

**Estudi del llenguatge
en la producció teatral de
Harold Pinter**

Vol. I

Tesi Doctoral presentada per
Mireia Aragay i Sastre per a
l'obtenció del Grau de Doctora

Dirigida per la Dra. Pilar Zozaya Ariztia

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Secció d'Anglès

Barcelona, 1992

Pause.

What was his name?

Pause.

Every dog has a name! They answer to their name. They are given a name by their parents and that is their name, that is their name! Before they bite, they state their name. It's a formal procedure. They state their name and then they bite. What was his name? If you tell me one of our dogs bit this woman without giving his name I will have that dog shot! (pàg. 17)

L'estratègia de l'Oficial és prou clara: per una via indirecta, ha arribat al mateix punt que el Sergent al principi de l'escena. La ficció comunicativa s'ha acabat: els ciutadans d'aquest estat, inclosa la Dona Jove, són com els gossos. Cadascun té un nom, i si "mossequen" algú sense haver-l'hi dit prèviament, se'ls mata. Dit d'una altra manera, la resistència de la noia a deixar-se acovardir, és a dir, a contestar preguntes que tan sols pretenen forçar-la a admetre un rol subordinat (com ara la del Sergent sobre el seu nom o la de l'Oficial sobre el nom del gos), provoca aquest discurs exaltat de l'Oficial en què el veritable fonament de l'estat que encarna, la violència, queda al descobert un cop la ficció comunicativa s'ha esfondrat. Així doncs, si el context comunicatiu fictici que pretenia crear l'Oficial reflectia "... the endeavour of those in power to negate that power, to mask it or to make it invisible"³¹, l'actitud insubordinada de la noia, que va des de la metacomunicació al silenci. passant per la formulació verbal d'una realitat innegable, ha aconseguit un gran èxit: fer que el poder, personificat per l'Oficial, es tregui la màscara.

Em sembla que l'Oficial s'adona de la seva derrota: ho demostra el fet que enmig d'un silenci sepulcral exigeixi "'Silence and attention!'" (pàg. 17) i que, tot seguit, s'adrexi al seu subordinat ("'Sergeant!'", pàg. 17), de qui està segur de rebre una obediència clara que reforci la seva autoritat, sacsejada per la noia. A partir d'aquí comença el segon round de l'enfrontament, en què el Sergent també participa:

OFFICER: Take any complaints.

SERGEANT: Any complaints? Has anyone got any complaints?

³¹ Berns, pàg. 115.

YOUNG WOMAN: We were told to be here at nine o'clock this morning.
 SERGEANT: Right. Quite right. Nine o'clock this morning. Absolutely right. What's your complaint?
 YOUNG WOMAN: We were here at nine o'clock this morning. It's now five o'clock. We have been standing here for eight hours. In the snow. Your men let Dobermann pinschers frighten us. One bit this woman's hand. (pàg. 19)

El mandat inicial de l'Oficial dóna per suposat que de moment no hi ha hagut cap queixa, la qual cosa equival a un nou intent de soscavar l'actitud de denúncia i d'insubordinació de la noia que, com hem vist, acaba de denunciar l'agressió del gos. Però ella no es deixa intimidar; al contrari, fent cas omís de l'estratègia verbal de l'Oficial que, un cop més, implica una distorsió dels fets que acabem de presenciar, la noia afegeix un nou motiu de greuge amb el llenguatge de què ja ha fet ús abans, el que que reflecteix la realitat amb tota precisió i fidelitat. Però el Sergent també és capaç d'emprar tàctiques de distorsió lingüística, com ara la consistent a fer veure que no s'ha adonat que les paraules de la Dona Jove tenen la força il.locucional d'una queixa. És a dir, el Sergent es dedica a fomentar el context comunicatiu fictici que complau el seu superior: que les queixes seran escoltades i que de moment no n'hi ha hagut cap. Si aquest mecanisme de control s'estén cap avall de la jerarquia, i tenint en compte que els dos militars són les encarnacions d'un estat a què el Sergent fa referència al cap de poc, és plausible pensar que el propi estat es basa en el manteniment d'aquest tipus de ficcions o distorsions de la realitat, que només s'esquerden, com hem vist, davant l'actitud insistentment insubordinada d'algun ciutadà (en aquest cas, la de la Dona Jove). Més avall reprendré aquest raonament. De moment, la persistència de la noia es torna a fer palesa en la seva següent intervenció, on, de nou, parla el llenguatge de la realitat. Finalment, quan l'Oficial torna a desqualificar la importància dels fets que esmenta amb "What was the name of this dog?" (pàg. 19), la noia li llança un repte prou eloqüent: "(She looks at him) 'I don't know his name'" (pàg. 19). Al meu entendre, l'afirmació que segueix a la mirada desafiadora equival a dir que el nom del gos no fa al cas, això és, constitueix un acte metacomunicatiu, ja que posa al descobert

l'incompliment de la condició essencial per part de l'Oficial. En suxa, és un nou acte subversiu, com anteriorment ho era el silenci amb què responia la mateixa pregunta².

Crec que és davant d'aquest nou fracàs que l'Oficial dóna permís al Sergent perquè faci ús dels seus propis mètodes verbals de repressió, molt més crus i directes:

SERGEANT: With permission, sir?

OFFICER: Go ahead.

SERGEANT: Your husbands, your sons, your fathers, these men you have been waiting to see, are shithouses. They are enemies of the State. They are shithouses. (pàg. 21)

En aquest moment, doncs, la ficció comunicativa desapareix de nou i el Sergent esdevé el portaveu d'un estat els enemics del qual, les veus dissidents, no són més que "shithouses". El vocabulari del Sergent posa al descobert de nou la violència en què es recolza l'estat. És a dir, la impostura de l'estat protector que escolta els greuges dels ciutadans i es preocupa del seu benestar cedeix de nou sota el pes del propi lèxic del Sergent. Com també cedeix, tot seguit, sota el pes molt més considerable del discurs de l'Oficial sobre el llenguatge de la muntanya, que citava damunt. A més, a part de l'escarni que suposa preguntar "Any questions?" (pàg. 21) després d'haver declarat repetidament que la parla de la muntanya està prohibida, la intervenció de l'Oficial també conté una formulació de la "lògica" interna de l'estat que representa:

OFFICER: This is a military decree. It is the law. Your language is forbidden. It is dead. No one is allowed to speak your language. Your language no longer exists. Any questions? (pàg. 21)

² En canvi, els "I don't know" de Victor i de la seva dona, Gila, en *One for the Road* (pàgs. 43 i 71 respectivament) assenyalen moments de derrota. En el cas de Victor, "I don't know" és la resposta a la pregunta de Nicolas "Is your son all right?" (pàg. 41). Com observa Berns, és el primer cop que Victor es mostra plenament cooperatiu. Per tant, "... this piece of dialogue, after the preceding communicational tension, signifies a cooperation equalling a surrender. Nicolas has finally managed to stir the prisoner's imagination at a point where he obviously does not ... take any chances" (Berns, pàg. 35). El "I don't know" de Gila té lloc quan Nicolas li pregunta: "How many times have you been raped?", 'I don't know', 'And you consider yourself a reliable witness?' (pàg. 71). Berns apunta: "... [Nicolas] finishes her off by exploiting her final desperate words as a testimony against her mental faculties" (pàg. 76).

La distorsió de la realitat implícita en aquestes declaracions reflecteix la ideologia en què es recolza l'estat: la parla de la muntanya ja no existeix perquè està prohibida. Així doncs, per a l'estat la "realitat" és aquella que ell mateix defineix i imposa per mitjà dels seus representants. La "realitat" de l'estat té poc a veure amb la veritable realitat, però és aquesta "ficció estatal" la que l'Oficial pretén imposar a les dones. De fet, més que "imposar", potser caldria dir que l'Oficial cerca el "consentiment" de les dones: és per això que amb l'"Any questions?" final invoca de nou la ficció comunicativa que, com hem anat veient, és l'eina imprescindible del poder a l'hora de fomentar la seva versió de la realitat.

Ara bé, la Dona Jove repta altra vegada l'Oficial: "'I do not speak the mountain language'" (pàg. 23). En declarar que no parla la llengua de la muntanya, se situa fora de l'abast de la prohibició que l'Oficial acaba de proclamar i, per tant, confirma, a ulls de l'Oficial i del Sergent, que és una contràncant perillosa: en parlar la seva pròpia llengua, pot posar en evidència l'ús torçat que en fan. Crec que això explica la reacció dels dos militars:

Silence. The OFFICER and SERGEANT slowly circle her. The SERGEANT puts his hand on her bottom.
SERGEANT: What language do you speak? What language do you speak with your arse?
OFFICER: These women, Sergeant, have as yet committed no crime. Remember that.
SERGEANT Sir! But you're not saying they're without sin?
OFFICER: Oh, no. Oh, no, I'm not saying that.
SERGEANT: This one's full of it. She bounces with it.
OFFICER: She doesn't speak the mountain language. (pàg. 23)

Berns assenyala que "In both [*One for the Road* and *Precisely*] linguistic allusions to virility and sexual perversion or violence are used as a weapon against intellectual dissent"³³. Així doncs, el gest

³³ Berns, pàg. 114. En *Precisely*, quan B ("Roger") apunta que algun dissident ha gosat afirmar que el resultat d'una catàstrofe nuclear podrien ser fins a setanta milions de morts, A ("Stephen") respon: "'Well I'm bugged', 'It's a bit of a bloody cheek, isn't it, Stephen?'" (pàg. 4). Berns (pàg. 97) comenta: "'It is also possible that in this passage A and B try to undermine the force of the arguments of the opposition by linking them to sexual perversion. The sentence, 'Well I'm bugged', might allude to 'buggery' as 'sodomy'. In this case the words, 'bloody cheek', in the following two lines could refer to the buttock. This would mean that what may originally have been a rational objection to the experts' calculations, is transformed by their language into a personal affront with the connotation of sexual offence". En *One for the Road*, el

i les paraules del Sergent s'inscriuen en un marc molt precís: constitueixen el tractament reservat als dissidents i destinat a reduir tot intent d'oposició raonada i articulada ("I do not speak the mountain language") a la categoria d'ofensa sexual o, com diu el propi Sergent més endavant, de "pecat". Em fa l'efecte que l'ús d'aquest mot no és casual, sinó que, de nou, lliga amb un concepte present tant en *One for the Road* com en *Precisely*, segons el qual la dissidència política és vista per la ideologia imperant i pels seus representants com un acte d'heretgia³⁴. D'altra banda, cal dir que en el fragment que he citat es produeix una divisió clara de papers entre l'Oficial i el Sergent. El primer, la cara "amable" del règim, es dedica a fomentar la ficció que l'estat que encarna és un estat de dret ("These women, Sergeant, have as yet committed no crime"). En canvi, el Sergent tira pel dret i les seves paraules posen de manifest el caràcter fictici de la "realitat" que invoca l'Oficial. Així, "But you're not saying they're without sin?" arrenca d'arrel fins i tot el concepte més rudimentari d'un codi legal mínimament objectiu. Ara bé, malgrat les diferències estratègiques, és indubtable que els dos militars es recolzen mútuament i que la seva intenció última és la mateixa, com ho demostra el fet que, al final del fragment que he citat, tots dos parlin de la Dona Jove en tercer persona: un recurs que, com hem vist en altres punts d'aquesta tesi, disminueix l'estatus del referent a la mínima expressió.

L'intent per part d'un home d'acovardir una dona mitjançant l'agressivitat sexual també es produeix en *The Homecoming*: només cal pensar en Lenny i Ruth. Ara bé, en aquell cas Ruth entrava de ple en la negociació de la relació interpersonal amb Lenny i amb la resta de

tractament que Gila ha sofert és prou clar.

³⁴ En *Precisely*, A declara: "You see, what makes this whole business doubly disgusting is that the citizens of this country are behind us. They're ready to go with us on the twenty million basis. They're perfectly happy! And what are they faced with from these bastards? A deliberate attempt to subvert and undermine their security. And their faith" (pàg. 5; l'èmfasi és meu). En *One for the Road*, Nicolas afirma, per exemple: "I run the place. God speaks through me" (pàg. 36). Sobre aquesta i d'altres referències similars en *One for the Road*, vegeu Berns, pàgs. 28-30.

membres de la família, subvertint tots i cadascun dels seus intents d'imposar-li rols predeterminats en el si de la unitat familiar. En el fons, però, Ruth utilitzava el llenguatge igual que tots els altres personatges, és a dir, amb fins purament estratègics i per assegurar-se un lloc dins d'un determinat ordre jeràrquic. És per això que, al final de l'obra, restava l'ambigüitat sobre l'aparent triomf de Ruth: les estructures de poder en el si de la família i de la relació entre els sexes, imbricades en el propi llenguatge, continuaven existint. En *Mountain Language*, la noia es nega a entrar en el mateix joc que Ruth. Fent cas omís de l'agressió sexual del Sergent, continua exercint el paper de portaveu de la realitat i reclamant els seus drets de ciutadana:

The WOMAN moves away from the SERGEANT'S hand and turns to face the two men.

YOUNG WOMAN: My name is Sara Johnson. I have come to see my husband. It is my right. Where is he?

OFFICER: Show me your papers.

She gives him a piece of paper. He examines it, turns to SERGEANT.

He doesn't come from the mountains. He's in the wrong batch.

SERGEANT: So is she. She looks like a fucking intellectual to me.

OFFICER: But you said her arse wobbled.

SERGEANT: Intellectual asses wobble the best.

Blackout. (pàg. 25)

Així doncs, Sara es mostra capaç de prendre la iniciativa. Quan els dos militars proven de subjugar-la i humiliar-la amb l'agressivitat sexual, i de reduir-la a la categoria d'objecte amb la tercera persona, Sara s'allunya del Sergent i, finalment, pronuncia el seu nom. Em sembla que això no vol dir que hagi cedit a les pressions dels dos homes, sinó tot al contrari. Si al principi de l'escena Sara els negava la cooperació verbal, ara continua fent el mateix, ja que pronuncia el seu nom quan ningú no l'hi ha preguntat i quan estaven tractant d'imposar-li un rol clarament subordinat d'objecte sexual. El nom és, doncs, un senyal d'autoafirmació. I la referència al dret que té, com a ciutadana, de veure el seu marit, constitueix un contrast palpable amb les paraules de l'Oficial: si bé ell i Sara parlen el mateix idioma, no es pot dir que parlin el mateix llenguatge. L'Oficial fomenta una ficció comunicativa, eina imprescindible d'un

estat de dret fictici. La noia el posa en evidència en expressar, en un llenguatge concís i directe, els veritables drets dels ciutadans en un estat de dret real. Ara bé, quan la realitat contradiu les disposicions de l'estat ("He doesn't come from the mountains. He's in the wrong batch"), es fa imprescindible recórrer de nou a l'equació entre "pecat" sexual i heretgia política: com afirma el Sergent, "Intellectual arses wobble the best". En definitiva, la tasca que Pinter encomana als intel·lectuals, la denúncia d'allò que realment està passant, queda prou clara, com també ho queda la mena de tractament que poden esperar rebre els qui adoptin aquesta postura³.

La segona escena de *Mountain Language*, "Visitors Room", té lloc dins de la presó, a la sala de visites i, en consonància amb el que deia damunt sobre les possibles connotacions de l'entorn on transcorre l'obra, aquí és on presenciem directament els esforços per suprimir la parla de la muntanya. En definitiva, l'escena demostra que, malgrat el nom, la sala de visites no pertany a les visites, ja que no poden parlar-hi en la seva llengua. "Sala de visites" és, doncs, una impostura lingüística més que, en realitat, fa referència a un compartiment més de l'estat que també ha de sotmetre's a la ficció segons la qual la parla de la muntanya és morta. Com apunta Berns, "... the dogmatic and powerful political interpretation of reality offers 'a room' for the suitable subjective vision --while remorselessly denying any such room to alternative interpretations"⁴. Veïem-ho en detall.

³ En *One for the Road*, Victor i Gila també són intel·lectuals. El següent comentari de Nicolas, adreçat a Victor, ho deixa entreveure: "I hear you have a lovely house. Lots of books. Someone told me some of my boys kicked it around a bit. Pissed on the rugs, that sort of thing" (pàg. 41). D'altra banda, potser valgui la pena apuntar un possible paral·lelisme, sense arribar ni molt menys als extrems de *One for the Road* i *Mountain Language*, amb la reacció de la premsa després que Pinter i d'altres escriptors, com ara M. Drabble, J. Mortimer o S. Rushdie, fundessin la "20th June Society", que el dramaturg descriu com "... a group of serious, independent people who decided to meet privately one night to discuss the state of the country" (Ford, pàg. 6). Pinter també comenta la reacció de la premsa: "... derision was used and it struck me, of course, that derision ... and mockery are the stable weapons of the British establishment ..." (loc. cit.).

⁴ Berns, pàg. 128.

En aquesta escena, la Dona Gran tracta de comunicar-se amb un Presoner, el seu fill, però el Guàrdia li va clavant copets de porra, tot ordenant-li que utilitzi la llengua de la capital. El fill, en un intent d'argumentar racionalment amb aquest nou representant de l'estat, li diu que ni la parla ni l'entén. Ara bé, la reacció del Guàrdia és prou reveladora:

GUARD: Whose fault is that?

He laughs.

Not mine, I can tell you. And I'll tell you another thing. I've got a wife and three kids. And you're all a pile of shit.

Silence.

PRISONER: I've got a wife and three kids.

GUARD: You've what?

Silence.

You've got what?

Silence.

What did you say to me? You've got what?

Silence.

You've got what? (pàgs. 31-33)

De primer, el Guàrdia invoca el concepte de "culpa" que, al meu entendre, és paral·lel al de "pecat" a què apel·lava el Sergent anteriorment. El fet que la Dona Gran no sàpiga parlar la llengua de la capital és una "culpa", d'igual manera que l'actitud subversiva i dissident de Sara és un "pecat": en tots dos casos, es posa en qüestió l'ortodòxia de l'estat i, per tant, es cau en l'"heretgia". Aquesta divisió de la població entre seguidors de l'ortodòxia de l'estat i "heretges" queda encara més clara en les següents paraules del Guàrdia. En efecte, quan esmenta la dona i els fills, invoca un fonament més de l'estat que encarna, la institució familiar. Els qui no respecten aquesta institució (i el Guàrdia dóna per suposat que el Presoner es troba en aquest cas) estan en contra de l'estat i, per tant, no són més que "a pile of shit"³⁷. Ara bé, la resposta del Presoner equival a un repte, ja que apunta a la fragilitat de la versió de la realitat que l'estat tracta d'imposar per mitjà dels seus representants, com ara el Guàrdia. Indubtablement, l'afirmació del Presoner amenaça l'estabilitat de la línia divisòria que, segons el Guàrdia, separa els "bons" dels "dolents". En definitiva, el Guàrdia no pot acceptar cap semblança entre ell i el Presoner, perquè això

³⁷ Recordem l'afirmació paral·lela del Sergent (pàg. 356, *supra*).

suposaria l'esfondrament dels pilars en què es recolza l'estat de què forma part. És per això que telefona al sergent per informar-lo que li ha tocat un "joker" (pàg. 33)³.

En aquest moment, Pinter fa ús d'una tècnica de caire cinematogràfic: la llum s'abaixa i se senten les veus en off de la Dona Gran i el Presoner dient-se tot allò que no han pogut dir en realitat:

ELDERLY WOMAN'S VOICE: The baby's waiting for you.

PRISONER'S VOICE: Your hand has been bitten.

ELDERLY WOMAN'S VOICE: They are all waiting for you.

PRISONER'S VOICE: They have bitten my mother's hand.

ELDERLY WOMAN'S VOICE: When you come home there will be such a welcome for you. Everyone is waiting for you. They're all waiting for you. They're all waiting to see you.

Lights up. The SERGEANT comes in.

SERGEANT: What joker?

Blacout. (pàgs. 33-35)

El breu intercanvi entre mare i fill introdueix en l'obra, per primer cop, un llenguatge tendre, de confiança i de preocupació mútua. Ara bé, aquesta ha de ser necessàriament una conversa imaginària perquè aquesta mena de llenguatge no té cabuda, no té "habitació" en una casa on s'han suprimit les veus alternatives i ha esdevingut, així, una presó. L'entrada brusca del Sergent i el "What joker?", que ens retorna a la versió estatal de la realitat, la dels "bons" i els "dolents", no deixa lloc a dubtes. El que està mort no és simplement la parla de la muntanya, sinó el llenguatge de la confiança i de les relacions veritablement humanes. Només queda el llenguatge del poder i de la distorsió de la realitat. En aquest context, crec que paga la pena fer una nova referència a *One for the Road*. Berns assenyalava que el fill de Victor i de Gila, Nicky, no és plerament conscient, com ho són els seus pares, del context comunicatiu amenaçador en què es produeix l'interrogatori a què el sotmet Nicolas. Això fa que el seu comportament verbal es basi en la confiança. Berns descriu les

³ Berns analitza un episodi semblant de *One for the Road*, que comença quan Gila esmenta el seu pare. Això provoca la següent reacció de Nicolas: "Your father? How dare you? Fuckpig. (Pause) Your father was a wonderful man. His country is proud of him. He's dead. He was a man of honour. He's dead. Are you prepared to insult the memory of your father?" (pàgs. 65-66). Cito Berns: "The prisoner's family relationship threatens to covertly undermine and upset the torturer's strict division of people into "wonderful men" and "fuckpigs"" (pàg. 69).

implicacions polítiques d'aquesta situació, que es poden fer extensives a *Mountain Language*:

[Nicky's] naive behaviour unfolds a vision before the torturer that relates to language as an autonomous, power-free medium, allowing for mutual trust and the acceptance of its users as equals. In this way, it points to the a priori basis, on which a rationally negotiable, real consensus can alone be achieved. Thus for one unique moment in the drama an [sic] utopia of human interaction is envisaged³⁹.

Aquesta idea es veu reforçada en la tercera escena de *Mountain Language*. L'escena, que duu per títol "Voice in the Darkness", comença a les fosques:

SERGEANT'S VOICE: Who's that fucking woman? What's that fucking woman doing here? Who let that fucking woman through that fucking door?

SECOND GUARD'S VOICE: She's his wife.
Lights up. A corridor.

A HOODED MAN held up by the GUARD and the SERGEANT. The YOUNG WOMAN at a distance from them, staring at them. (pàg. 37)

Evidentment, es tracta d'un intent més de subjugar la noia que, en la primera escena, s'ha mostrat disposada a denunciar les impostures en què es basa l'estat i no s'ha deixat acovardir per l'agressivitat sexual dels seus representants. Això força l'estat a destapar la seva veritable realitat, la de la tortura. Ara bé, el Sergent s'excusa educadament pel suposat error: "Hello, Miss. Sorry. A bit of a breakdown in the administration, I'm afraid. They've sent you through the wrong door" (pàg. 39). Com es pot comprovar, la dicció del Sergent en aquesta intervenció contrasta marcadament amb la del principi de l'escena. D'una manera més crua que no pas l'Oficial, el seu superior i mestre en l'art de la distorsió lingüística, el Sergent també demostra ser capaç de crear una ficció comunicativa segons la qual ha de demanar disculpes a Sara, quan els fets contradiuen brutalment el Principi de Cortesia en què es basen les seves paraules⁴⁰. Aleshores Pinter torna a crear el contrast entre aquest llenguatge del poder i de la manipulació i l'altre:

*Lights to half. The figures are still.
Voices over:*

³⁹ Berns, pàgs. 63-64.

⁴⁰ Vegeu el primer capítol, pàgs. 42-43.

MAN'S VOICE: I watch you sleep. And then your eyes open. You
 look up at me above you and smile.
 YOUNG WOMAN'S VOICE: You smile. When my eyes open I see
 you above me and smile.
 MAN'S VOICE: We are out on a lake.
 YOUNG WOMAN'S VOICE: It is spring.
 MAN'S VOICE: I hold you. I warm you.
 YOUNG WOMAN'S VOICE: When my eyes open I see you above me and
 smile.
Lights up. The HOODED MAN collapses. The YOUNG WOMAN screams.
 (pàgs. 40-41)

Si es vol, es pot dir que Sara i el seu marit construeixen un
 "record". Ara bé, al contrari que en *Old Times*, es tracta d'un
 "record" compartit, d'una realitat lingüística i afectiva que
 s'ofereix com a alternativa a la realitat i al llenguatge oficials.
 Però, com deia abans, aquest llenguatge no té cabuda en el règim de
Mountain Language i, per això, la conversa entre marit i muller ha de
 ser fictícia. Tant en aquest cas com en l'anterior conversa entre la
 Dona Gran i el seu fill, es fa evident que la versió oficial de la
 realitat no és tal versió per als qui la representen, sinó l'única
 "realitat" acceptable. En conseqüència, la realitat i el llenguatge
 alternatiu encarnats pels dos presos i les dues dones han d'esdevenir,
 forçosament, converses imaginàries.

Sara ho sap prou bé. Després que s'hagin emportat el seu marit,
 el Sergent, esperonat perquè, finalment, ha aconseguit arrencar de
 Sara un crit de terror tracta d'enfonsar-la completament tot
 suggerint-li que li convé lliurar-se sexualment a un tal Dokes que
 visita la presó cada dimarts. Així, Sara esdevindria l'objecte en què
 el Sergent ha pretès convertir-la des del principi. Ara bé, val la
 pena citar la reacció de Sara:

YOUNG WOMAN: Can I fuck him? If I fuck him, will everything be
 all right?
 SERGEANT: Sure. No problem.
 YOUNG WOMAN: Thank you.
Blackout. (pàg. 41)

En definitiva, el que fa la noia és apropiar-se del llenguatge del
 Sergent i, per extensió, del de l'estat que representa: com hem pogut
 comprovar, "fuck" i "fucking" són termes freqüents en la parla del
 Sergent. D'aquesta manera, dona veu a un darrer acte metacomunicatiu
 i, doncs, subversiu. En efecte, en utilitzar el seu propi llenguatge,
 demostra que coneix molt bé la realitat que encarna el Sergent, però

això no implica pas la seva disposició a seguir el seu "consell". Al contrari, com ja he dit, entenc la darrera intervenció de Sara en l'escena i en l'obra com un repte, com una negativa a deixar-se empresonar pel llenguatge oficial.

La darrera escena té lloc, altre cop, a la sala de visites, on tornem a presenciar un encontre entre la Dona Gran i el seu fill. Aquest cop, però, com passava amb el marit de Sara, el Presoner mostra els senyals de la tortura. I, de nou, Pinter crea el contrast entre la realitat de la violència en què es basa el règim i la ficció de la seva magnanimitat i benevolència quan el Guàrdia anuncia: "'Oh, I forgot to tell you. They've changed the rules. She can speak. She can speak in her own language'" (pàg. 43). Però la Dona Gran, paralytzada davant del fill torturat, és incapaç de dir res. L'estat ha aconseguit el seu objectiu: la mort de la parla de la muntanya. Però, com deia abans, en tractar d'anihilar una llengua, el règim de *Mountain Language* destrueix el llenguatge de la veritable comunicació, que no pot existir a menys que es respectin totes les veus⁴¹. Al final de l'obra, quan el Presoner cau de la cadira a causa d'unes convulsions violentes, el Sergent pronuncia la sentència que, en capgirar els papers de repressor i de víctima, condensa el procés de distorsió de la realitat en què es recolza el règim: "'Look at this. You go out of your way to give them a helping hand and they fuck it up' (*Blackout*)" (pàg. 47).

Un cop analitzada l'obra, voldria reprendre la qüestió que plantejava al principi d'aquest capítol referent al que suposa afirmar

⁴¹ Un encontre de Pinter a Turquia pot haver estat el motor de l'episodi final de *Mountain Language*: "For example, one trade union leader I met in Istanbul ... had been very badly tortured. He was out of prison, and very shaky indeed, but his wife was actually mute; she's lost her power of speech altogether. I think she saw him in prison and hasn't spoken a word since" (Ford, pàg. 4). D'altra banda, cal dir que la dona de *Mountain Language* no és el primer personatge pinterià que perd la capacitat d'articulació a causa d'una pressió externa: recordem, per exemple, Stanley, en *The Birthday Party*. Tanmateix, i al contrari que en *Mountain Language*, el silenci de Stanley era el resultat d'un combat interpersonal en què ell emprava les mateixes armes lingüístiques que Goldberg i McCann, si bé amb menys destresa. Això lliga amb el que comentava més amunt respecte de Ruth i de la diferència entre *Mountain Language* i les altres peces tractades en la tesi.

que *Mountain Language* (així com *Precisely*, *One for the Road*, *Party Time* i *The New World Order*) són obres polítiques. En primer lloc, espero que l'anàlisi de *Mountain Language* hagi posat en evidència un tret que, de fet, és comú a les cinc darreres obres de Pinter. Em refereixo al fet que no hi tenen cabuda dos dels principis bàsics del teatre polític, o "agit-prop", tradicionalment practicat al Regne Unit: el debat ideològic minuciós i la consciència històrica⁴². Al contrari, el mètode de Pinter és clarament antidiscursiu. Així, per exemple, l'enfrontament entre Sara i els dos militars en la primera escena de *Mountain Language* no constitueix un intercanvi dialèctic d'opinions, una confrontació exhaustiva de les ideologies respectives. Com hem vist, Pinter opta per personificar i convertir en acció dramàtica tant els mecanismes de control del règim imperant com les reaccions del ciutadans, i s'estima més la concisió d'"Any questions?" per tal de posar al descobert la ficció comunicativa que és l'eina imprescindible de l'estat. En definitiva, en *Mountain Language* Pinter opta per destil·lar al màxim l'acció i es limita a mostrar el funcionament dels mecanismes totalitaris⁴³. D'igual manera, *Mountain Language* no conté una anàlisi dels precedents històrics causants de la situació que se'ns presenta. Ara bé, trobar a faltar

⁴² Són trets que destaca Sakellaridou en "The Rhetoric of Evasion as Political Discourse", pàgs. 43-44. J. Bull apunta que fou a finals de la dècada dels setanta quan "... political theatre began increasingly to move away from the here-and-now, to rethink itself in a larger theoretical and historical arena" (*New British Political Dramatists* (Londres i Basingstoke: Macmillan, 1984), pàg. 117). De fet, l'any 1978 el dramaturg D. Hare insistia en la necessitat d'una consciència històrica perquè el teatre polític fos realment efectiu: "For five years I have been writing history plays. I try to show the English their history. (...) When I first wrote, I wrote in the present day, I believed in a purely contemporary drama; so as I headed backwards, I worried I was copping out, avoiding the real difficulties of the day. It took me time to realize that the reason was, if you write about now, just today and nothing else, then you seem to be confronting only stasis; but if you begin to describe the movement of history ... then you begin to find a sense of movement, of social change ..." ("A Lecture Given at King's College, Cambridge, March 5, 1978", en *Licking Hitler* (Londres: Faber, 1978), pàg. 66).

⁴³ *Mountain Language* és força més breu que no pas l'obra anterior, *One for the Road*. Clarament, s'ha produït un procés de condensació. Com diu el propi Pinter, "... I am writing shorter and shorter pieces which are more and more brutal and more and more overtly naked ..." (Gordon, "Harold Pinter in New York", pàg. 49).

aquesta anàlisi fóra absurd, ja que la situació en si està desproveïda de tota especificitat espàcio-temporal, cosa que es veu reforçada pel caràcter relativament transnacional dels noms propis dels personatges, quan en tenen: Dona Jove (Sara), Dona Gran, Sergent, Oficial, Guàrdia, Presoner, Home Encaputxat (Charley) i Segon Guàrdia⁴⁴. Des d'aquest punt de vista, val la pena tenir present que, segons el propi Pinter, *Mountain Language* és el resultat del viatge que va realitzar a Turquia el 1985 amb A. Miller --però només fins a un cert punt:

One of the things I learnt while I was there was about the real plight of the Kurds: quite simply that they're not allowed to exist at all and certainly not allowed to speak their language. (...) The springboard ... was the Kurds, but this play is not about the Turks and the Kurds.⁴⁵

En definitiva, la visita a Turquia li va proporcionar l'impuls inicial. però, com he tractat de demostrar, *Mountain Language* tracta tant de la prohibició d'una llengua, la parla de la muntanya, com de la supressió de tot llenguatge i, doncs, de tota realitat, que no sigui l'oficial. D'aquesta manera, el tema transcendeix les fronteres i, com assenyala Berns, "... the insights into the political, psychological and linguistic mechanisms for which [the non-specific setting] allows may be seen to gain 'political weight' because they invite comparative considerations"⁴⁶. De fet, el següent comentari del propi autor confirma aquesta interpretació del caràcter polític de *Mountain Language*:

I haven't written a theoretical piece of work. It's not an ideological piece of work, either. In a sense it's hardly political. It's simply about a series of short, sharp brutal events in and outside a prison. Whether that prison in that location and what actually takes place is at all recognisable as being possible in this country is up to any individual member of the audience to make up his own mind about.⁴⁷

⁴⁴ El mateix passa en *One for the Road*, amb Nicolas, Victor, Nicky i Gila.

⁴⁵ Ford, pàg. 4.

⁴⁶ Berns, pàg. 113.

⁴⁷ Ford, pàg. 5. El propi Pinter no dubta que el que passa en *Mountain Language* es pot traslladar al seu país: "I believe most people don't seem to realize that the dissenting voice and the minority are in great danger in this country" (Ford, pàg. 6).

Altre cop, la comparació amb *One for the Road* es fa inevitable. D'una banda, Pinter ha declarat que abans d'escriure-la duia aproximadament un any investigant l'estat de les presons a Turquia i l'ús de la tortura sistemàtica. Després de parlar amb dues noies turques, que defensaven els mètodes emprats pel seu govern, Pinter va començar *One for the Road* "... out of rage ..."⁴⁸. Ara bé, en el moment d'escriure l'únic que el preocupava era explorar "... [the] image in my mind of a man and a victim, an interrogator and a victim"⁴⁹. Així doncs, al meu entendre, quan Pinter assenyala que, en cert sentit, *Mountain Language* no és una peça política, no fa referència al contingut de l'obra en si o a les conclusions que se'n poden treure, sinó al mètode que hi utilitza. És a dir, Pinter es desmarca clarament de la tradició del teatre polític practicat al Regne Unit, els recursos fonamentals del qual he esmentat damunt⁵⁰.

Val la pena assenyalar que aquesta insistència a explorar situacions concretes implica una certa continuïtat de mètode respecte de la producció anterior, representada en aquesta tesi per les cinc peces analitzades des del segon capítol fins al sisè. Com hem tingut ocasió de comprovar, l'obra de Pinter no s'ha caracteritzat mai per l'enfocament teòric dels temes, sinó precisament per la presentació directa, sense coixins explicatius, de situacions il·lustratives d'una preocupació fonamental per la negociació de les relacions interpersonals mitjançant la interacció lingüística. A més, des de bon començament, Pinter s'ha resistit a proporcionar els antecedents biogràfics dels personatges, el que podríem anomenar les "causes històriques" que els han dut a la situació present. En definitiva, la seva obra ha estat sempre antidiscursiva i, en aquest sentit, no està de més citar, costat per costat, dues reflexions del dramaturg. La

⁴⁸ Hern, pàg. 14.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ Així doncs, quan Pinter diu que les seves darreres peces són "agit-prop", la descripció no és del tot acurada (Hern, pàg. 18).

primera, molt breu, data del 1966: "I do so hate the because of drama"³¹. La segona, del 1989:

I remain concerned primarily with accurate and precise images of what is the case. (...) ... there is a role...for a kind of art which is not, in strict terms, pursuing the normal narrative decisions of the drama.³²

Així doncs, no només la preocupació de Pinter pel llenguatge continua sent fonamental en les obres més recents, sinó que, fins a cert punt, els seus mètodes dramàtics no han variat. Què és, doncs, el que ha canviat? Torno, és clar, al començament del capítol: la postura de Pinter ha sofert un canvi notable. Com apunten Esslin i Peter³³, l'adquisició de poder sobre els altres ha estat, des de bon principi, l'objectiu fonamental dels personatges de Pinter: en aquest sentit, la seva obra seria "política" des del començament. Ara bé, en les cinc obres tractades en els capítols anteriors, Pinter retratava un seguit d'enfrontaments interpersonals en què la realitat es convertia en una successió inacabable de versions i el vencedor era el que construïa la més perfecta. A més, a mesura que la possibilitat de construir verbalment versions de la realitat s'adreçava cada cop més al passat, el lector/espectador no tenia cap oportunitat de comprovar-ne la veracitat. I és que, com deia en el capítol dedicat a *Old Times*, l'interès de Pinter se centrava en explorar a fons els usos estratègics del llenguatge. En canvi, en les cinc darreres obres Pinter pren partit per una postura determinada, tot denunciant la realitat concreta i palpable de la repressió i la tortura, i desemmascarant la utilització del llenguatge per formular i imposar unes ficcions que encobreixin aquestes realitats. Al meu entendre, això fa que *Mountain Language* (juntament amb *Precisely, One for the Road, Party Time* i *The New World Order*) siguin peces polítiques i les anteriors no. En les darreres cinc obres hi ha un component de denúncia, de presa de posicions de Pinter, d'intent de colpir el

³¹ J.R. Taylor, "Accident". *Sight and Sound*, 35, 4 (1966), pàg. 184.

³² Gordon, "Harold Pinter in New York", pàgs. 50-52.

³³ Pàg. 347, *supra*.

públic, de fer-lo reaccionar en contra de tot abús d'autoritat i d'impostura lingüística, que en les altres obres no hi és³⁴. D'altra banda, i com ja he assenyalat en l'anàlisi de *Mountain Language*, en les darreres peces hi trobem dos tipus de personatges clarament diferenciats: els que personifiquen l'estat i els seus mecanismes de control i de manipulació lingüística (en el cas de *Mountain Language*, es tracta sobretot de l'Oficial i el Sergent), i els representants dels sectors de la ciutadania perseguits per l'estat. Així doncs, com deia, en les obres més recents Pinter continua endinsant-se en situacions concretes i individualitzades, però ara els personatges estan clarament emmarcats dins d'un context polític.

Així doncs, *Mountain Language* és indubtablement una obra política, si bé no s'emmarca dins de la tradició de l'"agit-prop". Potser fóra més encertat, com assenyala Berns, emprar el terme "teatre compromès" per fer referència a les darreres obres del dramaturg³⁵. En tot cas, però, com qualsevol peça política, i com acabo d'assenyalar, *Mountain Language* tracta de colpir el públic, de fer-lo reaccionar. Precisament, una preocupació fonamental del teatre polític de qualsevol mena ha estat sempre la d'aconseguir aquests mateixos objectius que Pinter es proposa. De fet, els mètodes de l'"agit-prop", ja descrits i que Pinter rebutja, s'han justificat sovint com la millor manera d'assolir aquest control de la reacció del públic³⁶. Així doncs, la qüestió que sorgeix inevitablement és: ¿una obra com *Mountain Language*, que subverteix els axiomes clàssics del teatre polític, pot ser una eina efectiva a l'hora de despertar la consciència política del públic?

³⁴ Ni tan sols en *The Homecoming*, que explora el tema conflictiu de la distribució de rols familiars i sexuals. Ja he assenyalat que Ruth s'erigeix en veu subversiva, però finalment entra en el joc de la lluita pel poder. A més, Pinter no hi propugna una rebel·lió en contra dels esquemes prefixats, sinó que, de forma extraordinàriament incisiva, això sí, els posa al descobert.

³⁵ Berns, pàg. 131.

³⁶ Sakellariou, "The Rhetoric of Evasion as Political Discourse", pàgs. 43-44. Vegeu, també, Hare, pàgs. 60-66.

Per mirar de contestar aquesta pregunta, voldria proposar una hipòtesi. Com ja he assenyalat, en les darreres obres de Pinter, representades aquí per *Mountain Language*, s'hi detecten dues ruptures. Una, la del dramaturg amb la seva pròpia actitud anterior. L'altra, amb els mètodes tradicionals del teatre polític. Alhora, hi ha continuïtats: amb els mètodes propis, amb el tema bàsic del llenguatge com a encobridor de realitats, i amb la postura de denúncia característica del teatre polític. Crec que és possible argumentar que aquesta combinació de ruptures i continuïtats transgredeix, si més no en principi, l'horitzó d'expectatives del públic receptor. Això pot donar lloc a una distància estètica que pot actuar de revulsiu en un públic acostumat i, possiblement, insensibilitzat a d'altres mètodes. En definitiva, la producció més recent de Pinter pot demostrar-se capaç de deixondir la consciència política del públic. Això passa per forçar-lo a una participació activa a nivell intel·lectual i, alhora, per provocar un fort impacte emocional. Vegem com Pinter tracta d'aconseguir-ho, especialment en *Mountain Language*, però també en les altres quatre peces compromeses.

En primer lloc, voldria recordar el discurs de l'Oficial sobre el nom dels gossos. Aquesta intervenció força el lector/espectador de *Mountain Language* a prendre una decisió que, pel context en què es produeix, és política: riure vol dir riure amb l'opressor. No cal dir que, en les obres estudiades en els capítols anteriors, els moments còmics no acorralaven el públic d'aquesta manera, precisament perquè no hi havia una contraposició entre comportaments condemnables i actituds lloables: tots els personatges empraven les mateixes armes en la lluita interpersonal pel poder³⁷. En *The New World Order*, Pinter emprà el mateix recurs. En aquest sketch, un dels torturadors, Lionel,

³⁷ El propi dramaturg ha declarat que considera que l'element còmic present en les primeres obres no és "... appropriate to this subject [torture in *One for the Road*]. The facts that *One for the Road* refers to are facts that I wish the audience to know about, to recognize" (Hern, pàg. 11). Crec que aquest comentari cal estendre'l a *Mountain Language* (com també a *Precisely*, *Party Time* i *The New World Order*).

es refereix a la víctima primer com a "cunt" i després com a "prick".

L'altre torturador el corregeix:

DES: You called him a cunt last time. Now you call him a prick. How many times do I have to tell you? You've got to learn to define your terms and stick to them. You can't call him a cunt in one breath and a prick in the next. The terms are mutually contradictory. You'd lose face in any linguistic discussion group, take my tip. (pàg. 6)³⁸

L'espectador/lector es troba atrapat en el mateix dilema que amb el discurs de l'Oficial en *Mountain Language*. El darrer exemple prové de *One for the Road*. En la primera escena, després d'haver sotmès Victor a un interrogatori brutal, Nicolas li pregunta: "'Who would you prefer to be? You or me?'" (pàg. 50). Clarament, aquesta pregunta també l'ha de contestar el públic:

The audience felt fear --but what was it fear of? Fear not only of being in the position of the given victim, but a fear also born of the recognition of themselves as interrogator. Because think of the joy of having absolute power.³⁹

Ara bé, Pinter explica que quan *One for the Road* es va representar a Nova York, força espectadors es van aixecar i van marxar: "They were asked why they were going and invariably they said, 'We know all about this. We don't need to be told'"⁴⁰. Però aquesta no és, ni de bon tros, tota la qüestió. Ara bé, les darreres obres de Pinter "... do not merely put the question as to whether or not 'we know all about this' [but] also compel us to realize how difficult it is to say 'we know all about ourselves'"⁴¹.

La manca d'especificitat espàcio-temporal de *Mountain Language* (i de les altres peces polítiques), ja comentada, també contribueix a fomentar la participació intel·lectual del públic. De primer perquè, com deia, dóna peu a reflexions comparatives. A més, però, aquesta manca de concreció es veu reforçada pel fet que la violència i la tortura no esdevenen mai actes tangibles damunt de l'escenari, sinó

³⁸ Com es pot comprovar, la humiliació sexual torna a formar part integral de l'estratègia dels opressors.

³⁹ Hern, pàg. 17.

⁴⁰ *Ibid.*, pàg. 18.

⁴¹ Berns, pàg. 130.

que romanen entre bastidors, com una amenaça constant. Voldria referir-me breument a *The New World Order* per demostrar la importància d'aquest tret en totes les obres polítiques de Pinter. Al començament de la peça, els dos torturadors parlen de la seva víctima i Des observa: "'He hasn't got any idea at all about any of the number of things that we might do to him'" (pàg. 1). Al final, Des dona veu a la missió que ell i Lionel comparteixen ("keeping the world clean for democracy", pàg. 8), i afegeix: "'I'm going to shake you by the hand. (Des shakes Lionel's hand. He then gestures to the man in the chair with his thumb) 'And so will he...(he looks at his watch)...in about thirty-five minutes'" (pàg. 9). És a dir, després de totes les "coses" que li hauran fet, la víctima s'haurà convertit, també, en un vigilant de la "democràcia" i, amb l'apretada de mans, donarà el seu "consentiment voluntari" a la transformació. D'una banda, doncs, el fet que la tortura i la violència no apareguin mai directament en escena permet al dramaturg explorar a fons el tema fonamental de les impostures lingüístiques que serveixen de màscara a realitats brutals. D'altra banda, però, i tornant a la reacció del públic, aquesta manca de concreció el força a tractar de cercar activament una via d'accés a les experiències, a la ment i a l'estat d'ànim de les víctimes, és a dir, a tot allò que pot explicar la seva submissió final. És possible que, de cara a intentar comunicar la realitat de la tortura, aquest mètode sigui més respectuós amb les veritables víctimes i més efectiu que no pas provar de fer allò que és a priori gairebé impossible: visualitzar el dolor de la tortura en termes teatrals.

He parlat, també, de l'impacte emocional de *Mountain Language*. Des d'aquest punt de vista, em fa l'efecte que la pròpia estructura de l'obra contribueix a canalitzar la reacció del públic. Com deia damunt, *Mountain Language* consta de quatre escenes curtes, separades, com hem pogut comprovar, per apagades generals dels llums ("blackouts"). És a dir, les quatre escenes se succeeixen a la manera de breus seqüències, com si d'un muntatge cinematogràfic es tractés, mostrant el·lípticament, mitjançant episodis concrets, la realitat de la repressió, la tortura i la manipulació lingüística: el mètode

antidiscursiu torna a ser evident. Ara bé, el que voldria destacar en aquest moment és el fet que en l'obra es produeix un crescendo emocional assenyalat pels cops d'efecte amb què culminen les quatre escenes. Per recordar-los breument, al final de la primera el Sergent afirma, "Intellectual arses wobble the best" (pàg. 25); al final de la segona, trunca la conversa entre la Dona Gran i el seu fill amb, "What joker?" (pàg. 35); la tercera s'acaba quan Sara pregunta, "If I fuck [Dokes], will everything be all right?" (pàg. 41); i la darrera escena la clou de nou el Sergent: "Look at this. You go out of your way to give them a helping hand and they fuck it up" (pàg. 47)⁶². És interessant comprovar que *One for the Road* presenta el mateix crescendo emocional basat en quatre escenes separades per enfosquiments totals. Al final del primer interrogatori, Nicolas afirma la seva omnipotència davant de Victor: "Your soul shines out of your eyes" (pàg. 53). La segona escena s'acaba quan Nicky declara que no li agraden els soldats que els han detingut i Nicolas respon: "They don't like you either, my darling" (pàg. 59). En la tercera escena, Nicolas pregunta a Gila quantes vegades l'han violada els seus homes, per acabar dient: "You're of no interest to me. I might even let you out of here, in due course. But I should think you might entertain us a little more before you go" (pàg. 74). Finalment, l'obra s'acaba quan Victor pregunta per Nicky. Nicolas respon: "Your

⁶² En general, la crítica d'espectacles no va dubtar de l'eloqüència de *Mountain Language*. Vegeu, per exemple, M. Billington, "Precisely, Mr Pinter", *Guardian*, 22 octubre 1988; M. Coveney, "Blood Brothers of the English", *Financial Times*, 22 octubre 1988; H. Herbert, "Dumb Waiter Strikes Out", *Guardian*, 22 octubre 1988; Peter, "Caught in the Language Trap"; i P. Taylor, "Swine but too few Pigs", *Independent*, 20 octubre 1988. Val la pena apuntar que amb "Precisely, Mr Pinter", Billington corregia la seva pròpia apreciació de l'obra anterior, *One for the Road*. Segons Billington, la manca d'especificitat espàcio-temporal cancelava tot el pes polític de la peça. A més, Billington també trobava a faltar les "causes històriques": "Obviously one sides with the victims, but it would be nice to know what they have done" ("Sights on a Bourgeois Target", *Guardian*, 16 març 1984; en *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 209). Pinter responia en l'entrevista amb Hern: "Well, I must say I think that's bloody ridiculous, because these people, generally speaking --in any country ...-- ninety per cent of them have committed no offence. There's no such thing as an offence, apart from the fact that everything is -- their very life is an offence ... since that existence in some way poses critical questions or is understood to do so" (pàg. 16). Evidentment, això lliga amb l'equació entre dissensió i heretgia que es pot detectar en les darreres obres de Pinter.

son? Oh, don't worry about him. He was a little prick' (VICTOR straightens and stares at NICOLAS. Silence. Blackout)" (pàgs. 79-80). D'altra banda, ja he comentat el final de *The New World Order*, que em sembla que també provoca un fort impacte emocional en el lector/espectador. Pel que fa a *Precisely*, no és fins al final del sketch que els milions de què han estat parlant A i B prenen una forma concreta: "B: 'Twenty million dead, precisely?', A: 'Precisely'" (pàg. 6).

En últim lloc, voldria fer una menció especial de la darrera escena de *Party Time*, recentment estrenada. Com indica el títol, l'acció té lloc en una festa. La festa representa la "normalitat", allò que la majoria dels que hi assisteixen estan disposats a defensar amb carn i ungles⁶³. Ara bé, hi ha alguna cosa que destorba la "normalitat". D'una banda, al fons de l'escenari hi ha una porta entreoberta. En dues ocasions, es produeix el següent fenomen: "*The lights in the room dim. The light beyond the open door gradually intensifies. It burns into the room. The door light fades down. The room lights come up ...*" (pàgs. 22 i 37)⁶⁴. D'altra banda, diversos personatges femenins fan referència al que està passant a fora, al carrer, però els personatges masculins li lleven importància⁶⁵. Les preguntes més insistents provenen de Dusty, i tenen un referent molt més concret que no pas els comentaris dels altres personatges femenins: vol saber què li ha passat a Jimmy, el seu germà. Terry, el marit de Dusty, dóna veu a la versió oficial, en què el silenci encobreix la realitat: "'Nothing's happened. (...) Nobody is

⁶³ Tots ells acaben apuntant-se a un "club" que un dels personatges, Melissa, descriu de manera reveladora: "'But the clubs! The clubs died ... because they were based on ideas which had no moral foundation, no moral foundation whatsoever. But our club, our club -- is a club which is activated, which is inspired by a moral sense, a moral awareness, a set of moral values which is --I have to say-- unshakeable, rigorous, fundamental, constant. Thank you' (Applause)" (pàg. 40).

⁶⁴ Aquests efectes d'il·luminació subdivideixen la peça i equivalen als "blackouts" de *One for the Road* i *Mountain Language*.

⁶⁵ Malgrat aquesta distinció inicial entre personatges femenins i masculins, tots ells, com ja he dit, acaben apuntant-se al "club".

discussing this'" (pàg. 5). En la darrera escena de l'obra, els dos motius, la porta i Jimmy, es fonen en un de sol i provoquen el poderós impacte emocional a què feia referència. En efecte, en primer lloc l'amfitrió de la festa pronuncia un discurs que epitomitza els fonaments del "club" que representa, això és, la impostura lingüística (els enfrontaments al carrer esdevenen "problemes de tràfic") i la "normalitat":

GAVIN: (...) Now I believe one or two of our guests encountered traffic problems on their way here tonight. I apologise for that (...) In fact normal services will be resumed shortly. That is, after all, our aim. Normal service. We, if you like, insist on it. We do. That's all we ask, that the service this country provides will run on normal, secure and legitimate paths. And that the ordinary citizen be allowed to pursue his labours and his leisure in peace. (pàgs. 42-43)

Ara bé, la "normalitat" es revela com la impostura més salvatge de totes quan, tot just després del discurs de Gavin, el que passa a fora, a l'exterior, amenaça amb irrompre en el "club", i ens adonem que la suposada "normalitat" es basa en la tortura i la repressió:

The room lights go down. The light from the door intensifies, burning into the room.

Everyone is still, in silhouette.

A man comes out of the light and stands in the doorway. He is thinly dressed.

JIMMY: Sometimes I hear things. Then it's quiet.

I had a name. It was Jimmy. People called me Jimmy. That was my name.

Sometimes I hear things. Then everything is quiet. When everything is quiet I hear my heart.

When the terrible noises come I don't hear anything. Don't hear don't breathe am blind.

The everything is quiet. I hear a heartbeat. It is probably not my heartbeat. It is probably someone else's heartbeat.

What am I?

Sometimes a door bangs, I hear voices, then it stops. Everything stops. It all stops. It all closes. It closes down. It shuts. It all shuts. It shuts down. It shuts. I see nothing at any time any more. I sit sucking in the dark.

It's what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have. It's mine. It's my own. I suck it. (pàg. 43-44)⁶⁶

⁶⁶ El canvi de temps verbal en "I had a name" recorda el del final de *One for the Road*, quan Nicolas informa Victor de la mort de Nicky en el fragment que he citat damunt.

Crec que l'efecte d'aquestes paraules, que clouen l'obra, és colpidor; fins i tot diria que el final de *Party Time* és el més punyent de les cinc obres polítiques que Pinter ha escrit fins ara⁶⁷.

En definitiva, doncs, em sembla que el públic no pot restar passiu davant de les peces compromeses de Pinter, que no pot comportar-se com un simple receptor inert, perquè són obres que requereixen una participació activa del lector/espectador, tant des del punt de vista intel·lectual com emocional. Ara bé, si com deia l'efectivitat de les obres polítiques de Pinter respon al fet que, en principi, transgredeixen l'horitzó d'expectatives del públic, és evident que a mesura que aquesta nova direcció dins de la producció pinteriana es va consolidant, l'element de transgressió pot tendir a disminuir i, per tant, l'efectivitat, la capacitat d'involucrar el públic, també pot veure's afectada. El propi Pinter és conscient d'aquesta dificultat: "You can only write [this kind of plays] if you can make it real, make it an authentic thing. But you can't do that at the drop of a hat"⁶⁸. Ara bé, crec que la perspectiva que proporcionen les cinc darrers peces de l'autor, des de *Precisely* (1983) fins a *Party Time* (1991), passant per *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988) i *The New World Order* (1991), permet de refutar el temor de Wardle, expressat el 1988 després de l'estrena de *Mountain Language*, que aquesta peça i *One for the Road* assenyalessin "... the onset of terminal silence"⁶⁹ per a Pinter. A més, espero que els

⁶⁷ Referint-se a la intervenció final de Jimmy, T. Eagleton afirma que "The compulsive verbal repetitions which mark Pinter's work have hardened into tedious mannerism At such points, the author would seem as inarticulate as his own characters, as much at a loss for anything to say" ("Out of the Closet", *Times Literary Supplement*, 15 novembre 1991, pàg. 20). Em sembla que, en centrar-se exclusivament en la textura de les paraules de Jimmy, Eagleton passa per alt la seva funció dins de l'estructura dels diàlegs de l'obra. D'altra banda, Eagleton considera un defecte el fet que en *Party Time* "... the two worlds [torture and the empty-headed social world of the party] simply occupy different theatrical spaces, as ... a haunted politico appears in the drawing-room doorway to deliver his autistic monologue while the party guests look the other way" (*loc. cit.*). Em sembla que, precisament, això forma part del missatge que l'autor vol transmetre.

⁶⁸ Hern, pàg. 19.

⁶⁹ "Cry of Outrage", *Times*, 21 octubre 1988.

fragments que he citat i comentat de *Party Time* hagin servit, també, per donar fe de la creixent intensitat emocional, destresa formal i, en suma, efectivitat, del teatre polític pinterià⁷⁰. Des d'un altre punt de vista, també cal esperar, com apunten Roof i Sakellaridou, que les cinc darreres obres de Pinter proporcionin un nou impuls al teatre polític en general al Regne Unit⁷¹. A l'últim, però, la veritable esperança fóra que el teatre polític, i no tan sols el de Pinter, es mostrés capaç de contribuir a canviar l'estat de les coses. En aquest sentit, Pinter es declara pessimista, però insisteix que cal continuar:

... I do believe that what old Sam Beckett says at the end of *The Unnamable* is right on the ball. 'You must go on, I can't go on, I'll go on'. Now in this particular reference, if he'll forgive me using his language in this context, there's no point, it's hopeless. That's my view. (...) Because reason is not going to do anything. Me writing *One for the Road*, documentaries, articles, lucid analyses ... voices raised here and there, people walking down the road and demonstrating. Finally it's hopeless. Because the modes of thinking of those in power are worn out, threadbare, atrophied. Their minds are a brick wall. But still one can't stop attempting to try to think and see things as clearly as possible.⁷²

En definitiva, el compromís moral i polític que les cinc darreres peces del dramaturg exigeixen del lector/espectador és imprescindible per tractar d'assolir aquesta visió clara de la realitat. La mateixa

⁷⁰ Malgrat el veredict de Eagleton: "Nothing whatsoever develops; and while this may make a significant statement about the social world of *Party Time*, one can't help feeling that it also says something about the dramatic capacities of the later Pinter" (*loc. cit.*).

⁷¹ J. Roof, "Staging the Ideology Behind the Power: Pinter's *One for the Road* and Beckett's *Catastrophe*", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàg. 8; i Sakellaridou, "The Rhetoric of Evasion as Political Discourse", pàgs. 46-47. La necessitat d'aquest nou impuls es va fer palesa, per exemple, en la reunió que amb el títol "British Theatre in Crisis" es va celebrar al Goldsmiths' College de la Universitat de Londres el 4 de desembre del 1988. En "Theatre in Crisis: Conference Report, December 1988" (*New Theatre Quarterly*, 5 (agost 1989), pàgs. 210-16), A. Lavender recull les principals opinions expressades en la trobada. Per exemple, es va dir que "... new work [in the theatre should] take on the image culture in a positive way" (pàg. 212). Em fa l'efecte que el mètode antidiscursiu de Pinter, la seva insistència a explorar les imatges que li vénen al cap (pàgs. 367-68, *supra*), podria ser una resposta a aquesta necessitat. Potser calgui dir que Pinter va assistir a la reunió del desembre del 1988, i consta com a signatari de la "Conference Declaration" (Lavender, pàg. 213).

⁷² Hern, pàg. 20.

visió que propugna Sara en *Mountain Language* quan ordena a l'Oficial que miri la mà mossegada de la Dona Gran.

CONCLUSIONS

Amb les cinc obres polítiques es clou, de moment, una carrera que començava l'any 1957 amb *The Room*. A partir de l'anàlisi de sis peces teatrals de Pinter provinents de diferents moments d'aquests més de trenta anys (*The Room*, *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Homecoming*, *Old Times* i *Mountain Language*), aquesta tesi ha tractat de proporcionar una lectura alternativa de la producció teatral pinteriana, basada en l'argument que, en l'obra de l'autor, el llenguatge esdevé tematitzat; és a dir, que la seva producció constitueix una exploració constant del funcionament del llenguatge entès com a eina que possibilita la construcció de relacions interpersonals de poder i de submissió i de versions de la realitat.

Amb vista a aquest objectiu, el primer capítol de la tesi ha estat dedicat a exposar les premisses teòriques i metodològiques en què es fonamenten les anàlisis de les sis obres pinterianes seleccionades. En primer lloc, i a partir de la semiologia teatral contemporània, he assenyalat la legitimitat de l'estudi dels textos dramàtics pinterians en lloc dels textos teatrals. Tanmateix, també he apuntat que el caràcter incomplet de tot text dramàtic justifica que

en les anàlisis dels sis textos dramàtics de Pinter hagi fet menció de textos teatrals concrets que il·lustratius de les diverses lectures proposades.

La segona part del primer capítol ha servit per delimitar l'objecte d'estudi. Si bé la crítica pinteriana conté innumbrables referències al llenguatge de l'autor, l'èmfasi sol recaure en la descripció de la textura del llenguatge dramàtic pinterià, més que no pas en l'anàlisi de la seva estructura. En conseqüència, la crítica tendeix a passar per alt el tret primordial del llenguatge de qualsevol text dramàtic: el fet que apareix sota una forma interactiva, és a dir, com a diàleg. Així doncs, la via d'aproximació alternativa al paper del llenguatge en els textos dramàtics pinterians que ha proposat aquesta tesi parteix de l'anàlisi de l'estructura dels diàlegs, pilar bàsic de tot text dramàtic. Ara bé, al marge d'aquesta consideració de tipus extern, que entronca amb la relativa manca d'estudis del diàleg dramàtic en general i no només en el cas de Pinter, també he adduït una motivació interna a l'hora de definir l'objecte d'estudi: la pròpia naturalesa de la producció teatral pinteriana. Efectivament, l'obra teatral de Pinter tematitza el llenguatge que, includiblement, hi apareix sota la forma d'interacció verbal. Com ja he apuntat, la seva producció teatral constitueix una exploració constant de la interacció lingüística entesa com a mecanisme que dona peu a la construcció de relacions interpersonals de poder i de submissió i de versions de la realitat. Ara bé, en Pinter aquesta preocupació temàtica fonamental no es posa de manifest mitjançant declaracions obertes o debats explícits, sinó que queda reflectida per la pròpia estructura dels diàlegs. Això fa imprescindible endinsar-se en un estudi detingut del seu funcionament, que ha constituït l'objectiu fonamental de les anàlisis realitzades en els capítols centrals de la tesi.

De les tres funcions considerades bàsiques del diàleg dramàtic, això és, la deíctica, la referencial i la pragmàtica, he destacat la importància de la darrera a l'hora d'embarcar-se en l'anàlisi d'uns diàlegs dramàtics, els de Pinter, l'estructura idiosincràtica dels

qualse sembra respondre a una tematització del llenguatge entès com a mecanisme constructor de relacions i de versions de la realitat. En efecte, la funció pragmàtica fa possible d'afirmar que el diàleg dramàtic constitueix l'acció mateixa de l'obra, i es fonamenta en el postulat bàsic de la teoria dels actes de parla segons el qual tot enunciat lingüístic té un alt poder performatiu: això és, *dir* equival sempre a *fer*. A partir dels conceptes principals de la teoria dels actes de parla, com ara la distinció entre acte locucional, il.locucional i perlocucional, o bé les condicions preparatòria, de sinceritat i essencial necessàries per a la producció d'un acte il.locucional reeixit, ha estat possible d'exemplificar, amb fragments extrets d'obres dramàtiques diverses, el que significa afirmar que el diàleg, per raó de la seva funció pragmàtica, constitueix l'acció mateixa de l'obra. També he exemplificat la possibilitat, freqüent en tot text dramàtic, que els interlocutors subverteixin les condicions que determinen la producció reeixida d'un acte il.locucional, tot apuntant que aquesta subversió és en si mateixa un acte significatiu i comunicatiu, tant pel que fa a l'interlocutor dramàtic, com al lector/espectador.

El següent pas ha consistit a preguntar-se si la funció pragmàtica, essencial en tot text dramàtic, té alguna cosa d'especial en Pinter que la faci especialment digna d'estudi. Si bé la resposta plena a aquesta pregunta tan sols la poden proporcionar les anàlisis que he dut a terme a partir del segon capítol, en el primer capítol he començat a esbossar un principi de resposta a partir de la coneguda anècdota de Pinter referent als seus encontres amb grups de feixistes a l'East End londinenc de la seva joventut. D'una banda, l'anàlisi de la breu conversa entre Pinter i els feixistes ha comportat la introducció del concepte d'acte de parla indirecte i del Principi de Cooperació de Grice, del qual n'he destacat el fet que reflecteix l'alt poder de coerció de la interacció lingüística. D'altra banda, he indicat que l'anècdota fa patent l'alt grau de sensibilitat del dramaturg pel que fa al poder pragmàtic del diàleg que, com a interacció parlada, pot esdevenir una arma poderosa en la negociació

de les relacions interpersonals. A partir d'aquí, i a tall d'hipòtesi, he apuntat que en l'obra de Pinter la funció pragmàtica hi assoleix una prominència insòlita, paral·lela a la pèrdua de pes relatiu de la funció referencial, i que aquesta manca d'equilibri respon precisament a l'intent de dramatitzar, de convertir en acció, una preocupació fonamental pel llenguatge com a constructor de realitats i de relacions. Les anàlisis dels capítols següents han tractat de demostrar-ho.

Des del punt de vista teòric, he suggerit que el relleu que adquireix la funció pragmàtica en l'obra de Pinter dóna lloc a un fenomen de desautomatització del llenguatge (entès, és clar, com a interacció verbal). En explotar fins a les darreres conseqüències els recursos propis de la naturalesa inherentment pragmàtica del diàleg, i del diàleg dramàtic, Pinter explora a fons i posa en escena el funcionament del llenguatge en el context de la construcció de relacions interpersonals i de versions de la realitat. A més, he assenyalat que en basar-se en la desautomatització de la funció pragmàtica, la interacció verbal entre els personatges pinterians requereix del lector/espectador una nova forma de percepció. Això és, precisament, el que implica el concepte de desautomatització: en lloc de passar desapercibuda, essent com és la funció primordial de tot text dramàtic, en la producció teatral de Pinter la funció pragmàtica esdevé prominent o tangible.

D'altra banda, i també des del punt de vista teòric, he apel·lat a l'Estètica de la Recepció de Jauss. Això m'ha permès de suggerir que la innovació formal que suposa la desautomatització de la funció pragmàtica no només requereix una nova forma de percepció, sinó que si aquesta es produeix, el lector/espectador pot adquirir una nova perspectiva sobre la interacció verbal que en destaquï el seu caràcter fonamental de mecanisme constructor de relacions de poder i de versions de la realitat. A més, els conceptes jaussians també es troben a la base de la hipòtesi que he formulat quant a la possible relació entre la innovació formal ja descrita i la història de la recepció crítica de la producció teatral de Pinter, caracteritzada,

com a mínim al principi, pel rebuig, la condemna, o la incomprensió. He apuntat que la distància estètica entre les primeres peces de Pinter i l'horitzó d'expectatives del públic receptor contemporani era, possiblement, prou gran com per dificultar l'aparició de la nova forma de percepció necessària per copsar la visió del llenguatge que hi proposa l'autor. Ara bé, també he assenyalat que la intenció d'aquesta tesi no ha estat, en cap moment, la de proporcionar una lectura de la producció teatral pinteriana que "escombri" les anteriors i que pretengui ser considerada "definitiva". Tornant als postulats jaussians, he apuntat que cap crític no pot pretendre situar-se al marge de la història de la recepció de l'obra que vol estudiar. Aquesta tesi, doncs, no ha estat escrita en el buit, no és un producte anhistòric, sinó que ha rebut l'estímul tant dels propis textos pinterians com de bona part de les reaccions crítiques que han generat, amb les quals ha procurat de mantenir una relació "dialògica" en el sentit bakhtinià més positiu. Això explica les freqüents referències a d'altres perspectives crítiques en els capítols centrals i dóna raó, en part, de la seva longitud. Un segon motiu de l'extensió d'aquests capítols rau en el mètode seqüencial d'interpretació dels textos pinterians seleccionats: he considerat que és la forma més òptima de respectar la pròpia naturalesa dels diàlegs pinterians, en què a cada moment cal fer explícita la nova forma de percepció que requereixen.

La tercera part del primer capítol ha estat dedicada a la presentació de les eines analítiques emprades per a l'estudi de la interacció verbal en la producció teatral pinteriana. Aquestes eines provenen de l'anàlisi del discurs, disciplina que ofereix garanties de ser respectuosa amb el caràcter bàsic dels diàlegs pinterians, ja que parteix de la premissa que qualsevol text, i en especial un text dialogat, consisteix en una successió d'actes comunicatius. He descrit les principals eines que han servit de base per a les anàlisis posteriors: els conceptes fonamentals de la teoria dels actes de parla; el Principi de Cooperació de Grice i les diverses possibilitats de transgressió de les màximes (sobretot la transgressió oberta,

l'encoberta, i l'"opting out", això és, la possibilitat de quedar-se al marge del Principi de Cooperació mitjançant el silenci, la transgressió repetida i concinuada de les màximes, etc.); la proposta d'entendre els discursos narratius dels personatges pinterians com a actes de parla indirectes la força il.locucional primària dels quals cal determinar en cada cas segons el context; el treball de Laver sobre la comunicació fàtica; el sistema (pro)nominal; i el Principi de Cortesia que proposa Leech com a complement del Principi de Cooperació.

El capítol 2, dedicat a l'anàlisi de la primera peça teatral de Pinter, *The Room* (1957), ha tractat de proporcionar una alternativa a les lectures de caire simbòlic que se'n solen fer, tot adduint que es tracta d'una obra pionera des del punt de vista de l'exploració pinteriana del llenguatge com a mecanisme constructor de relacions i de versions de la realitat. En repetides ocasions s'hi produeix, sobretot, la negativa per part d'un personatge de cooperar conversacionalment amb un altre, és a dir, de sucumbir al poder de coerció del llenguatge i d'acceptar, per tant, el rol que l'altre tracta d'imposar-li. Així, per exemple, en l'anàlisi de la primera escena he posat l'èmfasi tant en el conflicte que es pot detectar en la relació entre Rose i Bert, com en l'ambigüitat del nexa entre Rose i l'habitació. Pel que fa al primer aspecte, he analitzat la confrontació inicial entre Rose i Bert a partir del Principi de Cooperació, tot assenyalant que el silenci absolut que guarda Bert indica la seva intenció del quedar-se'n al marge, és a dir, la seva negativa a cooperar conversacionalment amb Rose. D'altra banda, també ha calgut preguntar-se per la mena d'actes de parla que Rose adreça a Bert per adonar-se del rol subordinat, fins i tot infantil, que tracta d'atorgar-li en la relació mútua, i entendre la negativa de Bert a cooperar conversacionalment amb la seva dona com un rebuig d'aquest paper subordinat. En definitiva, l'ús respectiu que Rose i Bert fan del llenguatge i del silenci posa de manifest el conflicte que existeix entre ells quant als papers que estan disposats a jugar l'un en relació amb l'altre.

Pel que fa a l'ambigüitat del vincle entre Rose i l'habitació, he assenyalat que la dona també emprà el llenguatge per construir verbalment una versió determinada de la cambra on viu amb Bert, versió que contraposa al món exterior, especialment al soterrani de la casa. Per al crític, el perill rau a aferrar-se a la funció referencial, és a dir, a prendre's les paraules de Rose al peu de la lletra i, fins i tot, a fer extensives les seves apreciacions a Bert. Això suposa passar per alt diversos factors. De primer, el silenci de Bert, que indica, també, el seu desig de no cooperar en la formulació de la realitat de Rose. Això posa en qüestió interpretacions de caire simbòlic segons les quals tant per a Rose com per a Bert, l'habitació constitueix un refugi contra les amenaces del món exterior. A més, també cal tenir en compte que l'acotació que descriu l'habitació posa en dubte les lloances que li dedica Rose. Això permet d'argüir que Rose constitueix un prototip dins de la producció teatral pinteriana: el del personatge que emprà el llenguatge per construir una realitat que no encaixa amb la que l'envolta. Aquesta tendència a l'evasió i a l'autoengany la retrobem, per exemple, amb Meg en *The Birthday Party* (1957; 1958). Finalment, la pròpia insistència de Rose a parlar de l'exterior en general i del soterrani en particular posa en entredit la seva reiterada preferència per l'habitació i per la vida que hi duu amb Bert. Així doncs, tampoc no és possible d'afirmar que per a Rose l'habitació és una mena de paradís, sinó que cal posar l'èmfasi en la dicotomia interna que manifesta.

Quant a la primera conversa entre Kidd i Rose, he suggerit que la presència de Bert i la resistència a permetre que Rose furgui en la seva vida privada empenyen Kidd a transgredir repetidament les màximes griceanes, és a dir, a deixar clar que no pensa cedir a Rose la direcció de la conversa. Per tant, no es tracta, com s'ha afirmat de vegades, que Kidd sigui sord, ximple, despistat, o víctima de la debilitat senil, interpretació que, en tot cas, es veuria soscevada pel seu comportament durant el segon encontre amb Rose.

Riley, el negre cec, és certament un component no naturalista de l'obra, però l'anàlisi que he realitzat del seu encontre amb Rose al

final de l'obra proporciona una possible alternativa a les nombroses interpretacions simbòliques que se n'han fet. Des del primer moment, Rose intenta dirigir la conversa, arribant fins al punt d'insultar Riley obertament. Ara bé, el silenci de l'home, com el de Bert al començament de l'obra, equival a una negativa a cooperar en la conversa en aquests termes. Al contrari que Bert, però, Riley ofereix a Rose una alternativa: el missatge que li porta obliga la dona a deixar al descobert el caràcter construït, fictici, de la versió de la seva existència actual a què s'aferrava al començament de l'obra. Quan torna Bert, l'explicació del viatge amb la camioneta, que en boca seva esdevé un ens personificat i femení, el mostra construint una realitat a la seva mida: la d'una "dona" dòcil i submissa. És un paper que Rose no pot assumir: ara és ella la que guarda silenci, un silenci que equival, de nou, a una negativa a cooperar en la conversa, i per tant a acceptar el rol que Bert pretén atorgar-li. La ceguera que li "encomana" Riley assenyala la transformació irreversible de Rose.

En *The Birthday Party* (1957; 1958), la primera obra en tres actes de Pinter, analitzada en el tercer capítol d'aquesta tesi, s'hi detecten dues diferències fonamentals respecte de *The Room*, que permeten de parlar d'una evolució dins de la producció teatral de l'autor. En primer lloc, encara hi ha un personatge central, Stanley, però tots els altres (Meg, Petey, Lulu, Goldberg i McCann) també gaudeixen de l'atenció específica del dramaturg independentment de la seva relació amb Stanley. D'altra banda, es consolida la tendència dels personatges a construir a base de paraules un passat que satisfagui els requeriments de la negociació de les relacions interpersonals en el present. Aquesta tendència a la construcció estratègica de mons passats, insinuada per primer cop en el relat fragmentari del senyor Kidd en *The Room* referent a la seva mare i la seva germana, es va incrementant en la producció teatral de Pinter fins que esdevé la pedra angular d'*Old Times* (1971).

L'acció de *The Birthday Party* gira al voltant de la destrucció del fonament principal, altrament força precari, de l'existència de Stanley: la seva capacitat lingüística. Aquesta destrucció té lloc,

sobretot, mitjançant l'interrogatori a què el sotmeten Goldberg i McCann, en una escena que, tant per la seva posició (a meitat del segon acte) com pel seu contingut, actua de frontissa en el si de l'estructura de l'obra. En l'anàlisi d'aquesta escena he destacat el fet que McCann i, sobretot, Goldberg, posen en joc una sèrie de recursos verbals dirigits a crear una ficció comunicativa, és a dir, a donar la sensació a Stanley que volen establir un diàleg amb ell, alhora que sistemàticament impedeixen que es produeixi un veritable intercanvi dialògic. Així, un dels mecanismes predilectes dels dos interrogadors consisteix a formular preguntes que transgredeixen la condició essencial searliana: el seu interès no rau a esbrinar-ne la resposta, sinó purament a forçar Stanley a contestar, a acceptar el rol de parlant subordinat. A l'últim, l'interrogatori culmina amb la ràpida juxtaposició d'una endevinalla (que transgredeix clarament la condició de sinceritat) i d'una pregunta impossible de contestar. En el primer cas, Stanley tracta desesperadament de respondre, caient definitivament en el parany lingüístic d'acceptar el paper subordinat de simple "contestador", ja que la resposta és totalment supèrflua. En el segon cas, Stanley emet un crit: finalment, doncs, es veu reduït a la impotència lingüística. A partir d'aquest moment, la capacitat d'articulació de Stanley, prou evident en la primera part de l'obra, desapareix pràcticament de forma absoluta. En l'escena de la seducció, Goldberg i McCann ni tan sols es molesten a crear la ficció comunicativa a què he fet referència: senzillament es limiten a prendre tota mena de decisions per Stanley. Quan, a l'últim, li demanen la seva opinió, és evident que saben que és incapaç d'articular una resposta. La demanda, doncs, demostra una refinada crueltat: exigeixen una opinió a Stanley un cop han anihilat la seva capacitat de tenir-ne cap.

L'anàlisi de l'escena de l'interrogatori ha posat en evidència la prominència que hi assoleix la funció pragmàtica: les preguntes de Goldberg i McCann cal entendre-les com a purs mecanismes de coerció lingüística. Per tant, queixar-se, com s'ha fet en alguns estudis, que és impossible de descobrir a quina culpa sucumbeix Stanley equival a

atribuir un pes a la funció referencial que, al meu entendre, no té. Stanley cau víctima de la seva pròpia incapacitat de fer front als mecanismes de manipulació lingüística que Goldberg i McCann dirigeixen contra ell, incapacitat que, d'altra banda, no ens ha de sorprendre, ja que en el primer acte es fa palès que si bé Stanley nodreix un cert inconformisme, és incapaç de construir, de manera positiva i activa, una alternativa a la seva existència actual.

El recurs de l'interrogatori, central en *The Birthday Party*, també apunta cap a la producció posterior de Pinter. Efectivament, en *The Hothouse* (1958; 1980), Cutts i Gibbs empren el mateix procediment per sotmetre i anul·lar Lamb. *Mountain Language* (1988) i, sobretot, *One for the Road* (1984), també contenen interrogatoris. En el darrer capítol de la tesi s'ha pogut comprovar, per exemple, que l'estratègia de l'Oficial en l'escena inicial de *Mountain Language* és molt semblant a la de Goldberg i McCann en l'escena de l'interrogatori de *The Birthday Party*. En efecte, l'Oficial invoca repetidament un context comunicatiu fictici en el qual les dones dels presoners complirien les condicions preparatòries searlianes necessàries, posem per cas, per formular preguntes o expressar els seus greuges. Ara bé, alhora l'Oficial informa les dones que la seva llengua, la llengua de la muntanya, està prohibida. Per tant, el comportament de l'Oficial esdevé un escarni destinat a posar en evidència la impotència de les dones respecte de l'estat que personifica.

L'interès principal del paral·lelisme entre l'interrogatori de *The Birthday Party* i l'escena inicial de *Mountain Language* rau en el fet que des de principis de la dècada dels vuitanta, com he assenyalat en el capítol 7, Pinter ha insistit en més d'una ocasió en el caràcter polític de les seves primeres obres, inclosa *The Birthday Party*. Ara bé, en el darrer capítol també he argumentat que les cinc obres més recents de Pinter (*Precisely* (1983), *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991) i *Party Time* (1991)) cal considerar-les peces polítiques, però les anteriors no. La diferència fonamental rau en el canvi d'actitud del dramaturg: en les obres més recents és, clarament, una actitud de condemna d'aquells que, com

l'Oficial, fan un ús manipulador dels recursos que la funció pragmàtica posa al seu abast per tal de legitimar l'estat que representen. En definitiva, en les darreres obres Pinter pren partit, tot denunciant realitats concretes i palpables (com ara la repressió i la tortura) i desenmascarant la utilització del llenguatge per formular i imposar unes ficcions que encobreixin aquestes realitats -- és el cas de la ficció comunicativa que invoca l'Oficial de *Mountain Language*. És per això que no és casual que en les obres més recents es detecti una divisió inequívoca entre aquells personatges que ocupen càrrecs polítics o posicions de poder indubtables (l'Oficial, el Sergent i els Guàrdies de *Mountain Language*), i aquells que estan en unes condicions d'inferioritat política igualment innegables (les dones i els presoners de *Mountain Language*). En *The Birthday Party*, en canvi aquesta divisió tan clara no es produeix i, de fet, com s'ha pogut comprovar, abans de l'arribada de Goldberg i McCann, Stanley sotmet Meg a un interrogatori de característiques semblants al que després ha de patir ell mateix. És a dir, l'ús coercitiu del llenguatge no és patrimoni exclusiu dels dos forasters.

Tornant al capítol dedicat a *The Birthday Party*, també he analitzat la conversa que té lloc entre Goldberg i McCann quan arriben a casa dels Boles per tal de determinar els trets essencials de la seva relació. Tenint en compte els actes de parla que Goldberg adreça a McCann, he apuntat que s'erigeix en la figura del mestre, mentre que el paper de McCann és el de l'alumne. Des d'aquest punt de vista, els relats de Goldberg referents al seu oncle han estat analitzats en aquesta tesi com a actes de parla indirectes, amb una força illocucional consistent, sobretot, a formular un recurs a l'autoritat, a la veu de la tradició i dels costums establerts: encara un altre tret característic de la parla dels mestres. En definitiva, doncs, he apuntat que Goldberg encarna la figura de l'hereu de la tradició i del nou mestre, el transmissor d'uns ideals que ell, al seu torn, ha après de l'oncle Barney. Les narracions de Goldberg, per tant, constitueixen intents d'invocar l'autoritat del mestre a l'hora d'alliçonar l'alumne, McCann. Des d'aquest punt de vista, la derrota

de Stanley a mans de Goldberg i McCann equival a la victòria de la tradició que personifiquen.

Ara bé, també he apuntat que Stanley i Goldberg, víctima i principal botxí, tenen certs trets en comú. D'una banda, la ja esmentada capacitat de Stanley de sotmetre Meg a un principi d'interrogatori. A més, però, tots dos personatges manifesten la necessitat de construir verbalment versions determinades del passat. En el cas de Goldberg, ja he fet referència a les anècdotes de l'oncle Barney, que més endavant es veuen reforçades per una nova narració: un altre acte de parla indirecte amb què Goldberg invoca la font última de tota autoritat, la figura del pare. Aquesta necessitat constant de recórrer a l'autoritat posa en qüestió que Goldberg sigui l'agressor omnipotent que de vegades la crítica ha dibuixat. Pel que fa a Stanley, ell és el primer personatge de l'obra que fa ús del llenguatge per construir un món passat. La narració dels concerts s'he analitzada, altre cop, com un acte de parla indirecte, com un intent per part de Stanley de reforçar la seva confiança en si mateix i deixar Meg bocabadada. Per a Stanley, doncs, el llenguatge és l'eina que li permet de construir mons alternatius per tal de mitigar el seu sentiment d'impotència i de fracàs en el present. És per això que l'anihilació lingüística a què el sotmeten Goldberg i McCann sega el fonament bàsic de la seva existència.

Quant als altres dos personatges destacats de *The Birthday Party*, Meg i Petey, he assenyalat l'efecte de mirall trencat que es produeix entre la primera conversa que mantenen i la darrera. Pel que fa a la conversa inicial, he apuntat que, fins a cert punt, s'assembla a la primera escena de *The Room*, però amb una diferència: Petey sí que intervé en la conversa, si bé ho fa d'una manera força especial. A partir del treball de Laver sobre la comunicació fàtica, he suggerit que Pinter proporciona una quantitat considerable d'informació referent a la relació interpersonal entre Meg i Petey mitjançant la subversió de les expectatives creades per la situació inicial. Sobretot, he destacat el fet que malgrat ser la interlocutora més activa, Meg no aconsegueix erigir-se també en la interlocutora

dominant: al contrari, es revela com una dona poc autònoma, que necessita en tot moment el suport i el reconeixement que el seu marit, de manera somorta però tangible, es resisteix a donar-li. En la darrera conversa entre Meg i Petey, després de l'anihilació de Stanley, els trets fonamentals de la seva relació es veuen tristament confirmats. Meg, totalment inconscient del que ha succeït a la festa d'aniversari, continua infantilitzant Stanley com si res i construint a base de paraules una versió totalment errònia de la festa --una demostració irrefutable del tema pinterià per excel·lència, la possibilitat de construir mitjançant el llenguatge realitats a la mesura pròpia. Ara bé, si *The Room* s'acabava amb el final de l'antiga relació entre Rose i Bert, *The Birthday Party*, ben al contrari, es clou amb la confirmació indiscutible de la dependència de Meg envers el seu marit: en efecte, Petey assumeix el paper de pantalla entre Meg i la realitat de la destrucció de Stanley.

Al contrari que *The Room* o *The Birthday Party*, *The Caretaker* (1960) no conté elements no naturalistes que, potencialment, poden deflectir l'atenció del lector/espectador de la importància de la funció pragmàtica del diàleg. Des d'aquest punt de vista, *The Caretaker* constitueix una fita dins de la producció teatral pinteriana i un exemple magistral de la desautomatització de la funció pragmàtica que la caracteritza. En efecte, l'acció de l'obra se centra en el procés d'exploració mútua entre Aston, Mick i Davies, procés en el qual cadascun d'ells utilitza estratègies d'interacció verbal clarament diferenciades: des de la manca de perspicàcia lingüística d'Aston a l'absolut control dels recursos verbals de Mick, passant per les limitades i repetitives estratagemes de Davies. A partir d'aquí, l'obra s'estructura a l'entorn del doble motiu contacte/separació, que troba el seu contrapunt en la paraula i el silenci, sense que es tracti, però, d'una equivalència unívoca entre paraula i contacte, silenci i separació. La paraula, la producció lingüística, es l'eina amb què els tres personatges s'exploren mútuament. Aquesta exploració verbal desemboca a voltes en moments fugissers de contacte, però més sovint en situacions d'incomprensió mútua i, doncs, de separació. El

silenci sol assenyalar una fallida de les connexions (especialment el silenci amb què Aston rebutja Davies al final de l'obra), però, ocasionalment, emmarca moments en què es forgen vincles d'unió (el silenci que envolta el gest d'Aston d'aprofitar el poder de coerció del joc de la roda per tornar a Davies la bossa que Mick li ha pres).

A partir d'aquest marc general, s'ha pogut comprovar que els encontres entre Aston i Davies se solen caracteritzar per la tendència a la dislocació, és a dir, per la dificultat mútua d'establir un contacte. Des del punt de vista lingüístic, això es posa de manifest, sobretot, per la incapacitat de tots dos de copsar la força il·locucional que l'altre vol imprimir als seus enunciat. En conseqüència, les seves converses solen culminar en moments de silenci que sovint indiquen la incapacitat mútua de cooperar en la construcció d'un diàleg i, doncs, d'una relació satisfactòria per a tots dos. Així, en l'escena inicial, la manca de sensibilitat d'Aston pel que fa a les necessitats psicològiques de Davies contrasta amb la seva atenció als requeriments materials del vagabund. Els relats de Davies, posem per cas, com ara el que fa referència a per què va abandonar la seva dona, els he analitzats com a actes de parla indirectes amb la força il·locucional primària d'intents d'autojustificar-se i de fomentar la doble autoimatge de víctima immerescuda i d'home autosuficient. Ara bé, aquestes narracions no aconsegueixen la cooperació lingüística d'Aston, que, d'aquesta manera, s'absté de jugar el paper que Davies li voldria atorgar en una hipotètica relació mútua.

Igualment, Davies es mostra insensible a les necessitats psicològiques del seu hoste. Ara bé, a diferència que en el cas de Davies, els requeriments d'Aston no es manifesten verbalment, sinó gestualment: en diversos moments al llarg de l'obra, Aston s'entreté a provar d'adobar l'endoll d'una torradora elèctrica. Aquesta activitat manual incorpora, de manera visual, el tema de les connexions, i a més és reveladora del que Aston sembla esperar del seu convidat: l'endoll apareix en moments clau que indiquen que per a Aston, Davies suposa la possibilitat d'establir un contacte.

Tanmateix, és evident que per a Davies les intencions d'Aston resulten inescrutables. Aquests dos personatges viuen en mons separats: Davies en el de la paraula, en el de les estratègies de manipulació verbal; Aston en el dels gestos silenciosos. El silenci enmig del qual Davies s'encara amb l'estatueta del Buda, l'objecte predilecte d'Aston, constitueix una mesura clara de la distància que els separa: una i altra vegada, les limitades tàctiques verbals de Davies s'estavellen contra la impassibilitat del seu hoste.

Malgrat tot, l'esperança de forjar un vincle amb Davies fa que la loquacitat d'Aston augmenti. Això el duu a explicar a Davies un seguit d'anècdotes personals que culminen amb tres narracions, la de la gerra de Guinness, la de la noia que va conèixer en un bar i, sobretot, la famosa intervenció amb què es clou el segon acte. He analitzat aquests relats com a actes de parla indirectes, la força il.locucional dels quals equival a un oferiment d'amistat, a un intent de reforçar el que per a Aston és el contacte creixent entre ell i el vagabund. De nou, però, s'ha pogut comprovar que les reaccions de Davies fan evident la dislocació entre els dos personatges o, dit en altres paraules, la manca de coincidència entre la força il.locucional que cadascun d'ells atorga a un mateix enunciat.

Mick, el tercer personatge de l'obra, demostra ser un virtuós de les tècniques de manipulació verbal, un estratega consagrat per a qui la interacció verbal no és una eina de contacte, sinó un mecanisme alienant que utilitza per confrondre i desorientar Davies i, en definitiva, per subjugar-lo. D'entre els recursos que empra, he destacat les narracions que teixeix, tot proposant d'analitzar-les com a actes de parla indirectes amb una força il.locucional primària que és el resultat de la combinació entre el desig de terroritzar Davies i el de projectar una determinada imatge de si mateix. D'aquesta manera s'evita el perill de caure en el parany que suposa prendre's els relats de Mick al peu de la lletra, és a dir, atorgar un relleu excessiu a la funció referencial. D'altres estratègies de Mick consisteixen a projectar en Davies papers que no pot jugar (com ara el de llogater o comprador potencial del pis i el de decorador

professional), o bé a omplir-lo d'afalacs i oferir-li la feina de vigilant per guanyar-se la seva confiança. En tots els casos, la interacció verbal entre Mick i Davies tendeix a la separació. L'única possibilitat de contacte es produeix quan Mick confia a Davies els seus somnis pel que fa al pis. El moment, però, és extremadament fugisser. En definitiva, Mick i Aston opten pel vincle mutu, tal com ho indica el lleu somriure que bescanvien, en silenci, cap al final del tercer acte. Així doncs, a l'últim, Mick s'avé a acceptar el mitjà predilecte del seu germà: el silenci.

The Homecoming (1965), una de les obres més complexes i controvertides de Pinter, constitueix un veritable salt endavant dins de la seva producció teatral, ja que, més clarament que qualsevol peça anterior, versa sobre el llenguatge com a arma susceptible de ser utilitzada en la negociació de les relacions interpersonals, en la construcció verbal de versions de la realitat i en els esforços per imposar aquestes versions als altres. Aquest cop, Pinter explora el funcionament del llenguatge, sota la forma d'interacció verbal, en el si de la família i de les relacions entre els dos sexes. Seguint Jauss, he suggerit que convé allunyar-se del corrent crític que tendeix a titllar l'obra d'immoral i fins i tot de pornogràfica, i adonar-se que, mitjançant l'exploració del rol del llenguatge en la construcció d'estructures de poder en l'entorn familiar i de les relacions entre els sexes, Pinter planteja al lector/espectador un repte envers tot partit pres quant a la distribució de rols que s'hi sol produir. L'obra apunta al fet que el repartiment de papers en aquests entorns no és una qüestió prefixada, "natural", sinó el resultat d'una lluita pel poder en què el llenguatge, com a mediatitzador de la realitat, juga un paper primordial.

Com s'ha pogut comprovar, Pinter estructura l'obra al voltant de l'encontre entre dues unitats familiars, la londinenca i l'americana, totes dues marcades per conflictes interns quant a la distribució de rols entre els seus membres. En cadascun d'aquests grups familiars hi ha una veu subversiva, Lenny i Ruth respectivament. Així, en negar-se cooperar verbalment amb Max, Lenny subverteix repetidament el seu

discurs, caracteritzat, d'altra banda, per la producció d'una sèrie d'actes de parla que pressuposen una condició preparatòria bàsica: la seva condició de pare, de font d'autoritat. És aquest rol dominant, en definitiva, el que Lenny posa en qüestió. El paper subversiu de Ruth es fa palès des del moment en què entra en escena amb Teddy, i tots dos protagonitzen una conversa marcada per la dissonància, per la manca de coincidència entre els seus interessos i preocupacions --com tantes d'altres converses en la producció teatral pinteriana, des de Rose i Bert en *The Room* a Aston i Davies en *The Caretaker*, passant per Meg i Petey en *The Birthday Party*. Com en aquestes altres ocasions, la negativa de Ruth a cooperar verbalment amb Teddy assenyala el seu rebuig del rol que li vol fer jugar, el d'esposa submissa. També he apuntat que la funció subversiva de Ruth es veu confirmada en diverses ocasions, sobretot quan l'aliança entre els dos pares familiars, Max i Teddy, es fa efectiva, i comencen a col.laborar verbalment en la construcció de la versió de Ruth que els convé, la d'esposa lleial i mare amatent.

Com s'ha vist, Ruth es mostra capaç fins i tot de subvertir el discurs de Lenny des de bon començament, tot negant-se a jugar el paper que li vol imposar, el de dona convencional, ofesa i acovardida per les seves escomeses verbals. Això força Lenny a recórrer a una tàctica que no li cal emprar amb cap altre personatge: la narració d'històries que, com les de Mick en *The Caretaker*, van destinades a terrotitzar l'interlocutor. He interpretat els relats de Lenny, com en d'altres ocasions, com a actes de parla indirectes que constitueixen reptes o amenaces adreçades a Ruth. Precisament, el rol d'agent subversiu que Ruth juga en el si de l'obra queda reflectit a la perfecció en la seva reacció al relat de Lenny referent a una prostituta que va ser víctima de la seva violència. Com s'ha vist, la pregunta de Ruth, "'How did you know she was diseased?'" (I, pàg. 47), obliga Lenny a admetre que la narració precedent no ha estat res més que una construcció verbal, un edifici bastit de paraules i desproveït de substància: "'I decided she was'" (I, pàg. 47). Aquesta resposta és paral·lela a la del senyor Sands en *The Room*, quan afirma que la seva

dona no ha vist cap estrella perquè ho diu ell. En tots dos casos, es fa explícit el paper essencialment pragmàtic del llenguatge en la producció teatral pinteriana: com he anat dient, és una eina que els personatges empren per construir versions de la realitat i utilitzar-les com a arma en el camp de batalla de les relacions interpersonals.

De fet, i com s'ha pogut comprovar, la narració o construcció verbal de versions del passat és un recurs que, si bé ja ha aparegut anteriorment en la producció teatral de Pinter, es consolida en *The Homecoming*. Així, a banda dels relats de Lenny, també he destacat els de Max, que solen fer referència a Jessie i MacGregor. He assenyalat que l'existència purament verbal d'aquests dos personatges permet a Pinter aprofundir en l'exploració del tema fonamental de la mediatització de la realitat mitjançant el llenguatge. En efecte, cada cop que un dels personatges que apareixen en escena anomena Jessie o MacGregor, n'elabora una versió que satisfà les seves necessitats en el present, necessitats que van sempre en funció de la negociació de rols dins de l'entorn familiar actual. Max, per posar l'exemple més obvi, fa un ús clarament estratègic de dues versions contraposades de Jessie (mare i pal de paller de la família/prostituta) que va sempre en funció de la lluita constant per la distribució de rols que es produeix al llarg de l'obra. En aquest sentit, ha calgut recordar de nou el perill que suposa caure en el parany de prioritzar la funció referencial tot afirmant, com s'ha fet de vegades, que Jessie era realment una prostituta o, fins i tot, plantejant-se la qüestió de si ho era o no. El mateix cal dir de l'ocasió en què Max invoca la figura del seu pare mitjançant un altre discurs narratiu. En lloc de preguntar-se pel contingut referencial del relat, convé situar-lo en el marc de les lluites pel poder en el si de la família londinenca. Des d'aquesta perspectiva, he assenyalat que la narració de Max referent al seu pare és paral·lela a la de Goldberg en *The Birthday Party*: en tots dos casos, es tracta d'apel·lar a l'autoritat paternal per tal de tractar de refermar la pròpia. En el cas de *The Homecoming*, a més, he apuntat que cal veure Teddy com un altre fill que pretén "retrobar" el seu pare perquè li serveixi de recolzament del rol

dominant que vol jugar dins de la seva pròpia estructura familiar i, sobretot, quant a la seva relació amb Ruth. Un altre discurs narratiu la importància del qual m'ha semblat convenient destacar és el de Lenny referent a la dona a la qual va regalar un barret. Es tracta d'un relat sovint oblidat per la crítica, i he suggerit que per tal de determinar-ne la força il·locucional primària cal emmarcar-lo en el context de l'apropament progressiu que es produeix entre Ruth i Lenny, les dues veus subversives. Lenny elabora aquest relat durant el seu segon encontre a soles amb Ruth que, com he apuntat, es caracteritza per la disposició mútua a cooperar en la construcció d'una conversa amb objectius compartits. He entès la narració, doncs, com un oferiment d'amistat que Ruth demostra que accepta tot responent amb una altra narració referida al seu passat quan, segons afirma, treballava de model fotogràfica. De nou, he insistit en els perills de prioritzar la funció referencial, actitud que ha conduït alguns crítics a aduir que Ruth s'havia dedicat a la prostitució. He suggerit que és preferible insistir en el pes pragmàtic del seu relat i entendre'l, sobretot, com una declaració d'intencions en el present, un rebuig del rol de mare i d'esposa tal i com l'ha hagut d'assumir amb Teddy.

Una altra fita dins de l'apropament progressiu entre Ruth i Lenny la constitueix el conegut interrogatori pseudo-filosòfic a què Lenny sotmet Teddy. He assenyalat que, com passa amb d'altres interrogatoris en l'obra de Pinter, aquest també conté un seguit de preguntes que incompleixen la condició essencial. Per tant, ha calgut insistir de nou en el perill d'aferrar-se a la funció referencial i afirmar que Lenny està genuïnament interessat en les qüestions que planteja al seu germà. Des d'un punt de vista pragmàtic, en canvi, he aduït que cal entendre les preguntes de Lenny com a reptes que pretenen posar en evidència la buidor del títol de Doctor en Filosofia de Teddy i, per tant, desacreditar-lo davant de la resta de la família. L'estratègia de Lenny dona els seus fruits: com s'ha pogut comprovar, aconsegueix el suport tant de Joey com, per sorprenent que pugui semblar, de Max. Però per damunt de tot, Lenny obté el

recolzament de Ruth que, com he apuntat, subverteix la carrera professional de Teddy de forma molt més radical en declarar que qualsevol discussió de tipus filosòfic constitueix una imposició sobre la realitat, en el sentit més purament físic de la paraula. També he destacat la importància de les paraules de Ruth des del punt de vista del tema pinterià de la mediatització verbal de la realitat: com ha fet anteriorment amb Lenny, Ruth afirma que el llenguatge, que en aquest cas es concreta en l'argumentació filosòfica, no és més que una fabricació, un gegant amb peus de fang. D'altra banda, he apuntat que quan Ruth tria la via dels fets (ballar i besar-se amb Lenny), i no la de les paraules, per tal que a Teddy no li quedi cap mena de dubte que no pensa continuar jugant el rol d'esposa submissa, això no ens ha de sorprendre, sinó que cal posar-ho en relació amb la malfiança que ha expressat respecte de tota construcció verbal.

L'aliança que segellen Ruth i Lenny condueix, a l'últim, a la construcció d'una nova estructura familiar, la tercera, amb ells al centre. Són ells dos els que duen a terme la negociació oberta dels termes econòmics de la proposta que Ruth es quedi a viure amb la família londinenca tot treballant de prostituta. Com he apuntat, d'aquesta manera cooperen en la subversió de les formulacions eufèmiques emprades tant per Teddy com per l'altre *pater familias*, Max, per referir-se als mateixos fets. També he assenyalat que el quadre final de l'obra reforça la idea d'un poder compartit entre Ruth i Lenny en el si del nou entorn familiar. Ara bé, al meu entendre la victòria de Lenny i Ruth està basada en una ambigüïtat radical que posa en entredit l'efectivitat del paper subversiu que assumeixen durant bona part de l'obra: de fet, a l'últim no són capaços de transcendir uns esquemes apresos i imbricats en el propi llenguatge. Per assolir el poder que ostenten al final de l'obra, tots dos donen veu a una formulació econòmica crua dels drets i deures respectius, amb Lenny en el paper de proxeneta i Ruth en el de prostituta. Com he assenyalat, doncs, Pinter posa en qüestió les idees preconcebudes sobre les bases de l'estructura familiar, tot destacant-hi, sobretot, un fort component econòmic i d'explotació sexual. I assenyalava, també,

que aquesta estructura és el resultat d'un procés de construcció lingüística, de negociació de rols, paral·lel al que acabem de presenciar en l'obra.

Com Jessie i MacGregor en *The Homecoming*, el passat té una existència purament verbal en *Old Times* (1971). Ara un, ara l'altre, els tres personatges de l'obra, Kate, Deeley i Anna, s'erigeixen en els narradors dels vells temps, d'un passat que no té una existència pròpia i independent en l'obra, ja que Pinter no ens hi proporciona un accés directe. Precisament, en aquesta tesi s'ha argumentat que aquesta manca d'informació textual és un component imprescindible de l'estructura temàtica d'*Old Times*: en no haver-hi cap punt de referència extern amb què contrastar el contingut dels relats dels personatges, l'atenció del lector/espectador s'ha de centrar gairebé exclusivament en el fet mateix de la construcció verbal de mons passats. I és aquí, al capdavant, on rau el nucli de l'obra. Efectivament, cap de les versions del passat que formulen els personatges, sovint mútuament contradictòries, és més o menys "certa", sinó que totes exemplifiquen el tema típicament pinterià de la mediatització o construcció verbal dels "fets" amb intencions estratègiques en el present, des del punt de vista de la negociació de les relacions interpersonals. Com s'ha pogut comprovar, la pròpia estructura d'*Old Times*, basada en una sèrie de duets narratius entre Deeley i Anna que queden definitivament truncats amb el relat final de Kate, es fonamenta en el fet que el personatge narrador controla el passat, ni que sigui momentàniament, perquè en narrar-lo li és possible de construir-lo a la seva mida. Això li permet d'imposar un paper subordinat a l'interlocutor, que té la possibilitat, però, de contraatacar amb la seva pròpia versió del passat. Per tant, en l'anàlisi d'*Old Times* ha tornat a fer-se imprescindible insistir en l'enorme pes de la funció pragmàtica i en la pèrdua de relleu de la referencial: els discursos narratius en què es basa, en bona part, *Old Times*, són, sobretot, actes de parla, és a dir, constitueixen el principal mitjà d'interacció entre els tres personatges.

He assenyalat que, sovint, la crítica ha entès *Old Times* com un estudi de la memòria, de la seva deterioració imparabile i inevitable. Aquesta tesi, en canvi, ha suggerit que si l'activitat narradora dels personatges d'*Old Times* té com a objecte primordial un passat que té una existència purament verbal en el present, és perquè Pinter està interessat a explorar la possibilitat que proporciona el llenguatge de formular universos passats que s'adaptin a les exigències de la negociació de les relacions interpersonals presents i, per tant, a posar en evidència la naturalesa contingent i pragmàtica de les construccions verbals dels personatges. De fet, en diverses ocasions al llarg de l'obra, els comentaris que l'autor posa en boca dels propis personatges tenen una importància temàtica cabdal (a part del seu pes pragmàtic en cada moment concret), ja que són senyals que apunten a les reconstruccions infinites a què pot veure's sotmès el passat un cop comença a ser mediatitzat verbalment. Així, en el primer acte he destacat la cita de la pel·lícula d'O. Welles *The Magnificent Ambersons* (1942) que Deeley pronuncia, juntament amb la famosa declaració de principis d'Anna referent al fet que el passat tan sols cobra vida quan i tal i com el recordem i formulem verbalment; i, al començament del segon acte, he fet ressaltar la intervenció de Deeley referent a les possibilitats infinites de permutació de la posició dels divans: les rodetes sobre les que descansen, com el llenguatge que és fonament imprescindible de tot discurs narratiu, permeten de construir estructures que es poden modificar segons les necessitats de cada moment concret. En definitiva, doncs, tant Deeley com Anna, que durant bona part de l'obra es troben immersos en un combat narratiu per assolir el control del passat de Kate, són plenament conscients de la càrrega pragmàtica d'aquesta estratègia des del punt de vista de la negociació de les relacions interpersonals en el present. Com s'ha pogut comprovar, en el primer acte Deeley respon a un dels relats de la seva contrinçant amb "What an exciting story that was" (I, pàg. 30) i, més endavant, Anna es refugia en la mateixa tàctica ("I've rarely heard a sadder story", II, pàg. 48). En tots dos casos, però, es tracta d'un contraatac molt feble: en realitat, tots dos saben que,

en el combat en què estan immersos, un relat no és simplement un relat, sinó que constitueix un acte de parla indirecte que implica fer alguna cosa en el context present de la negociació de les relacions interpersonals.

En definitiva, doncs, he apuntat que si bé és cert que l'estructura d'*Old Times* empeny el lector/espectador a la comparació constant entre les diferents versions del passat que ens ofereixen els diversos personatges, l'objectiu últim d'aquesta activitat no ha de ser el de descobrir quina és la versió "vertadera", sinó que ha de consistir a adonar-se que la versió "de veritat" no existeix i que el llenguatge en *Old Times* compleix funcions pragmàtiques i no referencials. Des d'aquest punt de vista, també he assenyalat que aquesta obra representa la culminació d'un procés evolutiu dins de la producció teatral de Pinter, l'embrió del qual és el ja esmentat relat de Kidd en *The Room*. A partir d'aquí, i com ha quedat reflectit en aquestes conclusions, el component narratiu de construcció del passat en el si de la negociació de les relacions interpersonals va augmentant en *The Birthday Party*, *The Caretaker* i *The Homecoming*, fins que en *Old Times* ocupa pràcticament tota l'obra i fa que "acció" esdevingui un terme pràcticament sinònim d'"interacció verbal".

Els relats d'Anna i de Deeley, la seva arma principal en la lluita per la supremacia que els enfronta, tenen diversos trets en comú. En primer lloc, s'hi sol produir una equiparació entre el rol de narrador del passat de Kate, que Anna i Deeley assumeixen en el present, i el d'observador de Kate en el si del relat. Com s'ha assenyalat, això entronca, a nivell temàtic, amb la ja esmentada cita de *The Magnificent Ambersons*: en erigir-se en narradors del passat de Kate, Deeley i Anna malden per fer prevaler el seu punt de vista, la seva versió, tot exercint un control absolut sobre la matèria primera dels seus relats, paral·lel al del narrador/guionista/director O. Welles sobre la seva pel·lícula. En conseqüència, no té res d'estrany que aquestes narracions tendeixin a atorgar a Kate la categoria d'objecte a ser observat, mesurat, avaluat, i, alhora, la descriguin com un ésser fluid (constantment la relacionen amb l'aigua), eteri, i

indefens; en suma, com un objecte perfectament mal.leable que construeixen i reconstrueixen verbalment amb cada nova narració. En aquest sentit s'ha destacat, també, l'ús constant que Deeley i Anna fan de la tercera persona per referir-se a Kate en presència seva. Finalment, un altre tret comú d'aquestes narracions és el fet que tant Deeley com Anna tracten repetidament de convertir l'altre en l'"odd man out" del triangle, tant pel que fa al passat com en el present. Aquestes característiques estan presents en tots els relats que formulen Deeley i Anna al llarg de l'obra, convertint-los en quelcom més que pures "històries", és a dir, atorgant-los la categoria d'actes de parla indirectes i la força il.locucional primària de reptes que se succeeixen gairebé ininterrompudament. Així, en el primer acte, i tot just en "arribar" a casa de Deeley i Kate, Anna formula el seu primer relat referit als anys que va viure a Londres amb Kate; al cap de poc, Deeley contraataca amb la història de com va conèixer Kate a un cine on projectaven, precisament, *Odd Man Out* (1947); Anna respon amb el relat de l'home de l'habitació, que Deeley mira de contrarrestar tot construint verbalment una nova versió de Kate que faci impossible la narració d'Anna, és a dir, la idea que Kate l'hagi pogut humiliar mai; finalment, Anna usurpa a Deeley el motiu narratiu de la pel.lícula *Odd Man Out* i, en afirmar que fou ella qui la va anar a veure amb Kate, l'exclou momentàniament del passat. Deeley enceta el segon acte amb el primer relat sobre "The Wayfarers Tavern" que, com s'ha pogut comprovar, constitueix una rèplica retardada al d'Anna sobre l'home de l'habitació. La resposta d'Anna és una narració en què, de nou, pren un motiu introduït per Deeley (que acaba d'afirmar que un dia, a "The Wayfarers", es va entretenir a contemplar les cuixes d'Anna) i el modifica al seu gust (com a prova contundent de la intimitat del vincle entre Kate i ella, Anna deixa caure que aquell dia duia posada la roba interior de la seva amiga). La rèplica de Deeley es basa en la mateixa estratègia que la d'Anna: reprenent el motiu del bar "The Wayfarers", Deeley reconstrueix tant el seu relat com la versió modificada d'Anna, tot incorporant el detall de la roba interior, però

proporcionant una explicació del tot diferent del fet que Anna dugués posada la de Kate.

En l'anàlisi detinguda de cadascuna d'aquestes narracions, he insistit repetidament en els perills que suposa atorgar un pes excessiu a la funció referencial. En efecte, aquesta actitud crítica pot dur, per exemple, a afirmar que Kate i Anna havien mantingut una relació lesbiana. Ara bé, com s'ha pogut comprovar, la manca d'informació factual sobre aquest i d'altres punts impedeix de fer afirmacions categòriques d'aquesta mena que, a més a més, són del tot irrellevants: el que "realment" va passar té ben poca importància; el que cal destacar és que Deeley concep una possibilitat que l'horroritza i, com s'ha pogut comprovar, Anna se n'aprofita. Una cosa semblant passa, per exemple, amb la darrera narració que Deeley formula en l'obra, és a dir, la versió corregida dels esdeveniments que van tenir lloc a "The Wayfarers": no es tracta que Anna i Kate es confonguin en la memòria de Deeley, sinó que, com a narrador, les barreja expressament i pels motius estrictament estratègics que he descrit.

El comportament de Kate posa en entredit des de bon començament el rol passiu i mal·leable que Anna i Deeley tracten d'atorgar-li. Durant el primer acte, la seva actitud es caracteritza, en primer lloc, per un silenci no cooperatiu semblant al de Bert al començament de *The Room*, és a dir, un silenci que significa un rebuig dels papers que els altres dos personatges pretenen imposar-li. De vegades, però, la seva negativa a acceptar les construccions verbals de Deeley i Anna esdevé més explícita. Així, per exemple, he destacat el fet que quan Deeley parla del "cap flotant" de Kate, aquesta soscava obertament la formulació metafòrica del seu marit, tot fent-ne palès, precisament, el caràcter de construcció lingüística, d'artifici verbal. Igualment, quan afirma que Deeley i Anna parlen d'ella com si fos morta, Kate demostra que sap prou bé a quin joc juguen. Més endavant, en el segon acte, Kate dona veu a una única descripció dels seus gustos i preferències en què s'associa a si mateixa amb l'aigua no com a element que la fa manipulable segons els interessos dels altres, sinó

com a qualitat positiva que contraposa a les línies rígides, a la simplificació narrativa, a què Deeley i Anna volen sotmetre-la. A més, s'ha apuntat que mentre Kate dóna veu a aquesta autodefinició, es troba, també visualment, en una posició dominant: està dreta, observant els altres dos, que romanen asseguts.

La victòria definitiva de Kate, però, es produeix al final de l'obra, quan formula el seu únic discurs narratiu, amb el qual demostra que és capaç de fer ús de les mateixes armes que Deeley i Anna. Efectivament, aquest relat conté una sèrie d'elements provinents dels dels altres dos personatges, que Kate reconstrueix al seu gust. D'entrada, ara és ella la que converteix Deeley i Anna tant en objectes narratius, com en objectes observats i impotents en el si de la narració: l'una, "morta"; l'altre, com un nadó al bressol. La "mort" d'Anna en el relat final de Kate l'he posada en relació amb la seva anterior afirmació que els altres dos parlen d'ella com si fos morta: en efecte, he assenyalat que en anihiliar Anna narrativament parlant, Kate li nega la capacitat d'exercir cap mena d'hegemonia narrativa sobre el seu passat i, al contrari, la converteix en el seu propi objecte narratiu, parlant-ne com si fos morta. Kate deixa Anna sense cap possibilitat de rèplica i, per tant, no té res d'estrany que guardi silenci fins al final de l'obra. Quant a Deeley, en el relat final Kate es nega explícitament a fer-lo partícip del seu passat en negar-se a parlar-li d'Anna. A més, en tots dos casos Kate estableix un vincle inequívoc entre la brutícia i aquells que, com Deeley i Anna, voldrien controlar-la, manipular-la, construir-la a la seva mida. En definitiva, la narració final de Kate trenca les ales narratives dels altres dos: la seva versió del passat no admet rèplica i, d'aquesta manera, esdevé la definitiva. El mim amb què es clou l'obra reflecteix fidelment el resultat de la lluita interpersonal que hem presenciada.

Finalment, les diverses dislocacions temporals que es produeixen al llarg d'*Old Times* també les he interpretades com a exponents del tema fonamental de la construcció verbal i estratègica de mons passats. Així, per exemple, he entès la coneguda "arribada" d'Anna com

un intent per part de Pinter de fixar el tenor de la resta de l'obra, tot presentant per mitjà de la pròpia acció dramàtica el procés de construcció verbal del passat. En efecte, la conversa inicial entre Deeley i Kate, amb Anna mig oculta entre les ombres al fons de l'escenari, constitueix un procés de "creació" d'Anna que, de moment, és un ens fet purament de paraules i, per tant, perfectament malleable. De fet, s'ha pogut comprovar que en l'escena inicial "Anna" no és més que un peó en la negociació de la relació interpersonal entre Deeley i Kate. Un cop tot això ha quedat establert, Pinter es permet el recurs d'introduir Anna sobtadament en l'acció present per tal de continuar explorant els usos estratègics del passat a tres bandes. D'altres dislocacions temporals, com ara la que generen Kate i Anna al final del primer acte, han rebut un tractament semblant en aquesta tesi.

En el darrer capítol, dedicat sobretot a *Mountain Language*, he apuntat que hi ha dos elements de continuïtat bàsics entre la producció teatral de Pinter fins a la dècada dels setanta, representada en aquesta tesi per les cinc obres comentades fins ara, i les seves cinc darreres peces (*Precisely* (1983), *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991) i *Party Time* (1991)). El primer és, òbviament, el tema bàsic del llenguatge com a constructor de relacions de poder i de versions de la realitat. El segon element de continuïtat el constitueix la fidelitat als mètodes dramàtics propis. En efecte, les cinc obres més recents són peces polítiques, però, com he indicat, es desmarquen clarament de dos dels axiomes clàssics del teatre polític, o "agit-prop", tradicionalment practicat al Regne Unit: el debat ideològic minuciós i la consciència històrica. L'anàlisi de *Mountain Language* ha posat en evidència que el mètode de Pinter en les obres més recents continua sent antidiscursiu: en lloc de presentar-nos una confrontació dialèctica i exhaustiva de les ideologies respectives, l'autor opta per individualitzar i convertir en acció dramàtica tant els mecanismes de control del règim imperant com les reaccions dels ciutadans. En *Mountain Language*, com ja he recordat en aquestes conclusions, això es

posa de manifest, d'una banda, mitjançant la ficció comunicativa que els representants de l'estat, sobretot l'Oficial, tracten de fomentar tot fent ús dels recursos que la funció pragmàtica posa al seu abast. D'aquesta manera, Pinter dramatitza els esforços del llenguatge del poder per encobrir la realitat. D'altra banda hi ha, sobretot, Sara, la ciutadana que s'erigeix en portaveu d'una realitat innegable, la de la tortura i la repressió. Sara reivindica, per dir-ho així, la importància de la funció referencial, i això la duu a subvertir repetidament el discurs "oficial" de l'Oficial. Tornant al que deia més amunt, però, aquesta insistència a explorar situacions dramàtiques concretes implica una continuïtat de mètode respecte de la producció anterior de Pinter, que no s'ha caracteritzat mai per l'enfocament discursiu, sinó per la presentació directa, immediata, de situacions il·lustratives de la seva preocupació fonamental per la negociació de les relacions interpersonals mitjançant la interacció verbal. Així, per exemple, des de bon començament, Pinter s'ha resistit a proporcionar els antecedents biogràfics dels personatges, el que podríem anomenar les "causes històriques" que els han dut a la situació present.

Ara bé, com també he assenyalat en l'últim capítol, entre les darreres peces polítiques i la producció anterior s'hi pot detectar, igualment, un element de ruptura fonamental. *The Room*, *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Homecoming* i *Old Times* duen implícita una presa de posicions de l'autor respecte de la realitat que es fa especialment evident en *Old Times*, on la realitat existeix tan sols tal i com l'articulen els personatges, les construccions verbals dels qual responen sempre a les exigències estratègiques del moment present. Així doncs, no té res d'estrany que en aquestes cinc peces, i sobretot en *Old Times*, la realitat se'ns presenti com a inconstatable i que només tinguem accés a les construccions verbals dels personatges, que es multipliquen incansablement. En conseqüència, la funció referencial deixa de tenir cap importància i per això, com ho demostren les anàlisis respectives, ha calgut posar l'èmfasi en els aspectes pragmàtics del diàleg. Ara bé, en *Mountain Language*, com en

les altres peces polítiques, es pot detectar un canvi d'actitud crucial per part de Pinter: l'autor hi denuncia les perversions de la "cosa pública"; per damunt de tot, l'ús del llenguatge per part dels qui ocupen posicions de poder per tal de distorsionar o d'amagar realitats indubtables, com ara la tortura. És a dir, com he apuntat, el llenguatge com a constructor de relacions i de versions de la realitat no ha deixat de ser una preocupació fonamental del dramaturg; el que ha canviat és la seva actitud davant d'aquest fenomen. En les cinc darreres obres, aquest ús del llenguatge esdevé indistricablement lligat als representants de l'estat (l'Oficial i el Sergent en *Mountain Language*) i, per tant, és vist com un mecanisme de control i de repressió que cal denunciar i condemnar. Per contra, les intervencions d'aquells que, com Sara en *Mountain Language*, s'aferren a allò que és el cas, a la realitat verificable de la tortura i la repressió, adquireixen una importància cabdal en la producció més recent de Pinter: com deia, això correspon a una reivindicació de la importància de la funció referencial.

En el darrer capítol he assenyalat que aquest canvi d'actitud per part del dramaturg ha comportat una modificació del marc teòric que es proposava en el capítol introductori: si bé les eines analítiques continuen sent vàlides, donada la naturalesa interactiva de tot diàleg dramàtic, en *Mountain Language* desapareix la desautomatització de la funció pragmàtica, alhora que, pels motius esmentats, es produeix una recuperació del pes relatiu de la referencial.

Una altra qüestió que he plantejat en el darrer capítol és la del caràcter "polític" de *Mountain Language* i de les altres peces recents. Si es demarquen de la tradició de l'"agit-prop", ¿se les pot considerar obres polítiques? Si la resposta és que sí, ¿són obres polítiques efectives? Pel que fa a la primera pregunta, he apuntat que la manca d'especificitat espàcio-temporal de les cinc darreres peces invita el lector/espectador a plantejar-se qüestions comparatives de caire polític, com ara preguntar-se si les situacions presentades són del tot alienes al seu propi entorn o no. A més, l'actitud de denúncia

de l'autor, tot just comentada, reforça el caràcter polític de les seves últimes obres, alhora que actua de línia divisòria entre aquestes i les seves primeres peces, que alguns crítics (i el propi Pinter) han volgut "rellegir" com a obres polítiques.

Quant a l'efectivitat del teatre polític de Pinter, i apel·lant de nou als conceptes jaussians introduïts en el primer capítol, he plantejat la hipòtesi que la combinació d'elements de continuïtat i de ruptura que s'hi produeix pot transgredir, si més no en principi, l'horitzó d'expectatives d'un públic acostumat i, possiblement, insensibilitzat, a d'altres mètodes del teatre polític. Aquesta transgressió, i la distància estètica resultant, passen per forçar la participació activa del públic a nivell intel·lectual i per provocar un fort impacte emocional. He descrit alguns dels mecanismes que Pinter emprava per aconseguir aquest doble objectiu, com ara el consistent a forçar el públic a prendre decisions que, pel context en què es produeixen, són de caire polític. També hi ha la ja esmentada manca d'especificitat espàcio-temporal, que no tan sols dóna peu a reflexions comparatives, sinó que, en veure's reforçada pel fet que la violència i la tortura no esdevenen mai actes tangibles damunt de l'escenari, empeny el lector/espectador a cercar activament una via d'accés a la ment de les víctimes per tal de comprendre el procés que les duu, sovint, a la submissió final als seus torturadors. Pel que fa a l'impacte emocional, he descrit l'estructura de *Mountain Language* i els cops d'efecte amb què culminen les quatre escenes, tot fent referència, també, a l'estructura paral·lela de les altres quatre obres polítiques. Finalment, he apuntat que si l'impacte de les peces polítiques de Pinter depèn de la transgressió de l'horitzó d'expectatives del públic receptor, podria disminuir a mesura que aquesta nova direcció dins de la producció pinteriana es vagi consolidant. Ara bé, en vista, sobretot, de la seva darrera peça, *Party Time*, he expressat l'esperança que l'efectivitat del teatre polític pinterià continuï augmentant.

Per cloure aquesta tesi voldria apel·lar a una visió del llenguatge que té poca cabuda en l'obra de Pinter, segons la qual la

interacció verbal constitueix un veritable intercanvi dialògic i no una recerca constant d'estratègies de control i de poder sobre l'altre. És la visió breument representada per Nicky en *One for the Road*; i en *Mountain Language*, per les converses imaginàries entre el Presoner i la seva mare i Sara i el seu marit. Crec que aquesta visió lliga amb el concepte de diàleg de Bakhtin:

Bakhtin conceives of otherness as the ground of all existence and of dialogue as the primal structure of any particular existence, representing a constant exchange between what is already and what is not yet. (...) ... the self, as conceived by Bakhtin, is not a presence wherein is lodged the ultimate privilege of the real, the source of sovereign intention and guarantor of unified meaning. The Bakhtinian self is never whole, since it can exist only dialogically.¹

Com apuntava en el primer capítol, és així, també, com entenc la relació d'aquest estudi amb la crítica pinteriana en general. És per això que aquesta tesi no té cap intenció de tractar d'aturar el procés dialògic sobre l'obra de Pinter, sinó que sap que només pot existir en el diàleg.

¹ K. Clark i M. Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1984), pàg. 65.

BIBLIOGRAFIA

1 FONTS PRIMÀRIES

1.1 Textos dramàtics de Harold Pinter

PINTER, H. *Plays: One (The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out)*. Londres: Methuen, 1986 (1976).

----- *Plays: Two (The Caretaker, The Collection, The Lover, Night School, The Dwarfs)*. Londres: Methuen, 1979 (1977).

----- *Plays: Three (The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence)*. Londres: Methuen, 1978.

----- *Plays: Four (Old Times, No Man's Land, Betrayal, Monologue, Family Voices)*. Londres: Methuen, 1981.

----- *Other Places: Three Plays (Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station)*. Londres: Methuen, 1982.

----- *One for the Road*. Londres: Methuen, 1985 (1984).

----- *Mountain Language*. Londres: Faber, 1988.

----- *Precisely (1983), The New World Order (1991) i Party Time (1991)*. Còpies mecanografiades proporcionades per l'autor.

1.2 Altres textos de Harold Pinter

PINTER, H. "Writing for Myself", *Conversa amb Richard Findlater, Twentieth Century*, 169 (febrer 1961), pàgs. 172-75. Reproduïda en *Plays: Two*, pàgs. 9-12.

----- "Between the Lines", *Speech to the Seventh National Student Drama Festival in Bristol, Sunday Times (Magazine Section)*, 4 març - 1962, pàg. 25. Versió revisada reproduïda en *Plays: One*, amb el títol "Writing for the Theatre", pàgs. 9-16.

----- *Five Screenplays (The Servant, The Pumpkin Eater, The Quiller Memorandum, Accident, The Go-Between)*. Londres: Methuen, 1971.

----- "Speech: Hamburg 1970", *Theatre Quarterly*, 1, 3 (1971), pàgs. 3-4.

----- "Pinter on Beckett", *New Theatre Magazine*, 11, 3 (1971), pàg. 3.

----- *The Proust Screenplay*. Londres: Methuen, 1977.

----- "A Letter to Peter Wood", *Drama*, 142 (hivern 1981), pàgs. 4-5. Reproduïda en SCOTT, M. (ed.), 1986, pàgs. 79-82.

----- *The French Lieutenant's Woman and Other Screenplays (The French Lieutenant's Woman, The Last Tycoon, Langrishe Go Down)*. Londres: Methuen, 1982.

----- *Collected Poems and Prose*. Londres: Methuen, 1986.

----- "Mountain Language". Carta al director, *Times Literary Supplement*, 1-13 octubre 1988, pàg. 1109.

----- *The Heat of the Day: Adapted from the Novel by Elizabeth Bowen*. Londres: Faber, 1989.

----- *The Comfort of Strangers and Other Screenplays (The Comfort of Strangers, Reunion, Turtle Diary, Victory)*. Londres: Faber, 1990.

----- *The Dwarfs: A Novel*. Londres: Faber & Faber, 1990 (escrita entre 1952-56).

----- *The Trial* (de F. Kafka), *The Handmaid's Tale* (de M. Atwood), *The Remains of the Day* (de K. Ishiguro). Guions no publicats.

1.3 Entrevistes amb Harold Pinter

ANON. "Mr Harold Pinter --Avant-Garde Playwright and Intimate Review", *Times*, 16 novembre 1959, pàg. 4.

ANON. "Talk of the Town", *The New Yorker*, 25 febrer 1967. Citada en ESSLIN, 1982 (1970), pàg. 19.

ANON. "Pinter's Taxi to No Man's Land", *Evening Standard*, 11 juliol 1975.

BAKEWELL, J. "In an Empty Bandstand: Harold Pinter in Conversation with Joan Bakewell", *The Listener*, 6 novembre 1969, pàgs. 630-31.

BENSKY, L. "Harold Pinter: An Interview", *The Paris Review*, 39 (tardor 1966), pàgs. 13-37. Reproduïda en GANZ (ed.), 1972, pàgs. 19-33.

CAVANDER, K. "Filming *The Caretaker*", entrevista amb Harold Pinter i Clive Donner, *Transatlantic Review*, 13 (juny 1963), pàgs. 17-26. Reproduïda en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 124-33.

FORD, A. "Enter Stage Left: Harold Pinter's Radical Departures", *The Listener*, 27 octubre 1988, pàgs. 4-6.

GUSSOW, M. "A Conversation (Pause) with Harold Pinter", *New York Times Magazine*, 5 desembre 1971, pàgs. 42-43 i 126-36.

HERN, N. "A Play and its Politics", en **PINTER, 1985 (1984)**, pàgs. 5-23.

HEWES, H. "Probing Pinter's Play", *Saturday Review*, 8 abril 1967.

NORMAN, B. "Five Desperate Years of Harold Pinter", *Daily Mail*, 9 març 1965.

TAYLOR, J.R. "Accident", *Sight and Sound*, 35, 4 (1966), pàgs. 179-84.

THOMPSON, H. "Harold Pinter Replies", *New Theatre Magazine*, 2, 2 (1961), pàg. 10.

1.4 Altres textos

BECKETT, S. *Waiting for Godot*. Londres: Faber & Faber, 1965 (1956).

JONSON, B. *Volpone (1606)*, en *Four English Comedies*. Harmondsworth: Penguin, 1950.

SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet (aprox. 1592)*. Cambridge: Cambridge U.P., 1955.

----- *Hamlet (aprox. 1601)*. Londres: Longman, 1968.

----- *King Lear (aprox. 1605)*. Londres: Longman, 1974.

SHAW, G.B. *Man and Superman (1903)*. Harmondsworth: Penguin, 1946.

SHERIDAN, R.B. *The Rivals (1775)*. Londres: Samuel French, sense data.

2 FONTS SECUNDÀRIES

2.1 Llibres i articles

ADLER, T.P. "Pinter's Night: A Stroll down Memory Lane", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 461-65.

----- "Notes toward the Archetypal Pinter Woman", *Theatre Journal*, 33, 3 (1981), pp. 377-85.

----- "Pinter/Proust/Pinter", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 128-38.

ALEXANDER, N. "Past, Present and Pinter", en MUIR (ed.), 1974, pàgs. 1-17. Extracte reproduït en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 39-43 i 99-102.

ALLISON, R. i C. WELLBORN. "Rhapsody in an Anechoic Chamber: Pinter's Landscape", *Educational Theatre Journal*, 25 (1973), pàgs. 215-25.

ALMANZI, G. "Harold Pinter's Idiom of Lies", en BIGSBY (ed.), 1981, pàgs. 79-92. Extracte reproduït en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 71-76.

----- i S. HENDERSON. *Harold Pinter*. Londres: Methuen, 1983.

AMEND, V.E. "Harold Pinter: Some Credits and Debits", *Modern Drama*, 10, 2 (1967), pàgs. 165-74.

ANDERSON, M. *Anger and Detachment: A Study of Arden, Osborne and Pinter*. Londres: Pitman, 1976.

ARAGAY, M. "Political Pinter: Mountain Language in Context", *Barcelona English Language and Literature Studies (BELLS)*, 2 (1989), pàgs. 17-29.

----- "L'habitació de Harold Pinter: el llenguatge, eina de poder i d'evasió", (*Pausa.*), 7 (abril 1991), pàgs. 11-18.

ARDEN, J. "Pinter's 'Realism'", en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 117-18. Originàriament en *New Theatre Magazine*, 1, 4 (1960), pàgs. 29-30.

ARMSTRONG, W.A. "Tradition and Innovation in the London Theatre, 1960-61", *Modern Drama*, 4, 2 (1961), pàgs. 184-95.

----- (ed.). *Experimental Drama*. Londres: G. Bell and Sons, 1963.

ARONSON, S.M.L. "Pinter's 'Family' and Blood Knowledge", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 67-86.

- ASHWORTH, A.** "New Theatre: Ionesco, Beckett, Pinter", *Southerly* (Sidney), 22, 3 (1962), pàgs. 145-54.
- AUSTIN, J.L.** *How to Do Things with Words*. Londres: Oxford U.P., 1975 (1962).
- BAKER, W. i S.E. TABACHNICK.** *Harold Pinter*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973.
- BAKHTIN, M.M.** *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, R.** "Theatre and Signification" (1963), *Theatre Quarterly*, 9, 33 (1979), pàgs. 25-30.
- BASSNETT-MCGUIRE, S.** "An Introduction to Theatre Semiotics", *Theatre Quarterly*, 10, 38 (1980), pàgs. 47-53.
- BECKERMAN, B.** "Artifice of 'Reality' in Chekhov and Pinter", *Modern Drama*, 21, 2 (1978), pàgs. 153-61.
- BENSTOCK, S.** "Harold Pinter: Where the Road Ends", *Modern British Literature*, 2 (tardor 1977), pàgs. 150-68.
- BEN-ZVI, L.** "Harold Pinter's *Betrayal*: The Patterns of Banality", *Modern Drama*, 23, 3 (1980), pàgs. 227-37.
- BERNHARD, F.J.** "Beyond Realism: The Plays of Harold Pinter", *Modern Drama*, 8, 2 (1965), pàgs. 185-91.
- BERNS, U.** *Harold Pinter as a Political Dramatist? "Magisterarbeit"* no publicat. Berlin: Freie Universität Berlin, 1987.
- BIGSBY, C.W.E. (ed.)**. *Contemporary English Drama*. Stratford-Upon-Avon Studies, vol. 19. Londres: Edward Arnold, 1981.
- BIRCH, D.** *The Language of Drama: Critical Theory and Practice*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1991.
- i **M. O'TOOLE (eds.)**. *Functions of Style*. Londres i Nova York: Frances Pinter, 1988.
- BLOOM, H. (ed.)**. *Harold Pinter: Modern Critical Views*. Nova York: Chelsea House, 1986.
- BOCK, H.** "Harold Pinter: The Room as Symbol", en **BOCK i WERTHEIM (eds.)**, 1981, pàgs. 171-83.
- i **A. WERTHEIM (eds.)**. *Essays on Contemporary British Drama*. Munich: Hueber, 1981.

- BOLD, A. (ed.).** *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence.* Londres: Vision, 1984.
- BOULTON, J.T.** "Harold Pinter: *The Caretaker* and Other Plays", *Modern Drama*, 6, 2 (1963), pàgs. 131-40.
- BRAUNMULLER, A.R.** "A World of Words in Pinter's *Old Times*", *Modern Language Quarterly*, 40 (1979), pàgs. 53-74.
- "Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory", en **BOCK i WERTHEIM (eds.)**, 1981, pàgs. 155-70.
- "Pinter's Silence: Experience Without Character", en **GALE (ed.)**, 1986, pàgs. 118-27.
- BROWN, G. i G. YULE.** *Discourse Analysis.* Cambridge: Cambridge U.P., 1983.
- BROWN, J.R.** "Mr Pinter's Shakespeare", *Critical Quarterly*, 5, 3 (1963), pàgs. 251-65.
- "Dialogue in Pinter and Others", en **BROWN, (ed.)**, 1984 (1968), pàgs. 122-44. Originàriament publicat en *Critical Quarterly*, 7, 3 (1965), pàgs. 225-43.
- "Action and Control: *The Homecoming* and Other Plays by Harold Pinter", en **BROWN (ed.)**, 1984 (1968), pàgs. 47-62.
- *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker.* Londres: Allen Lane, 1972.
- (ed.). *Modern British Dramatists.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984 (1968).
- i **B. HARRIS (eds.)**. *Contemporary Theatre.* Stratford-Upon-Avon Studies, vol. 4. Londres: Edward Arnold, 1962.
- BROWN, R. i A. GILMAN.** "The Pronouns of Power and Solidarity", en **SEBEOK (ed.)**, 1960, pàgs. 253-76.
- BULL, J.** *New British Political Dramatists.* Basingstoke i Londres: Macmillan, 1984.
- BURGHARDT, L.H.** "Game Playing in *Three* by Pinter", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 377-88.
- BURKMAN, K.H.** "Pinter's *A Slight Ache* as Ritual", *Modern Drama*, 11, 3 (1968), pàgs. 326-35.
- *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual.* Columbus: Ohio State U.P., 1971.

----- "Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter", en **BOLD** (ed.), 1984, pàgs. 131-45.

----- "Family Voices and the Voice of the Family in Pinter's Plays", en **GALE** (ed.), 1986, pàgs. 164-74.

----- *The Arrival of Godot*. Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1986.

----- "The Multiple Levels of Action in Harold Pinter's *Victoria Station*", *The Pinter Review*, 1, 1 (1987), pàgs. 22-30.

BURTON, D. "Making Conversation on Conversational Analysis, Stylistics, and Pinter", *Language and Style: An International Journal*, 12, 3 (1979), pàgs. 188-200.

----- *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1980.

CAINE, C. "Structure in the One-Act Play", *Modern Drama*, 12, 4 (1970), pàgs. 390-98.

CALLEN, A. "Comedy and Passion in the Plays of Harold Pinter", *Forum for Modern Language Studies*, 4, 3 (1968), pàgs. 299-305.

CALVO, C. *Power Relations and Fool-Master Discourse in Shakespeare: A Discourse Stylistics Approach to Dramatic Dialogue*. Nottingham: Dept. of English Studies, Univ. of Nottingham (Monographs in Systemic Linguistics, 3), 1991.

CANADY, N. "Harold Pinter's Tea Party: Seeing and Not-Seeing", *Studies in Short Fiction*, 6 (1969), pàgs. 580-85.

CARDULLO, B. "Comedy and Meaning in the Work of Harold Pinter", *Notes on Contemporary Literature*, 16, 3 (1986), pàgs. 9-12.

----- "Anonymity in *The Birthday Party*", *Notes on Contemporary Literature*, 16, 4 (1986), pàgs. 9-10.

----- "Life in the Foreground: Dramatic Method in *The Homecoming*", *Ariel*, 18, 3 (1987), pàgs. 67-74.

CARLSON, M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca i Londres: Cornell University Press, 1984.

CARPENTER, C.A. "The Absurdity of Dread: Pinter's *The Dumb Waiter*", *Modern Drama*, 16, 3/4 (1973), pàgs. 279-85.

----- "'What Have I Seen, the Scum or the Essence?': Symbolic Fallout in Pinter's *Birthday Party*", en *BOLD* (ed.), 1984, pàgs. 93-110. Originàriament publicat en *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 389-402.

----- "'Victims of Duty'? The Critics, Absurdity and *The Homecoming*", *Modern Drama*, 25, 4 (1982), pàgs. 489-95.

CARTER, R. i D. BURTON (eds.). *Literary Text and Language Study*. Londres: Arnold, 1982.

CARTER, R. i P. SIMPSON (eds.). *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. Londres: Unwin Hyman, 1989.

CAVE, R.A. *New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985*. Gerrards Cross, Bucks.: Colin Smythe, 1987.

CLARK, K. I M. HOLQUIST. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1984.

COE, R.M. "Logic, Paradox, and Pinter's *Homecoming*", *Educational Theatre Journal*, 27 (1975), pàgs. 488-97.

COHN, R. "The World of Harold Pinter", en GANZ (ed.), 1972, pàgs. 78-92. Originàriament publicat en *Tulane Drama Review*, 6, 3 (1962), pàgs. 55-68.

----- "Latter Day Pinter", *Drama Survey*, 3, 3 (1964), pàgs. 367-77.

----- "The Absurdly Absurd: Avatars of Godot", *Comparative Literature Studies*, 2, 3 (1965), pàgs. 233-40.

----- *Currents in Contemporary Drama*. Bloomington: Indiana U.P., 1969.

----- "Words Working Overtime: *Endgame* and *No Man's Land*", *Yearbook of English Studies*, 9 (1979), pàgs. 188-203.

COLE, P. (ed.). *Radical Pragmatics*. Nova York: Academic Press, 1981.

----- i J. MORGAN (eds.). *Speech Acts. Syntax and Semantics*, vol. 3. Nova York: Academic Press, 1975.

COOK, D. i H.F. BROOKS. "A Room with Three Views: Harold Pinter's *The Caretaker*", *Komos*, 1 (1967), pàgs. 62-69.

COOPER, M.M. "Shared Knowledge and Betrayal", *Semiotica*, 64, 1/2 (1987), pàgs. 99-117.

- COULTHARD, R.M.** *An Introduction to Discourse Analysis*. Londres: Longman, 1977.
- CROYDEN, M.** "Pinter's Hideous Comedy", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 45-56.
- DAVISON, P.** "The Music Hall Monologue and *The Caretaker*", en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 120-24.
- DAWICK, J.** "'Punctuation' and Patterning in *The Homecoming*", *Modern Drama*, 14, 1 (1971), pàgs. 37-46.
- DELEYTO ALCALÁ, C.** "Los personajes femeninos de Harold Pinter: heroínas de una realidad alternativa", *Actas del V Congreso de AEDEAN (Héroe y antihéroe en la literatura inglesa)*. Madrid: Alhambra, 1983, pàgs. 140-50.
- *Literatura y medios de comunicación: las formas de expresión de Harold Pinter*. Tesi doctoral no publicada. Sevilla: Dpto. de Literatura Inglesa, Fac. de Filología, Universidad de Sevilla, 1985.
- DENNIS, M.** "Pintermania", *The New York Review of Books*, 17 desembre 1970, pàgs. 21-22.
- DENTE BASCHIERA, C.** "Una fatica di Sisifo: il processo cooperativo del lettore di *No Man's Land* di Harold Pinter", *Analysis: Quaderni di Anglistica*, 2, 1 (1984), pàgs. 55-72.
- DIAMOND, E.** "Pinter's Betrayal and the Comedy of Manners", *Modern Drama*, 23, 3 (1980), pàgs. 238-45.
- "Parody Play in Pinter", *Modern Drama*, 25, 4 (1982), pàgs. 477-88.
- *Pinter's Comic Play*. Londres: Associated University Presses, 1986.
- DOBREZ, L.A.C.** *The Existential and its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Work of Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Londres: Athlone Press, 1986.
- DOEMEN, W.P.** "Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 187-201.
- DUKORE, B.** "The Theatre of Harold Pinter", *Tulane Drama Review*, 6, 3 (1962), pàgs. 43-54.
- "A Woman's Place", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 109-16. Originàriament publicat en *Quarterly Review of Speech*, 52, 3 (1966), pàgs. 237-41.

----- "The Pinter Collection", *Educational Theatre Journal*, 26, 1 (1974), pàgs. 81-85.

----- *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*. Columbia, Mi.: University of Missouri Press, 1976.

----- "What's in a Name? An Approach to *The Homecoming*", *Theatre Journal*, 33, 2 (1981), pàgs. 173-81.

----- *Harold Pinter*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1982.

----- "Alaskan Perspectives", en BOLD (ed.), 1984, pàgs. 166-77.

----- "My, How We've Changed", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 25-29.

DUTTON, R. *Modern Tragicomedy and the British Tradition*. Brighton: Harvester, 1986.

ECO, U. "Semiotics of Theatrical Performance", *Drama Review*, 21, 1 (1977), pàgs. 107-17.

EIGO, J. "Pinter's Landscape", *Modern Drama*, 16, 2 (1973), pàgs. 179-83.

ELAM, K. "Language in the Theater", *Sub-Stance*, 18/19 (1977), pàgs. 139-163.

----- *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.

ELSON, J. *Post-War British Theatre*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1976.

ESSLIN, M. "Pinter and the Absurd", *Twentieth Century*, 169 (febrer 1961), pàgs. 176-85.

----- "Godot and his Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter", en ARMSTRONG (ed.), 1963, pàgs. 128-46. Reproduït en BROWN (ed.), 1964 (1968), pàgs. 58-70.

----- *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1980 (1968).

----- *Brief Chronicles: Essays on Modern Drama*. Londres: Temple Smith, 1970.

----- *Pinter: The Playwright*. Londres: Methuen, 1982 (Originàriament publicat amb el títol *The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter* (1970). Edició revisada, *Pinter: A Study of his Plays* (1973), i ampliada amb el mateix títol el 1977).

- "Harold Pinter's Work for Radio", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 47-63.
- *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. Londres: Methuen, 1987.
- EVANS, G.L. *The Language of Modern Drama*. Londres: Dent, 1977.
- EVELING, S. "Pinter's Stagecraft: Meeting People is Wrong", en BOLD (ed.), 1984, pàgs. 74-89.
- FEYMAN, A. E. "The Fetal Quality of 'Character' in the Plays of the Absurd", *Modern Drama*, 9, 1 (1966), pàgs. 18-25.
- FISCHER, A. "Poetry and Drama: Pinter's Play *The Birthday Party* in the Light of his Poem 'A View of the Party'", *English Studies*, 60 (1979), pàgs. 484-97.
- FISCHER-LICHTE, E. "The Performance as an 'Interpretant' of the Drama", *Semiotica*, 64, 3/4 (1987), pàgs. 197-212.
- FJELDE, R. "Plotting Pinter's Progress", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 87-107.
- FREE, W.J. "The Treatment of Character in Harold Pinter's *The Homecoming*", *South Atlantic Bulletin*, 34, 4 (1969), pàgs. 1-5.
- FUEGI, J. "The Uncertainty Principle and Pinter's Modern Drama", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 202-207.
- FUENTES, C. "Pinter: A Culture of Absence", *The Pinter Review: Annual Essays 1990*, pàgs. 1-3.
- GABBARD, L. *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*. Londres: Associated University Presses, 1976.
- "The Roots of Uncertainty in Pinter and Stoppard", *Forum* (Houston), 16, 3 (1978), pàgs. 53-60.
- GAGGI, S. "Pinter's Betrayal: Problems of Language or Grand Metatheatre?", *Theatre Journal*, 33, 4 (1981), pàgs. 504-16.
- GALE, S.H. *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*. Durham, N.C.: Duke U.P., 1977.
- "Harold Pinter's Family Voices and the Concept of Family", en BOLD (ed.), 1984, pàgs. 146-65.
- (ed.). *Harold Pinter: Critical Approaches*. Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1986.

----- (ed.). *Critical Essays on Harold Pinter*. Boston: G.K. Hall, 1990.

GALLAGHER, K.C. "Harold Pinter's Dramaturgy", *Quarterly Journal of Speech*, 52, 3 (1966), pàgs. 242-48.

GANZ, A. "A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*", *Educational Theatre Journal*, 21, 2 (1969), pàgs. 180-87.

----- "Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape, Silence, and Old Times*", en GANZ (ed.), 1972, pàgs. 161-78.

----- (ed.). *Pinter: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972.

GARCÍA TORTOSA, F. "Lengua y marginación en Harold Pinter", *Atlantis*, 1, 2 (1980), pàgs. 11-18.

GARNER, S.B. "Correcting the Space: Scenic Negotiations in *No Man's Land*", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs.1-8.

GARVIN, P.L. (ed.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D.C.: Georgetown U.P., 1964.

GAUTAM, K.K. "Pinter's *The Caretaker*: A Study in Conversational Analysis", *Journal of Pragmatics*, 2, 1 (1987), pàgs. 49-59.

----- i M. SHARMA. "Dialogue in *Waiting for Godot* and Grice's Concept of Implicature", *Modern Drama*, 29, 4 (1986), pàgs. 580-86.

GILLEN, F. "'All These Bits and Pieces': Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 477-87.

----- "Harold Pinter's *The Birthday Party*: Menace Reconsidered", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 38-46.

----- "From Chapter Ten of *The Dwarfs* to *Mountain Language*: The Continuity of Harold Pinter", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 1-4.

GOLDSTONE, H. "Not So Puzzling Pinter: *The Homecoming*", *Theatre Annual*, 25 (1969), pàgs. 20-27.

GORDON, L. *Stratagems to Uncover Nakedness: The Drama of Harold Pinter*. Columbia, Mi.: University of Missouri Press, 1970 (1968).

----- "Harold Pinter in New York", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 48-52.

----- (ed.). *Harold Pinter: A Casebook*. Nova York: Garland, 1990.

- GRICE, H.P.** "Logic and Conversation", en **COLE i MORGAN (eds.)**, 1975, pàgs. 41-58.
- "Presupposition and Conversational Implicature", en **COLE (ed.)**, 1981, pàgs. 183-98.
- GRINSHAW, A.D. (ed.)**. *Conflict Talk: Sociolinguistic Investigations of Arguments in Conversations*. Cambridge: Cambridge U.P., 1990.
- HALL, A.C.** "The Beat Goes On: Sexual Politics in Harold Pinter's *The Lover*", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 54-59.
- HAMMOND, B.S.** "Beckett and Pinter: Toward a Grammar of the Absurd", *Journal of Beckett Studies*, 4 (1979), pàgs. 35-42.
- HARE, D.** "A Lecture Given at King's College, Cambridge, March 5, 1978", en *Licking Hitler*. Londres: Faber, 1978, pàgs. 57-71.
- HAVEL, V.** *Paraules sobre la paraula*. Barcelona: Llibres de l'Index, 1990.
- HAVRANEK, B.** "The Functional Differentiation of the Standard Language" (1932), en **GARVIN (ed.)**, 1964, pàgs. 3-16.
- HAYMAN, R.** *Harold Pinter*. Londres: Heinemann, 1975 (1968).
- *British Theatre since 1955: A Reassessment*. Oxford: Oxford U.P., 1979.
- HAYS, H.R.** "Transcending Naturalism", *Modern Drama*, 5, 1 (1962), pàgs. 27-36.
- HENKLE, R.B.** "From Pooter to Pinter: Domestic Comedy and Vulnerability", *Critical Quarterly*, 16, 2 (1974), pàgs. 174-89.
- HIDALGO, P.** *La ira y la palabra*. Madrid: Cupsa Editorial, 1974.
- "Teatro del siglo XX, 2: de John Osborne a Caryl Churchill", en **HIDALGO et al.**, 1988, pàgs. 253-93.
- (ed.). *Estudios sobre teatro inglés contemporáneo*. Madrid: UNED, 1981.
- et al. *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Marfil, 1988.
- HINCHLIFFE, A.P.** "Mr Pinter's *Belinda*", *Modern Drama*, 11, 2 (1968), pàgs. 173-79.
- *Harold Pinter*. Londres: Heinemann, 1975 (1968).

- "After No Man's Land: A Progress Report", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 153-63.
- HOEFER, J.** "Pinter and Whiting: Two Attitudes towards the Alienated Artist", *Modern Drama*, 4, 4 (1962), pàgs. 402-08.
- HOLLIS, J.R.** *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1970.
- HUDGINS, C.C.** "Dance to a Cut-Throat Temper: Harold Pinter's Poetry as an Index to Intended Audience Response", *Comparative Drama*, 12, 3 (1978), pàgs. 214-32.
- "Inside Out: Filmic Technique and the Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times*", *Genre*, 13, 3 (1980), pàgs. 355-76.
- "Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironic Mode of Identification'", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 102-17.
- HUGHES, A.** "'They Can't Take That Away from Me': Myth and Memory in Pinter's *Old Times*", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 467-76.
- ITZIN, C.** *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. Londres: Methuen, 1980.
- i S. TRUSSLER. "Directing Pinter", entrevista amb Peter Hall, en TRUSSLER (ed.), 1981, pàgs. 70-84. Originàriament publicada en *Theatre Quarterly*, 4, 16 (novembre 1974-gener 1975), pàgs. 4-17.
- JAUSS, H.R.** *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester, 1982.
- "Levels of Identification of Hero and Audience" (1972), *New Literary History*, 5 (1973-74), pàgs. 283-317.
- JYTY, V.M.** "Pinter's Four-Dimensional House: *The Homecoming*", *Modern Drama*, 17, 5 (1974), pàgs. 433-42.
- JOKI, I.** "M.M. Bakhtin's Concept of Dialogism: Harold Pinter's *No Man's Land* as a Test Case", *Proceedings from the Fourth Nordic Conference for English Studies*. Copenhagen: Dept. of English, University of Copenhagen, 1990, pàgs. 711-25.
- KANE, L.** *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1984.
- "The Weasel under the Cocktail Cabinet: Rite and Ritual in Pinter's Plays", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 19-32.

- "Time Passages", *The Pinter Review: Annual Essays 1990*, pàgs. 30-49.
- KARY, A.I.F.** "Conversational Rules in *The Birthday Party*", *Language and Literature* (Cairo), 1986, pàgs. 245-53.
- KAUFMAN, M.W.** "Actions that a Man Might Play: Pinter's *The Birthday Party*", *Modern Drama*, 16, 2 (1973), pàgs. 167-78.
- KENNEDY, A.** *Six Dramatists in Search of a Language*. Cambridge: Cambridge U.P., 1975.
- "Mimesis and the Language of Drama", en REDMOND (ed.), 1981, pàgs. 225-33.
- *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge U.P., 1983.
- KERR, W.** *Harold Pinter*. Nova York i Londres: Columbia U.P., 1967.
- KING, N.** "Pinter's Progress", *Modern Drama*, 23, 3 (1980), pàgs. 246-57.
- KITCHIN, L.** *Mid-century Drama*. Londres: Faber & Faber, 1969 (1960).
- *Drama in the Sixties: Form and Interpretation*. Londres: Faber & Faber, 1966.
- KNOWLES, R.** "The 'Point' of Laughter", en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 147-61. Originàriament publicat en *Journal of Beckett Studies*, 5 (1979), pàgs. 83-97.
- "Friendship and Betrayal in the Plays of Harold Pinter", *Long Room: Bulletin of the Friends of the Literary* (Trinity College, Dublin), 28/29 (1984), pàgs. 33-44.
- "Names and Naming in the Plays of Harold Pinter", en BOLD (ed.), 1984, pàgs. 113-30.
- "The Hothouse and the Epiphany of Harold Pinter", *Journal of Beckett Studies*, 10 (1985), pàgs. 134-44.
- "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*": *Text and Performance*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988.
- "Harold Pinter, Citizen", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 24-33.
- KUWAHARA, A.** "Light and Shadow in *No Man's Land*", *The Pinter Review: Annual Essays 1990*, pàgs. 21-29.

LAHR, J. "Pinter and Chekhov: The Bond of Naturalism", en **GANZ (ed.)**, pàgs. 60-71. Originàriament publicat en *Drama Review*, 13, 2 (1968), pàgs. 137-45.

----- "Pinter the Spaceman", en **LAHR (ed.)**, 1971, pp. 175-93. Originàriament publicat en *Evergreen Review*, 12, 55 (juny 1968), pàgs. 49-52 i 87-90.

----- "Pinter's Language", en **LAHR (ed.)**, 1971, pàgs. 123-36.

----- (ed.). *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming"*. Nova York: Grove Press, 1971.

LAUGHLIN, K.L. "The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro's *El desatino* and Pinter's *The Birthday Party*", *Latin American Theatre Review*, 20, 1 (1986), pàgs. 11-20.

LAVENDER, A. "Theatre in Crisis: Conference Report, December 1988", *New Theatre Quarterly*, 5 (agost 1989), pàgs. 210-16.

LAVER, J. "Communicative Functions in Phatic Communion", *Work in Progress* (Dept. of Linguistics, University of Edinburgh), 7 (1974), pàgs. 1-18.

LEECH, C. "Two Romantics: Arnold Wesker and Harold Pinter", en **BROWN i HARRIS (eds.)**, 1962, pàgs. 11-31.

LEECH, G.N. *The Principles of Pragmatics*. Londres: Longman, 1983.

LODGE, D. (ed.). *Modern Criticism and Theory*. Londres: Longman, 1988.

LÓPEZ ROMÁN, B. "Etiquetas críticas en torno a H. Pinter en *The Hothouse*", *Anuario de Estudios Filológicos*, 6 (1983), pàgs. 131-44.

----- "Absurdo o naturalismo en el teatro de Harold Pinter", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 9 (1984), pàgs. 95-111.

de **MARINIS, M.** "Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro", *Lingua e stile*, 10, 2 (1975), pàgs. 343-57.

MAROWITZ, C. "Pinterism is Maximum Tension through Minimum Information", *New York Times* (Magazine Section), 1 octubre 1967, pàgs. 36 and 89-93.

----- i **S. TRUSSLER (eds.)**. *Theatre at Work*. Londres: Methuen, 1967.

MARTINEAU, S. "Pinter's *Old Times*: The Memory Game", *Modern Drama*, 16, 3/4 (1973), pàgs. 287-97.

MAST, G. "Pinter's Homecoming", *Drama Survey*, 6, 3 (1968), pàg. 266-77.

MATEJKA, L. i I.R. TITUNIK (eds.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1976.

MAYBERRY, B. *Theater of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter*. Rutheford, N.J.: Farleigh Dickinson U.P., 1989.

MELROSE, S. "Theatre, Linguistics, and Two Productions of *No Man's Land*", *New Theatre Quarterly*, 1/2 (1985), pàgs. 213-24.

----- i R. MELROSE. "Drama, 'Style', Stage", en BIRCH i O'TOOLE (eds.), 1988, pàgs. 98-110.

MERRITT, S.H. "Pinter's 'Semantic Uncertainty' and Critically 'Inescapable' Certainties", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1, 1 (1986), pàgs. 49-76.

----- *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham: Duke U.P., 1990.

MESSENGER, A.P. "Blindness and the Problem of Identity in Pinter's Plays", *Die neueren Sprachen*, 21 (1972), pàgs. 481-90.

MILBERG, R. "1+1 = 1: Dialogue and Character Splitting in Harold Pinter", *Die neueren Sprachen*, 23 (1974), pàgs. 225-33.

MILLER, M.J. "Pinter as a Radio Dramatist", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 403-12.

MILNE, T. "The Hidden Face of Violence", en BROWN (ed.), 1984 (1968), pàgs. 38-46. Originàriament publicat en *Encore*, 7, 1 (1960), pàgs. 14-20.

MINOGUE, V. "Taking Care of the Caretaker", en GANZ (ed.), pàgs. 72-77. Originàriament publicat en *Twentieth Century*, 168 (setembre 1960), pàgs. 243-48.

Modern Drama, 17, 4 (1974). "Harold Pinter Issue".

MORGAN, R. "What Max and Teddy Come Home to in *The Homecoming*", *Educational Theatre Journal*, 25 (1973), pàgs. 490-98.

MORRIS, K. "*The Homecoming*", *Tulane Drama Review*, 11, 2 (1966), pàgs. 185-91.

MORRISON, K. "Pinter and the New Irony", *Quarterly Journal of Speech*, 55, 4 (1969), pàgs. 388-93.

----- *Cantors and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago i Londres: University of Chicago Press, 1983.

MUIR, K. (ed.). *Essays and Studies 1974*. Londres: The English Association, 1974.

MURPHY, R.P. "Non-Verbal Communication and the Overlooked Action in Pinter's *The Caretaker*", *Quarterly Journal of Speech*, 58, 1 (1972), pàgs. 41-47.

MAPIÓRKOWSKA, K. "Language as an Aspect of the Search for Identity in Harold Pinter's *The Homecoming*", *Studia Anglica Posnaniensia: An International Review of English Studies*, 8 (1976), pàgs. 151-56.

----- "Harold Pinter's *No Man's Land: Communication in the Making*", *Studia Anglica Posnaniensia: An International Review of English Studies*, 9 (1977), pàgs. 209-16.

NELSON, H. "The Homecoming: Kith and Kin", en BROWN (ed.), 1984 (1968), pàgs. 1:5-63.

NEWTON, K.M. *In Defence of Literary Interpretation: Theory and Practice*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1986.

NICOLL, A. *The Theatre and Dramatic Theory*. Londres: Harrap, 1962.

ONG, W.J. "The Writer's Audience is Always as Fiction", *PMLA*, 90 (1975), pàgs. 9-21.

ORR, J. *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1991.

OSHEROW, A.R. "Mother and Whore: The Role of Woman in *The Homecoming*", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 423-32.

PESTA, J. "Pinter's Usurpers", *Drama Survey*, 6, 1 (1967), pàgs. 54-65.

PETER, J. *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination*. Londres: Deutsch, 1987.

The Pinter Review, 1, 1 (1987); 2, 1 (1988); *Annual Essays 1989*; *Annual Essays 1990*. Tampa, Fl.: The University of Tampa.

POWLICK, L. "Temporality in Pinter's *The Dwarfs*", *Modern Drama*, 20, 1 (1977), pàgs. 67-75.

----- "'What the Hell is That All About?': A Peek at Pinter's Dramaturgy", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 30-37.

PRENTICE, P. "Ambiguity, Identity and the Violent Struggle for Domination in *The Birthday Party*", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 9-23.

PROCHASKA, M. "The Nature of Dramatic Text", en SCHMID i VAN KESTERN (eds.), 1984, pàgs. 102-26.

QUIGLEY, A. "The Dwarfs: A Study in Linguistic Dwarfism", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 413-22.

----- *The Pinter Problem*. Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1975.

----- "The Dumb Waiter: Undermining the Tacit Dimension", *Modern Drama*, 21, 1 (1978), pàgs. 1-11.

----- "Design and Discovery in Pinter's *The Lover*", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 82-101.

----- "The Temporality of Structure in Pinter's Plays", *The Pinter Review*, 1, 1 (1987), pàgs. 7-21.

RAYNER, A. "Harold Pinter: Narrative and Presence", *Theatre Journal*, 40, 4 (1988), pàgs. 482-97.

REDMOND, J. (ed.). *Drama, Dance and Music. Themes in Drama*, vol. 3. Cambridge: Cambridge U.P., 1981.

ROOF, J. "Staging the Ideology behind the Power: Pinter's *One for the Road* and Beckett's *Catastrophe*", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 8-18.

ROSADOR, K.T.V. "Pinter's Dramatic Method: *Kullus*, *The Examination*, *The Basement*", *Modern Drama*, 14, 2 (1971), pàgs. 195-204.

RUSHDIE, S. "Is nothing sacred?", *Guardian*, 7 febrer 1990, pàg. 3.

SACKS, H., E.A. SCHEGLOFF i G. JEFFERSON. "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation", *Language*, 50, 4 (1974), pàgs. 696-735.

SAKELLARIDOU, E. *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988.

----- "The Rhetoric of Evasion as Political Discourse: Some Preliminaries on Pinter's Political Language", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 43-47.

SALEM, D. "The Impact of Pinter's Work", *Ariel*, 17, 1 (1986), pàgs. 71-83.

- SALMON, E.** "Harold Pinter's Ear", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 363-75.
- SARBIN, D.A.** "'I Decided She Was': Representation of Women in *The Homecoming*", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 34-42.
- SARTRE, J.P.** *What is Literature?* Londres: Methuen, 1967.
- SCHUCHNER, R.** "Puzzling Pinter", *Tulane Drama Review*, 11, 2 (1966), pàgs. 176-84.
- SCHMID, H.** i **A. VAN KESTERN** (eds.). *Semiotics of Drama and Theatre. Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*, vol. 10. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins, 1984.
- SCOTT, M.** *Shakespeare and the Modern Dramatist.* Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988.
- (ed.). *Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker" and "The Homecoming"*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1986.
- SEARLE, J.R.** *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge U.P., 1969.
- "Indirect Speech Acts", en **COLE** i **MORGAN** (eds.), 1975, pàgs. 59-82.
- SEBEOK, T.A.** (ed.). *Style in Language.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1961.
- SHERZER, D.** "Dialogic Incongruities in the Theater of the Absurd", *Semiotica*, 22, 3/4 (1978), pàgs. 269-85.
- SHKLOVSKY, V.** "Art as Technique" (1917), en **LODGE** (ed.), 1988, pàgs. 16-30.
- SHORT, M.** "Discourse Analysis and the Analysis of Drama", en **CARTER** i **SIMPSON** (eds.), 1989, pàgs. 139-68.
- SIMPSON, P.** "Politeness Phenomena in Ionesco's *The Lesson*", en **CARTER** i **SIMPSON** (eds.), 1989, pàgs. 171-93.
- SINCLAIR, J.McH.** i **R.M. COULTHARD.** *Towards an Analysis of Discourse.* Londres: Oxford U.P., 1975.
- SMITH, R.D.** "Back to the Text", en **BROWN** i **HARRIS** (eds.), 1962, pàgs. 117-37.
- STAMM, R.** "*The Hothouse: Harold Pinter's Tribute to Anger*", *English Studies*, 62, 3 (1981), pàgs. 290-98.

STATS, B.O. "Pinter's *Homecoming*: The Shock of Non-recognition", en **GANZ** (ed.), pàgs. 147-60. Originàriament publicat en *Hudson Review*, 21, 3 (1968), pàgs. 474-86.

STEVENSON, R. "Harold Pinter --Innovator?", en **BOLD** (ed.), 1984, pàgs. 29-60.

STORCH, R.F. "Harold Pinter's *Happy Families*", *Massachusetts Review*, 8, 4 (1967), pàgs. 703-12.

STRUNK, V. *Harold Pinter: Towards a Poetics of his Plays*. New York: Peter Lang, 1989.

STUBBS, M. *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

SYAN, J.L. *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge U.P., 1960.

----- *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge U.P., 1962.

----- *Symbolism, Surrealism and the Absurd*. *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 2. Cambridge: Cambridge U.P., 1981.

SYKES, A. "Harold Pinter's *Dwarfs*", *Komos*, 1, 2 (1967), pàgs. 70-75.

----- *Harold Pinter*. Nova York: Humanities, i St. Lucia: Queensland U.P., 1972 (1970).

TANNEN, D. "Silence as Conflict Management in Fiction and Drama: Pinter's *Betrayal* and a Short Story, 'Great Wits'", en **GRIMSHAW** (ed.), 1990, pàgs. 260-79.

TAYLOR, J.R. *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. Londres: Methuen, 1969 (1962).

----- *Harold Pinter*. Londres: Longman, 1973 (1969).

----- *The Second Wave: British Drama of the Sixties*. Londres: Methuen, 1971.

----- "Pinter's *Game of Happy Families*", en **LAHR** (ed.), 1971, pàgs. 57-65.

TAYLOR, T. i M. TOOLAN "Recent Trends in Stylistics", *Journal of Literary Semantics*, 13, 1 (1984), pàgs. 57-79.

THOMPSON, D.T. *Pinter, the Player's Playwright*. Basingstoke i Londres: Macmillan, 1985.

THOMSON, P. "Harold Pinter: A Retrospect", *Critical Quarterly*, 20, 4 (1978), pàgs. 21-29.

THORNTON, P.C. "Blindness and the Confrontation with Death: Three Plays by Harold Pinter", *Die neueren Sprachen*, 17 (1968), pàgs. 213-23.

TOOLAN, M. "Analysing Fictional Dialogue", *Language and Communication*, 5, 3 (1985), pàgs. 193-206.

----- "Analysing Conversation in Fiction: an Example from Joyce's *Portrait*", en CARTER i SIMPSON (eds.), 1989, pàgs. 195-211.

TOYNBEE, P. "The master of strident silences", *Guardian Weekly*, 143, 15 (setmana del 14 octubre, 1990), pàg. 24.

TRUSSLER, S. *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*. Londres: Victor Gollancz, 1973.

----- (ed.). *New Theatre Voices of the Seventies: Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970-1980*. Londres: Methuen, 1981.

USANDIZAGA, A. "Formas de agresión en *The Caretaker*", en HIDALGO (ed.), 1981, pàgs. 165-75.

VAN LAAN, T.F. "*The Dumb Waiter*: Pinter's Play with the Audience", *Modern Drama*, 24, 4 (1981), pàgs. 494-502.

VANNIER, J. "A Theatre of Language", *Tulane Drama Review*, 7, 3 (1962), pàgs. 180-86.

VELTRUSKY, J. "Man and Object in the Theater" (1940), en GARVIN (ed.), 1964, pàgs. 83-91.

----- "Dramatic Text as a Component of Theater" (1941), en MATEJKA i TITUNIK (eds.), 1976, pàgs. 94-117.

----- "Basic Features of Dramatic Dialogue" (1942), en MATEJKA i TITUNIK (eds.), 1976, pàgs. 128-33.

WALKER, A. "Messages from Pinter", *Modern Drama*, 10, 1 (1967), pàgs. 1-10.

----- "Why the Lady Does It", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 117-21.

WANDOR, M. *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-War British Drama*. Londres: Methuen, 1987.

WARDLE, I. "A Director's Approach: An Interview with Peter Hall", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 9-25.

----- "The Territorial Struggle", en LAHR (ed.), 1971, pàgs. 37-44.

WATSON, G.J. *Drama: An Introduction*. Londres: Macmillan, 1983.

WELLS, L. "A Discourse of Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal*", *Modern Language Studies*, 13, 1 (1983), pàgs. 22-30.

WELLS, S. *Literature and Drama*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1970.

WELLMARTH, G. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1964.

WERTHEIM, A. "Tearing of Souls: Harold Pinter's *A Slight Ache* on Radio and Stage", en GALE (ed.), 1986, pàgs. 64-71.

WILLIAMS, R. "New English Drama", en BROWN (ed.), 1984 (1968), pàgs. 26-37.

----- *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Chatto & Windus, 1968.

WILSON KNIGHT, G. "The Kitchen Sink", *Encounter*, 123 (desembre 1963), pàgs. 48-54.

WOODROPPE, G. "'One Says Yes, the Other Says No': A Psychoanalytic Investigation of a Slip of the Tongue in Harold Pinter's *The Caretaker*", *Literature and Psychology*, 32, 2 (1986), pàgs. 2-9.

WORTH, K.J. *Revolutions in Modern English Drama*. Londres: Bell and Sons, 1972.

----- "Pinter's Scenic Imagery", *The Pinter Review*, 1, 1 (1987), pàgs. 31-39.

WRAY, P. "Pinter's Dialogue: The Play on Words", *Modern Drama*, 13, 4 (1971), pàgs. 418-22.

ZEIFMAN, H. "Ghost Trio: Pinter's Family Voices", *Modern Drama*, 27, 4 (1984), pàgs. 486-93.

ZOZAYA ARIZTIA, P. "The Past is a Foreign Country: A Study of Pinter's *Old Times* and *No Man's Land*", *Actas del VIII Congreso de AEDEAN (Los últimos veinte años en los estudios anglo-norteamericanos)*. Málaga: Dept. de Filología Inglesa, Universidad de Málaga, 1984, pàgs. 167-74.

----- "A Visit to Three New/Old Pinteresque Other Places", *Atlantis*, 9, 1/2 (1987), pàgs. 53-61.

----- "Pinter's Angry Shout: An Analysis of *The Hothouse* and *One for the Road*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 16 (abril 1988), pàgs. 121-30.

----- *Contemporary British Drama 1980-1986*. Barcelona: P.P.U., 1989.

2.2 Crítica d'espectacles

2.2.1 Recopilacions

ELSON, J. (ed.). *Post-War British Theatre Criticism*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.

FENTON, J. *You Were Marvellous. Theatre Reviews from the Sunday Times*. Londres: Jonathan Cape, 1983.

HOBSON, H. *Theatre in Britain: A Personal View 1920-1983*. Oxford: Phaidon, 1984.

London Theatre Record, 7-20 octubre 1982 i 12-25 març 1984.

MAROWITZ, C. et al. (eds.). *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties. Selections from Encore Magazine 1956-1963*. Londres: Methuen, 1981 (1965).

MORLEY, S. *Shooting Stars: Plays and Players 1975-1983*. Londres: Quartet Books, 1985.

ROBERTS, P. (ed.). *The Best of "Plays and Players" 1953-1968*. Londres: Methuen, 1987.

----- (ed.). *The Best of "Plays and Players" 1969-1983*. Londres: Methuen, 1989.

TYNAN, K. *A View of the English Stage*. Londres: Methuen, 1984 (Londres: Davis Poynter, 1975).

2.2.2 *The Room* i *The Dumb Waiter*

ANON. *Observer*, 24 gener 1960.

ANON. "First Play by Mr Pinter", *Times*, 9 març 1960.

DARLINGTON, W.A. *Daily Telegraph*, 22 gener 1960.

HOPE-WALLACE, P. "The Dumb Waiter and The Room", *Guardian*, 10 març 1960.

TYNAN, K. "The Dumb Waiter" (1961), en TYNAN, 1984 (1975), pàgs. 312-13.

WALKER, A. "These Two Will Set You Puzzling", *Evening Standard*, 9 març 1960.

WILSON, C. "Pinter Better in Halves", *Daily Mail*, 9 març 1960.

2.2.3 *The Birthday Party*

ANON. *Manchester Guardian*, 21 maig 1958. Extracte reproduït en **ELSOM** (ed.), 1981, pàg. 83.

ANON. *Times*, 20 maig 1958. Extracte reproduït en **ELSOM** (ed.), 1981, pàg. 83.

DARLINGTON, W.A. *Daily Telegraph*, 20 maig 1958. Reproduïda en **ELSOM** (ed.), 1981, pàgs. 81-83.

GIBBS, P. "People Shut in Private Worlds", crítica de *The Room* i *The Birthday Party*, *Daily Telegraph*, 9 març 1960.

HOBSON, H. "The Screw Turns Again", *Sunday Times*, 25 maig 1958. Reproduïda en **ELSOM** (ed.), 1981, pàgs. 84-86; i en **ESSLIN**, 1982 (1970), pàgs. 22-23.

TREWIN, J.C. *Illustrated London News*, 31 maig 1958. Extracte reproduït en **ELSOM** (ed.), 1981, pàg. 84.

TYNAN, K. *Observer*, 25 maig 1958. Reproduïda en **ELSOM** (ed.), 1981, pàg. 84.

WARDLE, I. "The Birthday Party", *Encore*, juliol 1958. Reproduïda en **MAROWITZ** et al. (eds.), 1981 (1965), pàgs. 76-78; i en **SCOTT** (ed.), 1986, pàgs. 110-12.

----- "Comedy of Menace", *Encore*, setembre 1958. Reproduïda en **MAROWITZ** et al. (eds.), 1981 (1965), pàgs. 86-91.

----- "The Birthday Party", *Times*, 9 gener 1975. Reproduïda en **SCOTT** (ed.), 1986, pàgs. 112-13.

WILSON, C. *Daily Mail*, 20 maig 1958. Extracte reproduït en **ELSOM** (ed.), 1981, pàgs. 83-84.

2.2.4 *The Caretaker*

ANON. "A Slight Play that Pleases and Dazes", *Times*, 28 abril 1960.

ANON. "Unsolved Trilemma", *Guardian*, 2 juny 1960.

COOKMAN, A. "Mr Pinter's Peculiar People", *Tatler*, 1^a juny 1960, pàgs. 621-22.

DARLINGTON, W.A. "Actability of Harold Pinter", *Daily Telegraph*, 31 maig 1960.

GIBBS, P. "Mr Pinter Returns to Enigma", *Daily Telegraph*, 28 abril 1960.

LEWIS, P. "Tramp's Progress", *Sunday Times*, 16 juny 1991, secció 5, pàgs. 1-2.

MAROWITZ, C. "A Kind of Masterpiece" (1960). Reproduïda en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 163-64.

MULLER, R. "The Small World of Harold Pinter", *Daily Mail*, 30 abril 1960.

----- "A Tramp's Triumph", *Daily Mail*, 2 agost 1960.

ROSSELLI, J. "Between Farce and Madness", *Guardian*, 29 abril 1960.

TAYLOR, J.R. "Admirable Revival" (1981). Reproduïda en SCOTT (ed.), 1986, pp. 165-66.

TYNAN, K. "A Verbal Wizard in the Suburbs", *Observer*, 5 juny 1960. Reproduïda en TYNAN, 1984 (1975), pàgs. 278-81.

WARDLE, I. "There's Music in that Room", *Encore*, juliol 1960. Reproduïda en MAROWITZ et al. (eds.), 1981 (1965), pàgs. 129-32.

WORSLEY, T.C. "'Immensely Funny, Disturbing and Moving'", *Financial Times*, 28 abril 1960. Reproduïda en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 161-63.

2.2.5 *The Homecoming*

ANON. "A World out of Orbit", *Times*, 4 juny 1965.

ELSOM, J. "Family Ties", *Listener*, 11 maig 1978, pàg. 611. Reproduïda en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 198-99.

HOBSON, H. "Pinter Minus the Moral", *Sunday Times*, 6 juny 1965.

HOPE-WALLACE, P. *Guardian*, 4 juny 1965. Reproduïda en ELSOM (ed.), 1981, pàgs. 158-59; i en SCOTT (ed.), 1986, pàgs. 196-97.

KINGSTON, J. *Plays*, 16 juny 1965.

LEVIN, B. *Daily Mail*, 4 juny 1965. Extracte reproduït en ELSOM (ed.), 1981, pàg. 158.

PETER, J. "A Return to the Heart of Family Darkness", *Sunday Times*, 13 gener 1991, secció 7, pàg. 7.

SALT, J. "Half a Pinter", *Tatler*, 30 juny 1965.

TAYLOR, J.R. "A Pinter Power Struggle", *Plays and Players*, August 1965. Reproduïda en ROBERTS (ed.), 1987, pàgs. 195-98.

TREWIN, J.C. "Mr Pinter Says that There's No Place like Home", *Illustrated London News*, 19 juny 1965, pàg. 30.

YOUNG, B.A. *Financial Times*, 4 juny 1965. Reproduïda en ELSOM (ed.), 1981, pàgs. 157-58.

2.2.6 *Landscape i Silence*

BARBER, J. "Hushed Pinter Plays with Elusive Themes", *Daily Telegraph*, 3 juliol 1969.

HOBSON, H. "Paradise Lost", *Sunday Times*, 6 juliol 1969.

HOLLAND, M. "Landscape, Silence", *Plays*, 3 juliol 1969.

HOPE-WALLACE, P. "Pinter Plays", *Guardian*, 3 juliol 1969.

NORMAN, B. "How to Get Nowhere in Style", *Daily Mail*, 3 juliol 1969.

TREWIN, J.C. *Tatler*, 12 juliol 1969.

----- "Pinter's Parodies", *Illustrated London News*, 12 juliol 1969, pàg. 29.

WARDLE, I. "Pinter Theatrical Twins in Pools of Solitude", *Times*, 3 juliol 1969.

2.2.7 *Old Times*

BARBER, J. "Pinter's *Old Times* Static but Gripping", *Daily Telegraph*, 2 juny 1971.

HASTINGS, D. "Into the Past with Pinter", *Daily Telegraph*, 22 maig 1971.

HOBSON, H. "Rememberance of Things Past", *Sunday Times*, 6 juny 1971.

HOPE-WALLACE, P. "Old Times", *Guardian*, 2 juny 1971.

ROUD, R. "Old Times Metamorphosed". crítica de la producció francesa a càrrec de Jorge Lavalli, *Guardian*, 17 gener 1972.

TAYLOR, J.R. "Old Times at the Aldwych", *Plays and Players*, juliol 1971. Reproduïda en ROBERTS (ed.), 1989, pàgs. 55.

WARDLE, I. "Old Times", *Times*, 2 June 1971.

2.2.8 No Man's Land

BILLINGTON, M. "No Man's Land", *Guardian*, 24 abril 1975.

----- *Guardian*, 25 juny 1975.

COVENEY, M. "No Man's Land at the Old Vic", *Plays and Players*, juliol 1975. Reproduïda en ROBERTS (ed.), 1989, pàgs. 115-16.

CUSHMAN, R. "Mr Pinter's Spoonerisms", *Observer*, 27 abril 1975.

HOBSON, H. "Unanswered Questions", *Sunday Times*, 4 maig 1975.

de JONGH, N. *Guardian*, 25 juny 1975.

NORLEY, S. "Twice Knightly", *Punch*, 30 abril 1975.

WARDLE, I. "In a Land of Dreams and Actuality", *Times*, 24 abril 1975.

2.2.9 The Hothouse

CHAILLET, N. *Times*, 2 maig 1980.

CUSHMAN, R. *Observer*, 4 maig 1980.

FENTON, J. *Sunday Times*, 4 maig 1980.

MORRISON, B. "Roote and Gibbs and Lush and Lamb", *Times Literary Supplement*, 9 maig 1980, pàg. 527.

YOUNG, B.A. *Financial Times*, 3 maig 1980.

2.2.10 Other Places (Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station)

AMORY, M. *Spectator*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàgs. 568-69.

BARBER, J. *Daily Telegraph*, 10 octubre 1982. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 568.

BILLINGTON, M. *Guardian*, 15 octubre 1982. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 572.

COLVIN, C. *Daily Express*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 569.

COVENEY, M. *Financial Times*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 570.

CRAIG, S. *City Limits*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 572.

CUSEMAN, R. *Observer*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 571.

DARVELL, M. *What's on in London*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 571.

ELSON, J. *Mail on Sunday*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàgs. 571-72.

ESSLIN, M. *Plays and Players*, 351 (desembre 1982), pàg. 21.

FENTON, J. *Sunday Times*, 17 octubre 1982.

HIRSCHHORN, C. *Sunday Express*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 572.

HOYLE, M. *Event*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 567.

JAMESON, S. *London Broadcasting*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 568.

KING, F. *Sunday Telegraph*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 570.

MORLEY, S. *Punch*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 571.

----- *Plays and Players*, abril 1985, pàgs. 30-31.

NIGHTINGALE, B. *New Statesman and Society*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàgs. 56-70.

SHULMAN, M. *Standard*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 569.

TINKER, J. *Daily Mail*. En *London Theatre Record*, 7-20 octubre 1982, pàg. 570.

2.2.11 *One for the Road*

BILLINGTON, M. "Sights on a Bourgeois Target", *Guardian*, 16 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàgs. 208-209.

COVENEY, M. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Financial Times*, 16 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 200.

GORDON, G. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Spectator*, 24 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 199.

HAYMAN, R. *Plays International*, 2, (abril 1985), pàg. 28.

HUDSON, C. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Standard*, 19 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 200.

MORLEY, S. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Punch*, 28 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 199.

RATCLIFFE, M. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Observer*, 18 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 199.

SHORTER, E. Crítica de *One for the Road* i *Victoria Station*, *Daily Telegraph*, 16 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 200.

TINKER, J. *Daily Mail*, 20 març 1984. En *London Theatre Record*, 12-25 març 1984, pàg. 199.

2.2.12 *Mountain Language*

ANON. "Images of Oppression", *Daily Telegraph*, 22 octubre 1988.

BATALLÉ, V. "Harold Pinter, segundo acto", *La Vanguardia*, 28 març 1989, pàg. 52.

BILLINGTON, M. "Precisely, Mr Pinter", *Guardian*, 22 octubre 1988.

COVENEY, M. "Blood Brothers of the English", *Financial Times*, 22 octubre 1988.

ESSLIN, M. "Martin Esslin at *Mountain Language*", *Plays International*, 4, 5/6 (desembre 1988-gener 1989), pàgs. 54-55.

HEBERT, H. "Dumb Waiter Strikes Out", *Guardian*, 22 octubre 1988.

KENNEDY, D. "Breaking the Silence", *New Statesman and Society*, 28 octubre 1988, pàgs. 38-39.

PETER, J. "Caught in the Language Trap", *Sunday Times*, 23 octubre 1988.

PRYCE-JONES, D. "Expressions of Independence", *Times Literary Supplement*, 4 novembre 1988.

TAYLOR, P. "Swine but Too Few Pigs", *Independent*, 20 octubre 1988.

WARDLE, I. "Cry of Outrage", *Times*, 21 octubre 1988.

2.2.13 *The New World Order*

HEWISON, R. "Power Play and Words that Hurt", *Sunday Times*, 28 juliol 1991, secció 5, pàg. 5.

2.2.14 *Party Time*

EAGLETON, T. "Out of the Closet", *Times Literary Supplement*, 15 novembre 1991, pàg. 20.

PETER, J. "Conflict in the Hands of the Gods", *Sunday Times*, 10 novembre 1991.

2.3 *Obres de referència*

GALE, S.H. *Harold Pinter: An Annotated Bibliography*. Boston: G.K. Hall and London: Prior, 1978.

GORDON, L.G. "Pigeonholing Pinter: A Bibliography", *Theatre Documentation*, 1 (tardor 1968), pàgs. 3-20.

KING, K. *Twenty Modern British Playwrights: 1956 to 1976*. Nova York i Londres: Garland, 1977.

MERRIT, S.H. "Harold Pinter Bibliography 1986-1987", *The Pinter Review*, 1, 1 (1987), pàgs. 77-82.

----- "Harold Pinter Bibliography 1987-1988", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 83-92.

----- "Harold Pinter Bibliography 1988-1989", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 112-21.

----- "Harold Pinter Bibliography 1989-1990", *The Pinter Review: Annual Essays 1990*, pàgs. 113-23.

MIKHAIL, E.H. *Contemporary British Drama 1950-1976*. London: Macmillan, 1976.

PALMER, D.S. "A Harold Pinter Checklist", *Twentieth Century Literature*, 16, 4 (1970), pàgs. 287-96.

SCHROLL, H.T. *Harold Pinter: A Study of His Reputation 1958-1969 and a Checklist*. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1971.

VINSON, J. *Contemporary Dramatists*. Londres: St Martin's, 1973.