de Lleida y la Universitat de Girona, para la que elaboró el plan de estudios de grado de Artes escénicas de la Escuela Universitaria ERAM (adscrita a la UdG).

Durante los años de formación, realizó estudios de piano y de composición musical con Luis de Pablo, Cristobal Halffter, Tomás Marco, Helmuth Lachenmann, Carmelo Bernaola, Armando Gentilucci o Karl-Heinz Stockhausen. Tiene composiciones estrenadas en diversos festivales de música contemporánea.

El año 2007 trabajó conjuntamente con Pere Portabella y Carles Santos en el guión de la película *Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)*. Este mismo año dirigió el recital de poesía catalana con Lou Reed, Laurie Anderson y Patti Smith, dentro de la muestra de cultura catalana de New York *Made in Catalunya* en el Baryshnikov Art Center. El 2008 fundó con Lluïsa Cunillé la compañía La Reina de la nit.

El otoño de 2012 comisarió con Eduard Molner la exposición *El Paral·lel, 1894-1939* en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; esta exposición obtuvo el Premio a la Mejor exposición de investigación histórica del 2012 concedido por la Asociación Catalana de Críticos de Arte.

Entre sus trabajos como director escénico destacan: *Com dir-ho* de Josep Maria Benet i Jornet. *Zoom*, de Carles Batlle. *Vostè ja ho entendreà*, de Claudio Magris. *Jo Dalí*, ópera de Xavier Benguerel. *Dues dones que ballen*, de Josep Maria Benet i Jornet. *Vida Privada*, adaptación de la novela de Josep Maria de Sagarra. *Al cel, un oratori per a Jacint Verdaguer*, de Narcís Comadira. *El Bordell*, de Lluïsa Cunillé. *Soterrani*, de Josep Maria Benet i Jornet. *El mal de Holanda*, de Paco Zarzoso (estrenado en el Festival VEO de Valencia la temporada 2008). *La caiguda d'Amlet (o la caiguda de l'H)*, de Jordi Oriol. *Assajant Pitarra*, obra de creación de Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé. *El Dúo de la Africana*, creación de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí (Temporada 2007). *Crónica sentimental de España*, a partir de la obra homónima de Manuel Vázquez Montalbán. *Tennessee*, basado en textos de Tennessee Williams (2006). *Sangre lunar*, de José Sanchis Sinisterra (estrenado en el Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero). *PPP*, sobre l'obra de Pier Paolo Pasolini. *De Manolo a Escobar*, de Marc Rosich (Temporada 2005). *L'home de teatre*, de Thomas Bernhard. *Boris Vian, constructor d'imperis*, sobre la obra de Boris Vian. *Mestres antics*, de Thomas Bernhard (producción del Teatre Romea y versión en castellano estrenada en el Centro Dramático Nacional la temporada 2004). *Hamlet, o les conseqüències de l'amor filial*, de Jules Laforgue, dentro del ciclo Solos del Festival Grec 2003. *Traïció*, de Harold Pinter. *Et diré sempre la veritat*, de Lluïsa Cunillé, Lluís Homar y Xavier Albertí (espectáculo estrenado en el Festival Temporada Alta de Girona 2002). *Carmen*, de Georges Bizet (producción del Teatro Verdi de Pisa). *Marina*, ópera d'Emilio Arrieta y Francesc Camprodon, en el Festival de Peralada 2002 y en el Teatro

de la Maestranza de Sevilla. *Troilus i Cressida*, de W. Shakespeare, versión de Lluïsa Cunillé, en el Festival Grec 2002. Homenaje a Conxita Badia y Anna Ricci, producción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. *Orgía*, de Pier Paolo Pasolini. *Más extraño que el Paraíso*, espectáculo de Xavier Albertí con textos de Jaime Gil de Biedma y Lluïsa Cunillé, en el Festival Grec 2001. *Pèndols d'aigua*, de Francesc Messeguer. *El gat negre*, de Lluïsa Cunillé. *I la llum no es veu pels carrers de Basquiat*, de la compañía Lanònima Imperial. *Tórtola Valencia*, cabaret coreográfico original de Xavier Albertí. *Ànsia*, de Sarah Kane; *Mirador*, de Paco Zarzoso. *Passatge Gutenberg*, de Lluïsa Cunillé. *Simon Bocanegra*, ópera de Giuseppe Verdi. *The Meeting*, de Lluïsa Cunillé en el Festival d'Edimburg 1999. *La Cita*, de Lluïsa Cunillé, en el Festival Grec 1999. *Vals Ex Machina*, una partitura escénica para trío con texto del mismo director. *Privado*, de Lluïsa Cunillé. *El llibre dels canvis*, espectáculo concierto con el grupo Vol ad libitum. *El dia dels morts*, de Narcís Comadira. *Macbeth o Macbetto*, de Xavier Albertí, espectáculo estrenado en el Festival Internacional de Teatre de Sitges 1997. *La llavor dels somnis*, sobre la obra poética de Narcís Comadira. *Les paraules de l'ànima*, sobre la obra poética de Ramon Llull. *Una geografia estilogràfica*, sobre la obra literaria de Josep Maria de Sagarra. *Libración*, de Lluïsa Cunillé. *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, en el Festival Internacional de Teatre al Carrer de Tàrrrega 1993. *Un Otel·lo per a Carmelo Bene*, obra estrenada en el Festival Internacional de Teatre de Sitges 1993 y que inauguró el teatro Artenbrut. *Colatures per a cinta magnètica o Chomsky Show*, entre muchos otros.

Premios: Premio Extraordinario de Arte Dramático 1991 del Institut del Teatre de Barcelona; Premio Nacional Adrià Gual 1994 otorgado por la Generalitat de Catalunya y la Diputació de Barcelona; Premio Especial de la Crítica temporada 1994/1995; Premio de la Crítica Teatral de Barcelona como Mejor director de la temporada 1993/1994; Premio Serra d'Or de Teatre temporada 1994/1995; Premio Butaca 2004 a la Mejor dirección teatral por *Vianants*; Premio de Artes Escénicas 2005 de la Generalitat Valenciana al Mejor espectáculo no valenciano por *Mestres antics*; Premio Butaca 2007 y Premio de la Crítica 2007 al Mejor espectáculo musical por *El Dúo de la Africana*. Premio a la Mejor exposición de investigación histórica del 2012 (Associació Catalana de Crítics de Arte) por la exposición *El Paral·lel, 1894-1939*.

Más información del Teatre Nacional de Catalunya:
<http://www.tnc.cat/es>

Fragmento de *Tierra de nadie* leído en el funeral de Harold Pinter

A petición expresa del propio Harold Pinter, fallecido en 2008, el funeral de este hombre imprescindible del teatro contemporáneo empezó con la lectura de un fragmento de su obra maestra, *Tierra de nadie*.

Podría incluso mostrarle mi álbum de fotografías. Podría incluso suceder que viera en él algún rostro que le recordara el suyo, lo que antes había sido. Podría ocurrir que viera rostros de otros, en la sombra, o mejillas de otros, dándose la vuelta, o mandíbulas, o nuca. U ojos, oscuros bajo sombreros, que podrían recordarle a otras personas que había conocido, que creía habían fallecido hace mucho tiempo. Pero de las cuales aún recibirá una mirada de reojo, si sabe enfrentarse al fantasma bueno. Acepte el amor del fantasma bueno. Ellos poseen toda aquella emoción... atrapada. Quítese el sombrero ante ellos. No le quepa la menor duda de que eso no los liberará, pero quién sabe... qué alivio... les dé quizás... quién sabe cómo pueden reanimarse... en sus cadenas, en sus jarrones de cristal. ¿Le parece cruel... apremiarlos cuando están sujetos, encarcelados? No... no. Profundamente, profundamente, desean responder a su tacto, a su mirada, y cuando usted sonrío, su alegría... es ilimitada. Y por eso le digo: tratemos a los muertos con la misma ternura con la que querríamos ser tratados, ahora mismo, en lo que describiríamos como nuestra vida.

Tierra de nadie

Dos antiguos amigos, que han olvidado todos los lazos que los unían antes de la Segunda Guerra Mundial, se reencuentran en una noche cargada de alcohol, la cual volverá a despertar las heridas de un pasado que necesita ser ordenado para no verse condenado eternamente a una esterilidad insalvable. En este personal descenso a los infiernos contemporáneos, Pinter nos ofrece una de las reflexiones más lúcidas que ha dado últimamente el teatro sobre la función necesaria de la poesía en un mundo devastado que ya no puede permitirse creer en relatos simplificadores.

HAROLD PINTER



Dramaturgo, actor, director, guionista, poeta y comprometido activista de izquierdas, el recientemente desaparecido Harold Pinter, es uno de los escritores contemporáneos más representativos e influyentes de la segunda mitad del siglo XX, cuyo sólido prestigio entre crítica y público se vio reconocido con numerosos premios, como el Nobel de Literatura en 2005, el Shakespeare, el Donatello y el Pirandello, además de haber sido distinguido como Caballero de la Legión de Honor, la máxima distinción civil en Francia.

Hijo de un sastre judío, nació en el este de Londres en 10 de octubre de 1930 y estudió en la Hackney Downs Grammar School. Ya antes de cumplir los veinte años, publicó poemas y muy pronto se decidió por el teatro, donde actuó con obras de repertorio de 1949 a 1957. En 1956 se casa con Vivien Merchant (la Ruth del estreno de la *The Homecoming*) con quien tuvo un hijo, y a partir de aquella época se dedica a escribir para las tablas.

En la trayectoria de Pinter, perteneciente a la generación de los Jóvenes Airados británicos, figuran casi una treintena de piezas teatrales, entre ellas: *La habitación*, *La fiesta de cumpleaños*, *The Caretaker*, *Viejos tiempos* o *El portero*.

Su labor como director teatral hace que sea nombrado en 1973 director asociado del Teatro Nacional. En 1980 se vuelve a casar, con Lady Antonia Fraser y en tres años después se convierte en director de la United British Artists.

Pero no sólo se limitó al escenario, pues estuvo en contacto con los “medios” modernos: radio, televisión y cine, donde también actuó esporádicamente como actor. Además, en 1968 escribió una especie de memorias, *Mac*, y en 1978 publicó *Poems and Prose 1947-1977*.

La Academia Sueca el concedió el Premio Nobel de Literatura en 2005 por sus “*obras, en las que descubre el precipicio que hay detrás de los balbuceos cotidianos y que irrumpe en los espacios cerrados de la opresión*”. Pinter no pudo acudir a Estocolmo a recoger el galardón por razones de salud –ya estaba muy débil como consecuencia del cáncer que padecía- pero grabó en vídeo su discurso, titulado “Arte, verdad y política”, en el que hizo un duro alegato contra la Guerra de Irak.

Dramaturgo (una selección)

La habitación (1957)
La fiesta de aniversario (1957)
El cuidador (1959)
La amante (1962)
The Homecoming (1964)
Silence (1968)
Old times (1970)
Monologue (1972)
Traición (1978)
Victoria station (1982)
El lenguaje de la montaña (1988)
El nuevo orden mundial (1991)
Moonlight (1993)
Cenizas a las cenizas (1996)
Celebration (1999)
Remembrance of things past (2000)

Director de teatro (una selección)

Exiles, de James Joyce (1970)
Otherwise engaged (1975)
The Rear Column (1978)
Close of Play, de S. Beckett (1979)
La guerre de Troïe n'aura pas lieu, de Giraudoux (1983)
The Common Pursuit (1984)
Sweet Bird of Youth, de Tennessee Williams, con Lauren Bacall como protagonista (1985), de entre muchas otras obras.

Cine

El sirviente (1963)
Accidente (1967)
El mensajero (1970)
El último magnate (1976)
La mujer del teniente francés (1981)
El placer de los extraños (1990)
El proceso (1993)

Un retrato político de Pinter

Michael Billington: Cuando piensas en Harold Pinter, te vienen a la cabeza palabras como poder, dominación, territorio, habitaciones, misterio, enigmas. La esencia de las obras de Pinter la conforman el poder y la idea de territorio, ya que los personajes se implican en conflictos de dominación, buscan a quién controla a quién en un espacio confinado. Londres es un factor determinante de su universo. Pinter es una especie de poeta londinense, como Dickens. Dickens se servía de la geografía de la ciudad de Londres y la integraba en sus novelas, y Pinter hace lo mismo en sus obras. Se podrían citar numerosos ejemplos. Mick, uno de los personajes de *El encargado*, pronuncia un largo discurso sobre la complejidad de la vida londinense. También podemos encontrar un conocido homenaje londinense en *Tierra de nadie* cuando se hace referencia a Bolsover Street. De algún modo, el pasaje dice que una vez has entrado en Bolsover Street, es imposible salir. Evidentemente se puede salir, aunque lo cierto es que esta calle está perdida en medio de un cruce de direcciones únicas. Pinter lo utiliza para crear una sensación de claustrofobia y de encierro.

Harold Pinter: Siento una gran nostalgia por el Londres de mi infancia, el Londres de la guerra y de la posguerra. Crecí en una ciudad devastada por las bombas. Aún puedo oír el ruido de las bombas y de los aviones. Tras la guerra, Londres estaba cubierto por los escombros, los edificios de obra vista se iban desmoronando, presa de las malas hierbas. Londres se convirtió en una especie de terreno baldío, pero, a pesar de todo, en su corazón latía mucha vida. Y es ese Londres de la posguerra el que asocio con la sexualidad. Es allí donde crecí. Yo era un jovencito y las chicas formaban parte de mi vida. Fue allí donde descubrí el deseo. Fue la etapa del deseo en medio de los escombros. La vida y la muerte entrelazadas. La guerra fue una experiencia muy sexual. No me refiero a las bombas. Las bombas no tenían nada de sexual. Pero los apagones, sí. Por la noche, Londres se sumergía por completo en la oscuridad con luces difuminadas. Encontrarse con chicas en aquella oscuridad formaba parte de nuestras vidas, y al mismo tiempo teníamos que protegernos de las bombas y escondernos de nuevo en los refugios. Cuando yo tenía unos catorce años, solíamos sentarnos bajo lo que llamábamos un refugio Morrison, que era una gran mesa reforzada. Nos escondíamos allí durante las incursiones aéreas y un día me encontré bajo la mesa con la vecina. Recordaré aquella tarde hasta que me muera. Me hubiera quedado allí para siempre. Mi estancia en Cornualles fue una experiencia extraña. Me sentía muy unido a mis padres, mantenía una relación intensa con ellos y, de repente, sucedió que con nueve años pasé un año entero en Cornualles con veintiséis jóvenes en un castillo a la orilla del mar. No había visto nunca el mar. No sabía cómo era ni qué sonidos hacía. Y tampoco había visto muchas flores. Había flores enormes por todas partes, y fue la primera vez que vi algo

parecido. Pero echaba mucho de menos a mis padres. Era también muy extraño, porque sabíamos que la guerra continuaba. Era el primer año de la guerra, y durante los seis primeros meses no ocurrió nada, pero enseguida vimos pasar los aviones de combate y los bombarderos alemanes, aunque era en Londres donde estaba la guerra de verdad. A uno de mis compañeros de Cornualles le comunicaron que sus padres y su hermana pequeña habían muerto en una explosión. No supimos muy bien cómo interpretar aquella noticia. El chico no supo cómo tomarse lo que le anunciaban, porque de hecho sus padres ya no estaban a su lado y él casi había olvidado cómo eran. Pero saber que estaban muertos y la idea en sí de la muerte eran cosas muy difíciles de comprender.

Roberto Ando

Un retrato político de Pinter, transcripciones de los diálogos del documental de Roberto Ando *Ritratto di Harold Pinter* (1998), a partir de la mesa redonda de directores moderada por Brigitte Gauthier el 24 de marzo de 2007 en la ENSLSH.

Harold Pinter y T.S. Eliot

En 1961, en una entrevista compartida con Donald McWhinnie en la BBC Radio, Pinter se refirió a Eliot como a alguien «*a quien admiro extraordinariamente*». La biografía de Michael Billington nos aporta algunos datos personales: Pinter leyendo en voz alta *La tierra baldía* a su novia irlandesa, Pauline Flanagan; Pinter ayudando a organizar una pequeña ruta por las iglesias londinenses e interpretando *Los coros de la piedra* de Eliot. [...]

Además del testimonio biográfico, todos los lectores, comentaristas y críticos de la obra de Pinter han señalado constantemente la influencia de T.S. Eliot, en particular en sus obras tempranas y más específicamente en *Tierra de nadie* a mitad de los años 70. Esta influencia se pone a menudo de manifiesto con referencias y analogías, o bien con reflexiones más generales sobre el discurso dramático en relación con la poesía y el teatro. Me gustaría reconsiderar esta cuestión demostrando que gran parte del significado de *Tierra de nadie* puede entenderse desde la confrontación con «la angustia de la influencia», una confrontación en la que Pinter rechaza la base de la escritura de Eliot, la búsqueda de espiritualidad en el mundo moderno que encuentra su máxima expresión en los *Cuatro Cuartetos*. Tal como indica Billington, en el Archivo Pinter de la British Library podemos ver que uno de los títulos alternativos para *Tierra de nadie* era *Cuarteto de noche*. [...]

Un eco con el que discreparía poca gente proviene de *La canción de amor* de J. Alfred Prufrock. El verso de Prufrock «*For I have known them all already, known them all*» [Pues yo los he conocido a todos, los conozco a todos], que se

repite con variaciones, resuena en las palabras de Spooner «*I have known this before*» [Esto lo he vivido antes], que se repite tres veces. Hay otras alusiones a Prufrock, la más evidente de las cuales la encontramos hacia el final del poema, y también al final de la obra; se trata de la alusión al oído y al ahogamiento: «He oído a las sirenas cantar... hasta que nos despierten voces humanas y nos ahogemos». «Pero oigo pájaros... Me digo a mí mismo: tú has visto un cuerpo que estaba ahogándose». Las extensas referencias al hombre que se está ahogando en *Tierra de nadie* quizás invitan a compararlo con la sección «Muerto por agua» de *La tierra baldía*. [...]

Tierra de nadie hace un uso consciente de la cita literaria, una parte de la cual, me gustaría sugerir, consiste en la identificación entre Spooner y Hirst como parodia de Virgilio / Dante tal como se los representa en el *Inferno*. Además, tras este palimpsesto se esconde el paralelismo entre Eliot y Pinter como unos nuevos Virgilio y Dante, el maestro y el seguidor. [...]

El Canto 3 de Dante, definido por los traductores como la antesala del infierno (sugiriendo algo parecido en la obra de Sartre *A puerta cerrada*), contiene a los hombres que el poeta describe como los oportunistas, o los inútiles. Estos no se encuentran ni dentro ni fuera del infierno, sino en una especie de «tierra de nadie», sin esperanza de morir, una inmovilidad que les obliga a dar vueltas y más vueltas en la oscuridad. [...] Foster y Briggs pueden ser descritos acertadamente como oportunistas, y Hirst tiene una fijación por la inutilidad alcohólica. La famosa explicación de Briggs sobre la trampa que supone Bolsover Street nos obsequia con un moderno paradigma vehicular de los inútiles en el tercer canto de Dante: «Veo a multitudes de personas, caminando en círculo», «Nunca había pensado que la muerte hubiese deshecho a tantos». La parodia de Briggs, si no la nota dantesca, resuena en «La personas que viven allá tienen el rostro gris, están en un estado de desesperación». [...]

En *Tierra de nadie* se combinan las dos ideas de la pureza de lenguaje de Virgilio y la salvación de Dante. Spooner dice: «Lo único que nos queda es el lenguaje. ¿Estamos aún a tiempo de salvarlo?» «¿Qué me está usted preguntando?, ¿de qué depende la salvación del lenguaje?» pregunta Hirst, y a continuación concluye «La salvación del lenguaje depende de usted». Spooner habla de sí mismo como «guía», la palabra que Dante utiliza repetidamente para referirse a Virgilio, y en un momento dado le dice a Hirst «Déjeme ser su barquero». Una observación curiosa, pero que, cuando se reconsidera desde el universo dantesco, nos recuerda a los dos barqueros del *Inferno*, Caronte y Flegias, que transportan a Virgilio y a Dante. En este sentido, el tipo de verso que utiliza Spooner [...] es más bien significativo: «Está escrito en *terza rima*», dice. [...]

Existe un paralelismo mucho más significativo, sin embargo, con otra obra de Eliot, *El viejo estadista*. El mismo proceso artístico, tal como he explicado, que se repetiría tres años más tarde cuando Pinter se acercó a los *Exilios* de Joyce para las primeras escenas de *Traición*. Al inicio de *El viejo estadista*, encontramos a un político y empresario jubilado, el eminente Lord Claverton. Un visitante misterioso que se presenta en su casa londinense, un tal Federico Gomez, resulta ser Fred Culverwell, alguien de su pasado anterior a la guerra. Los dos evocan los días universitarios y Culverwell le recuerda a Claverton el secreto culpable de su pasado en Oxford. [...] A lo largo de esta conversación, Culverwell no deja de beber whisky. Finalmente se descubre que el propósito de la visita de Culverwell no es hacer chantaje, sino continuar y restablecer la amistad.

En todo ello observamos estrechas analogías con *Tierra de nadie*: el cambio de nombre Spooner-Whetherby; la bebida de Spooner; las acusaciones de Spooner relacionadas con el pasado de Oxford; la insistencia de amistad por parte de Spooner. Además, está el «miedo a la soledad» de Lord Claverton, mientras Hirst revela su temor por la «mierda solitaria». Claverton rebusca en su estante de las agendas: las más antiguas contienen los detalles de su ajetreada vida pasada, mientras que la actual muestra las páginas vacías de la soledad. De forma análoga, Hirst sostiene en la mano su álbum de fotografías con el que confunde pasado y presente, memoria y actualidad, la formalidad afectada de la fotografía en contraste con la vergüenza probada del alcoholismo. En un momento dado, Spooner dice: «Nunca me han querido... ¿Y a usted? ¿Le han querido alguna vez?» A lo que Hirst replica: «Pues... no, no creo ». En *El viejo estadista*, Claverton observa: «Me temo que yo en realidad no he querido nunca a nadie». [...]

Hirst y Spooner, Virgilio y Dante, se encuentran con las almas muertas. [...] Hirst, como los condenados que están clavados en el hielo, permanece en la antesala del infierno, en *Tierra de nadie*. Eliot asciende al *Paradiso*, mientras que en Hampstead Heath, la Selva Oscura del equívoco donde Hirst se ha encontrado con Spooner, Pinter baja la mirada hacia Londres y Bolsover Street, el mundo en el que permanecerá.

Ronald Knowles, «Harold Pinter y T. S. Eliot»,
en *The Pinter Review, Collected Essays 1999 and 2000*.

El Jack Straw's Castle

[...]

Voy a la deriva, me adormezco, me duermo. Pero antes de que salga el sol
Tengo la sensación,
Medio despierto, demasiado cansado para girarme,
De que hay alguien en la cama, detrás mío
Entre las dos ventanas del apartamento.
¿Es de verdad, este hombre que murmura? No estoy seguro.
Aunque no parece ningún fantasma,
Con su respiración cargada, profunda, y una fina capa de dulce sudor.

Empapados, tumbados sobre la cama, desarropados, descalzos, muy cerca,
De espaldas el uno al otro, con los dos culos tocándose.
Y con este pequeño contacto ya tenemos bastante,
Como una bisagra, que nos separa pero no tanto.
A nuestro alrededor el aire circula, calmado, fresco,
Como el agua estancada de una piscina.

¿Y si le di mi llave a este hombre?
¿Y si entró mientras yo dormía? ¿Y si, incluso,
Todo esto no es sino un sueño del mismo hombre?
No, es real.

Este ha salido del castillo, estoy seguro.
Su belleza reside en lo que es, y no en lo que parece.
Me doy la vuelta. Y aunque fuera un sueño
(Esta carne sudada y robusta alrededor de la cual me acurruco),
Con sueños como este, Jack está listo para lo que sea.

1973-1974

Thom Gunn

«Jack Straw's Castle»

El presente no puede ser distorsionado. Yo soy poeta, y lo que me interesa es el lugar en el que estoy eternamente presente y activo.

Harold Pinter
Tierra de nadie

Tiempo presente y tiempo pasado
Están ambos quizá presentes en el tiempo futuro,
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
Todo tiempo es irredimible.
[...] Tiempo pasado y tiempo futuro,
Lo que podía haber sido y lo que ha sido
Apuntan a un fin, que es siempre presente.

T. S. Eliot

Cuatro Cuartetos, traducción de Jesús Plasencia

No son reales, Charles. Son tan solo fantasmas:
Espectros de mi pasado. Siempre me han acompañado [...]
Y es ahora cuando veo que empiezo a salir
De esta experiencia espectral, para adentrarme
En algo parecido a la realidad.

T.S. Eliot
El viejo estadista

Entonces solo tienes que dar marcha atrás y entrar en el aparcamiento subterráneo, cambiar de marcha, ir todo recto y ya irás a parar a Bolsover Street sin ningún tipo de problema. Ahora bien: le advertí de que continuaría corriendo el riesgo de que, a pesar de haber encontrado Bolsover Street, la podía volver a perder. Le dije que conocía a una o dos personas que se habían pasado años deambulando arriba y debajo de Bolsover Street. Allí habían enterrado toda la puta juventud. Las personas que allí viven tienen el rostro gris, están en un estado de desesperación pero nadie hace caso.

Harold Pinter
Tierra de nadie

La puerta infernal:
Por mí se va hasta la ciudad doliente;
Por mí se va al eternal tormento;
Por mí se va tras la maldita gente. [...]
Hemos llegado al sitio que te he dicho
En que verás las gentes doloridas,
Que perdieron el bien del intelecto. [...]
Pero las almas lasas que él aduna,
pálidas y desnudas, baten dientes,
al escuchar su acento, cada una. [...]
Y amontonada, aquella grey se avanza,
gimiendo, a la ribera maldecida,
que espera al que en su Dios no tuvo fianza.

Dante Alighieri

La Divina Comedia, Canto III

Las primeras sensaciones son muy importantes, y mi reacción inicial a *Tierra de nadie*, tras ver una representación en el Old Vic en 1975, fue pensar que se trataba de una obra profundamente personal. Hirst y Spooner me parecieron proyecciones de los temores más oscuros del propio Pinter. Hirst –rico, introvertido, aislado y progresivamente alejado de la fuente de su inspiración– me pareció un reflejo de los miedos de Pinter de convertirse en esta especie de artista si no iba con cuidado. Spooner –el pseudopoeta de taberna asediado por los recuerdos de otros personajes– me pareció el recuerdo distante del versificador marginal que él mismo habría podido llegar a ser. Esta fue mi intuición. Cuando veinte años después se lo comenté a Pinter mientras almorzábamos, hizo una mueca irónica y dijo que él no había tenido ningún Briggs ni ningún Foster en su vida, dedicados en cuerpo y alma a protegerlo del mundo exterior. Sin ánimo de simplificar en exceso pienso que *Tierra de nadie* refleja las ansiedades de Pinter. Como afirmó Peter Hall, no cabe duda de que la obra habla de «la naturaleza del artista». En una conversación, Antonia Fraser relacionó en dos ocasiones la obra con las circunstancias personales de Pinter. Según ella, no habría podido entender la obra si no hubiera visitado la casa de Pinter en Hanover Terrace, «inmaculada con un silencio terrible». En otra ocasión, señaló que la obra había nacido de un periodo de gran infelicidad de Pinter, cuando su primer matrimonio estaba a punto de acabarse y cuando censuraron sus instintos políticos naturales. [...]

John Bush Jones plantea, en un ensayo en la revista *Modern Drama*, que la obra nos habla del estasis, en el sentido de inmovilidad total, final: el hecho de que Spooner no experimente ningún cambio, que ninguna situación o personaje evolucionen, que la estrategia lingüística sea la de la repetición. Pero si esto fuese cierto, estaríamos hablando de una obra sobre la muerte. Lo que aporta tensión y energía a la obra es el movimiento constante entre polos magnéticos opuestos: la parálisis y la actividad, la resignación y la resistencia. Es en este conflicto entre el intento de Spooner por reactivar la imaginación creativa de Hirst en las últimas horas de su vida, así como la certeza de que nos encontramos en una tierra de nadie rodeada de oscuridad, donde la pieza encuentra su dinamismo. Y es eso lo que hace que esta obra sea superior a su antecesora evidente: *Final de partida* de Beckett, donde la imagen de los cuatro personajes pasando el tiempo esperando la muerte mientras intercambian impresiones al azar acaba volviéndose enervante y hermética.

Opuestos y paralelos: esta es la clave para entender la obra de Pinter. [...] Dentro de Hirst, que es completamente consciente de su estado terminal, revolotea la necesidad obstinada de alcanzar consuelo a través de la camaradería: en la bandeja hay dos tazas preparadas, y al fin y al cabo ha sido él quien ha invitado a Spooner a su casa. Por su parte, Spooner, aun criticando la manera de beber de Hirst, su impotencia, los recuerdos poco convincentes de su mujer, su casa de campo, la iglesia rural donde los hombres y las mujeres vírgenes son honrados en ceremonia, muestra la misma necesidad desesperada de una amistad. Es, asimismo, el *alter ego* potencial de Hirst y su salvación potencial. «Déjeme ser su barquero», dice Spooner. «Porque, si hablamos –y cuando hablamos– de un río, hablamos de una arquitectura profunda, húmeda y fría. Dicho de otro modo: no desdeñe nunca una mano tendida, y menos si es una mano de tan rara calidad». Aquí hay una clara referencia clásica al barquero de Virgilio, Caronte, que en la *Eneida* transporta a los grandes héroes, los chicos y las chicas que no se casaron, «tan numerosas como las hojas que caen en otoño», por el Cocito, el río negro. Spooner capta perfectamente la referencia que Hirst hace a las doncellas del pueblo. Al mismo tiempo, se ofrece de manera nada sutil a hacer de Caronte si Hirst hace de Eneas y transportarlo a los Campos Elíseos. Se trata de un gesto que surge al mismo tiempo de unos conocimientos compartidos de la mitología, el egoísmo y la compasión. [...]

Parte de lo que hace que *Tierra de nadie* sea una obra tan cautivadora es su sentido de la contradicción. La desolación que trasmite y al mismo tiempo el sentido del humor. Su lirismo contrastado con la capacidad de hacer reír. Las reflexiones sobre la edad, la muerte, la memoria, el tiempo, el arte y el tono paródico que a veces encontramos junto con el uso de efectos tradicionales. [...]

El final es estático. Aunque la característica más destacable de la obra, que como un gran poema casi trasciende el análisis racional, es la tensión entre la vida y la muerte, entre resignación y resistencia; entre el orden disecado, la fluidez estéril y la consunción conspicua del hogar de Hirst y del mundo evocado de las casas de campo, de los campos iluminados por el sol, de la alegría bucólica. Lo que vemos a un nivel literal es una lucha titánica que tiene lugar en las últimas horas de la vida de un hombre por reactivar su imaginación y la capacidad creativa, y agitar sus recuerdos. Es solo cuando cae el telón y se apaga la luz que Hirst puede emprender el camino, libre de toda carga, hacia la muerte. Pero la obra funciona mediante una serie de oposiciones que se interconectan y, como Austin E. Quigley astutamente señala: «el estatismo putativo de la acción es el estatismo reforzado del concepto detenido, no el estatismo sin tensión de la falta de movimiento». No me gusta el adjetivo «pinteresco». Se ha convertido en una palabra vaga e imprecisa que tanto quiere sugerir una amenaza latente como una angustia en el subtexto. En todo caso, pienso que esta obra sí que captura una sensación que es característica del Pinter hombre y artista: una rabia y un ansia de vida simultáneas, combinadas con la sensación de que pasamos nuestras vidas predicando en el desierto y esperando el hecho inevitable de nuestro final.

Michael Billington

Harold Pinter, «*Los estados de la revolución*»