

**ELS PREMIS NOBEL
DE L'ANY 2005
SOBRE EL
PREMI NOBEL DE LITERATURA
CONCEDIT A
HAROLD PINTER,
PER MIREIA ARAGAY,
DEL DEPARTAMENT DE FILOLOGIA
ANGLESA I ALEMANYA
DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA**

LA REVOLUCIÓ TEATRAL DE HAROLD PINTER

RESUM

La concessió del Nobel de Literatura a Harold Pinter significa el reconeixement a un autor que al llarg de la seva carrera ha renovat el llenguatge teatral per partida doble i s'ha entestat a reivindicar el dret a la dissidència. En una primera etapa, fins ben entrada la dècada dels anys setanta, una obra darrere l'altra, va trastornar profundament l'horitzó d'expectatives del públic contemporani i va forjar una nova manera d'estructurar la interacció verbal damunt de l'escenari, explotant fins a límits insospitats els recursos inherents a la pròpia naturalesa interactiva del llenguatge dramàtic. No veu el llenguatge com una via d'accés objectiva i transparent a la realitat, a la veritat, sinó que entén que l'accés a la realitat —present i passada— està per definició mediatitzat pel llenguatge i, per tant, per un ordre cultural i discursiu concret. En una segona etapa, a partir dels primers anys vuitanta, el teatre de Pinter es fa obertament polític i reflecteix incansablement la idea que el llenguatge és allò que fem per a distorsionar o amagar la realitat, els fets o la veritat posant en escena dues menes de personatges, uns que ocupen posicions de poder i uns altres que estan en condicions d'inferioritat innegable. Els primers fan un ús manipulador i opressor dels recursos del llenguatge. Els segons proven d'erigir-se, si els és donat de parlar, en portaveus de la realitat, tot reivindicant la importància de la funció referencial del llenguatge.

106

PARAULES CLAU: llenguatge, realitat, veritat, política, art, postmodernisme, diàleg.

ABSTRACT

The concession of the Nobel Prize in Literature to Harold Pinter means the recognition to an author who along his career has renewed two times the theatrical language and insisted to claim the right to the dissent. In a first stage, until well entered the decade of the seventy, a work behind the other one, disturbed deeply the horizon of expectations of the contemporary public and a new form of structuring forged the verbal interaction on the stage, exploiting the resources inherent to the interactive nature of the dramatic language until unsuspected limits. He does not see the language like an objective and transparent pathway to the reality, to the truth, but he understands that the access to the reality —present and past— is by definition mediated by the language and, therefore, by a concrete cultural and discursive order. In a second stage, from the first eighty, the theatre of Pinter is made openly political and the idea that the language is that reflects tirelessly that we employ to distorting or hiding the reality, the facts or the truth putting on the scene two kinds of characters, some that occupy positions of power and other that are in conditions of undeniable inferiority. The first make a use manipulative and oppressive of the resources of the language. The seconds try to erect themselves, if it is given them of speaking, in spokesmen of the reality, while claiming the importance of the referential function of the language.

KEY WORDS: language, reality, truth, politics, art, postmodernism, dialogue.

«Art, veritat i política» és el títol de l'al·locució que Harold Pinter (Londres, 1930) va adreçar a l'Acadèmia Sueca la tarda del 7 de desembre de 2005, en versió preenregistrada a causa del seu delicat estat de salut. Per a qui conegui mínimament l'obra de Pinter, un títol d'aquesta mena, que recull tres de les seves passions, era força previsible. Pinter és un home apassionat. Vam tenir el privilegi de comprovar-ho de primera mà durant la «Tardor Pinter», que es va celebrar a Barcelona el 1996, organitzada per la Sala Beckett i el British Council, i molt especialment durant l'entrevista pública, multitudinària, que va tenir lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona aquell desembre.¹ Apassionat pel teatre —com a dramaturg, però també com a actor i director—, per la veritat i per la política. Ara bé, la relació entre els tres termes —art, veritat i política— ha estat sempre la mateixa per a Pinter al llarg de les cinc dècades que fa que es dedica a l'ofici d'escriure? Des de mitjan anys vuitanta, l'aparició d'obres obertament polítiques com *One for the Road* (*L'última copa*, 1984), *Mountain Language* (*El llenguatge de la muntanya*, 1988), *Party Time* (*Temps de festa*, 1991) i *Ashes to Ashes* (*I a la pols tornaràs*, 1996), i dels esquetxos *Precisely* (*Precisament*, 1983), *The New World Order* (*El nou ordre mundial*, 1991) i *Press Conference* (*Conferència de premsa*, 2002) ha dut els crítics a preguntar-se si representen un canvi d'orientació en la carrera del dramaturg o bé si, al contrari, no s'ha produït tal disconti-

1. L'entrevista en qüestió, conduïda per Mireia Aragay i Ramon Simó, es va publicar amb el títol «Writing, Politics and *Ashes to Ashes*: An Interview with Harold Pinter» a *The Pinter Review: Annual Essays*, 1997, p. 4-15. Va ser reproduïda a PINTER (1998), p. 58-70. Una versió en castellà, lleugerament reduïda i amb el títol «El teatro es entusiasmo, pasión, compromiso: entrevista con Harold Pinter», va aparèixer a *Primer Acto*, núm. 282 (2000), p. 3-9, separata.

nuïtat, ja que la seva obra ha estat política des de bon començament. Per abordar aquesta qüestió, parlarem d'art —de teatre—, de veritat i de política. Inevitablement, però, parlarem també de llenguatge, perquè si algun argument entrelliga com un fil conductor totes les obres de Pinter, des de les primeres fins a les més recents, i apareix també repetidament en els seus textos no dramàtics, incloent-hi el discurs del Nobel, és el de la relació entre llenguatge i realitat, llenguatge i veritat. Això sí, aquesta preocupació pinteriana fonamental —que és, alhora, una dimensió clau de la cultura postmoderna— ha rebut dos tractaments distints en la seva obra. En termes cronològics, podem parlar d'una primera etapa que abraça des dels inicis de la seva carrera fins a finals dels anys setanta, i d'una segona que comença a mitjan anys vuitanta —tenint en compte, és clar, que les «etapes» no són mai compartiments estancs, sinó eines que utilitzem per a mirar de comprendre fenòmens fluids i complexos. En aquest marc, em referiré no a una, sinó a dues revolucions teatrals pinterianes.

109



FIGURA 1. Harold Pinter adreçant la seva al·locució, «Art, veritat i política», a l'Acadèmia Sueca el 7 de desembre de 2005. Copyright © Illuminations 2005.

«Estic disposat a arriscar tot el prestigi que pugui tenir com a crític teatral per afirmar que *The Birthday Party* no és una obra de quarta categoria, ni tan sols de segona, sinó de primera, i que el senyor Pinter [...] està en possessió del talent teatral més original, torbador i captivador de Londres». Possiblement no fóra exagerat dir que aquest judici del reconegut i influent crític Harold Hobson, publicat al *Sunday Times* el 25 de maig de 1958, va rescatar Pinter del que podia haver estat el final brusc de la seva carrera de dramaturg. L'obra a què fa referència, *The Birthday Party* (*La festa d'anniversari*, 1958), fou la primera aventura londinenca de l'autor —a la Lyric Opera House, Hammersmith, en un muntatge dirigit per Peter Wood que s'havia estrenat prèviament a l'Arts Theatre de Cambridge— i només va aguantar a la cartellera de la capital una setmana, just fins al dia abans de la publicació de la ressenya de Hobson, víctima de la «massacre» dels crítics i del rebuig del públic. Anteriorment només hi havia hagut *The Room* (*L'habitació*, 1957), peça d'un acte estrenada el 1957 a Bristol pel grup de teatre de la universitat d'aquesta ciutat. Després, fins a principis dels anys vuitanta, es van succeir, una darrere l'altra, les obres que van anar consolidant la reputació de Pinter i atraient l'atenció tant del públic com de la crítica teatral i acadèmica: *The Dumb Waiter* (*El muntaplats*, 1960); *The Caretaker* (*El vigilant*, 1960), el seu primer gran èxit de públic i de crítica; *The Homecoming* (*Qui a casa torna*, 1965); *Silence* (*Silenci*, 1969); *Old Times* (*Vells temps*, 1971); *No Man's Land* (*Terra de ningú*, 1975); *Betrayal* (*Traïció*, 1978), i *The Hothouse* (*L'hivernacle*, 1980). D'aquells anys daten també les peces escrites per a la ràdio o la televisió, i en molts casos posteriorment traslladades a l'escenari, com ara *A Slight Ache* (*Un lleuger malestar*, 1959), *A Night Out* (*Una nit fora*, 1960), *Night School* (*Escola noc-*

turna, 1960), *The Collection* (*La col·lecció*, 1961), *The Lover* (*L'amant*, 1963), *Tea Party* (*La festa del te*, 1965), *Landscape* (*Paisatge*, 1968), *Monologue* (*Monòleg*, 1973) o *Family Voices* (*Veus familiars*, 1981), així com un seguit d'esquetxos. Pinter ha escrit també poesia i un gran nombre de guions cinematogràfics, d'entre els quals destaquen les seves col·laboracions amb Joseph Losey —*The Servant* (1963), *Accident* (1966), *The Go-Between* (1969) i *The Proust Screenplay* (1972; publicat el 1977), aquest darrer no filmat—, i també *The French Lieutenant's Woman* (1981), tant per la gran acollida internacional que va tenir la pel·lícula de Karel Reisz com per l'adaptació magistral que féu Pinter de la complexa trama de la novel·la de John Fowles.

Si ens centrem, però, en la producció teatral del primer Pinter, sembla evident que fins ben entrada la dècada dels anys seixanta va trastornar profundament l'horitzó d'expectatives del públic contemporani, utilitzant la terminologia jaussiana.² D'aquí que l'adjectiu que s'emprava amb més freqüència per descriure-la fos «incomprensible» i que els crítics no s'esforcessin gaire a dissimular la seva animadversió. Resulta prou eloqüent la reacció de l'espectadora que va escriure una carta a Pinter després d'haver vist *El muntaplats*, peça d'un acte en què dos homes, Ben i Gus, esperen tancats en un soterrani sense finestres que els arribin les instruccions per una «feina» (indefinida) que han de fer, mentre pel muntaplats algú (desconegut) els envia comandes de menjar impossibles de satisfer:

Benvolgut Sr. Pinter:

Li estaria molt agraïda si tingués la gentilesa d'explicar-me el significat de la seva obra. Aquests són

2. Vegeu H. R. JAUSS (1970), «Literary History as a Challenge to Literary Theory», a JAUSS (1982), p. 3-45.

els punts que no acabo d'entendre: 1r. Qui són aquests dos homes? 2n. D'on han sortit? 3r. Hem de creure que són gent normal? Es pot fer càrrec que sense les respostes a aquestes preguntes no puc comprendre l'entrellat de la seva obra.

Atentament.

La resposta del dramaturg no es féu esperar:

Benvolguda Sra.:

Li estaria molt agraït si tingués la gentilesa d'explicar-me el significat de la seva carta. Aquests són els punts que no acabo d'entendre: 1r. Qui és vostè? 2n. D'on ha sortit? 3r. Haig de creure que és una persona normal? Es pot fer càrrec que sense les respostes a aquestes preguntes no puc comprendre l'entrellat de la seva carta.

Atentament.³

La de Pinter no és la reacció capriciosa de l'autor novell que cultiva una aurèola de misteri, sinó que va de dret a l'essència mateixa del seu primer teatre. Les preguntes de l'espectadora, a la recerca d'informació concreta sobre els personatges, apunten cap a un dels factors que configuraven l'horitzó d'expectatives contemporani, és a dir, el teatre naturalista i socialment compromès de la generació emergent dels Joves Irats, encapçalada per John Osborne i el seu *Look Back in Anger* (1956), i que inclou dramaturgs com ara John Arden, Edward Bond o Arnold Wesker, i de la posterior generació del 68, formada per Howard Brenton, David Edgar, Trevor Griffiths i David Hare entre d'altres. En canvi, la resposta de Pinter, que es nega a proporcionar informació con-

3. Cito d'*El muntaplats i L'última copa* (Barcelona, Teatre Lliure, 1987). Traducció de Josep M. Balanyà.

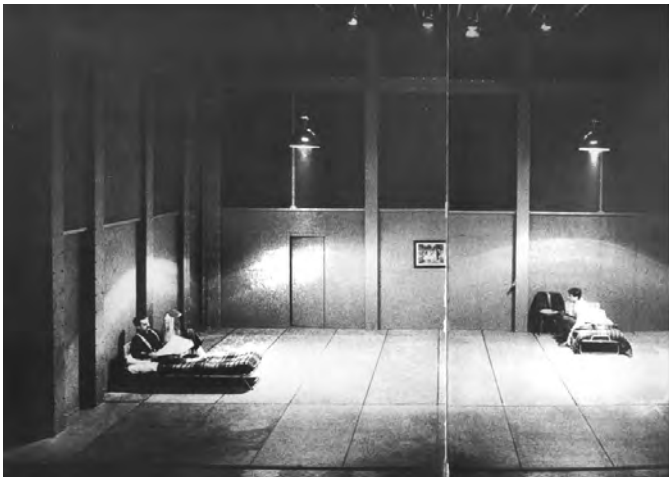


FIGURA 2. Escena d'*El muntaplats* (Teatre Lliure, Barcelona, maig 1987, directora Carme Portaceli).

creta, sembla decantar-se cap a l'altre pol de l'horitzó d'expectatives contemporani, la temàtica existencial de l'anomenat *teatre de l'absurd*, identificat primordialment amb Samuel Beckett arran de l'estrena londinenca de *Waiting for Godot* (*Tot esperant Godot*, 1953) el 1955. Fins i tot podríem afirmar, en una primera aproximació, que el teatre de Pinter és una síntesi estrictament original de la tradició naturalista d'arrel anglesa —a *El muntaplats*, Ben i Gus s'esperen en una habitació sòrdida, despullada, que sembla treta directament d'un *kitchen sink play* d'Osborne o de Wesker, i parlen un anglès del carrer, quotidià, a voltes ordinari; de fet, el mateix podem dir de *L'habitació*, *La festa d'aniversari*, *El vigilant* i *Qui a casa torna*, així com dels esquetxos corresponents al mateix període— i de la tradició de l'absurd —l'«espera» dels dos homes és, sens dubte, remissent de la dels Vladimir i Estragon beckettians.

Ara bé, alguna cosa no acaba d'encaixar en aquest plantejament. Com afirmava el mateix Pinter a «Writing for the Theatre» («Escriure per al teatre»), el discurs que va pronunciar el 1962, a l'inici de la seva carrera de dramaturg, al National Student Drama Festival celebrat a Bristol —i com ha refermat en el discurs d'acceptació del Nobel—, el punt de partida de les seves obres és sempre un context i uns personatges concrets, mai una idea abstracta o uns personatges al·legòrics que representin «la mort, el destí, el cel o la Via Làctia».⁴ Com s'explica, doncs, la confusió de l'espectadora d'*El muntaplats* i la desorientació de tants espectadors i crítics primerencs de Pinter? La lectura o, millor encara, la posada en escena d'*El muntaplats* i de tantes altres obres de la primera època de l'autor fa evident un dels trets fonamentals de la idiosincràsia pinteriana: un ús particular i, segons aquells primers crítics, «misteriós» del llenguatge i del silenci —les famoses pauses— que aviat van batejar amb el neologisme *pinteresque*. És ben cert que, des de bon començament, la crítica pinteriana es va fixar en la textura del «llenguatge pinteresc», i hi ha opinions de tota mena respecte al punt precís en què se situa en relació amb dos extrems oposats: el refinament quasimusical del llenguatge poètic i els ritmes rudimentaris però vigorosos de la parla quotidiana. Ara bé, l'anàlisi de la textura, poeticomusical o no, del llenguatge en les obres de Pinter va en detriment de l'estructura, és a dir, del fet prou evident que el llenguatge dramàtic es basa en el diàleg. El diàleg i el seu revers, el silenci, són sense cap mena de dubte la pedra angular del món dramàtic pinterià. És aquí on cal parlar de la primera revolució teatral de

4. PINTER (1976), p. 9-16. Hi ha una traducció catalana del discurs, a càrrec de Xavier Buson, a (*Pausa.*), núm. 6 (1991), p. 12-18, i una de castellana, a càrrec de Mireia Aragay i Pilar Zozaya, a ARAGAY *et al.* (1996), p. 30-32. Les traduccions que apareixen aquí són meves.

Pinter, de la manera com, obra darrere obra, va forjar una nova manera d'estructurar la interacció verbal damunt de l'escenari, una manera inconfusiblement pròpia, però que alhora constitueix un llegat valuósíssim que li reconeix unànimement la generació més jove de dramaturgs britànics sorgida a la dècada dels anys noranta —des de Kevin Elyot i Martin Crimp, lleugerament més veterans, fins a Sarah Kane, Patrick Marber, Joe Penhall o Mark Ravenhill, entre molts d'altres. Així, en una entrevista recent, Martin Crimp ha afirmat que bona part dels recursos que hi ha a la «caixa d'eines» dels dramaturgs contemporanis els hi ha introduït Pinter.⁵

Però, més concretament, en què consisteixen aquests diàlegs característicament pinterians, per què resulten teatralment tan potents, i a què responen —temàticament, políticament? Per dir-ho en poques paraules, en el teatre que Pinter escriu fins a finals dels anys setanta s'hi produeix un doble fenomen. D'una banda, una notable pèrdua de pes relatiu de la funció referencial del diàleg dramàtic, l'encarregada de transmetre la informació necessària sobre les persones i els seus motius, els objectes, els llocs i els temps que formen part de l'univers del discurs dramàtic —d'aquí la desorientació d'aquella espectadora anònima d'*El muntaplats*. Paral·lelament, la funció pragmàtica —el fet que dir equival a fer, parlar a actuar o, més concretament, a interactuar— hi assoleix una prominència insòlita. Això vol dir que l'autor explota fins a límits insospitats els recursos inherents a la pròpia naturalesa interactiva del diàleg dramàtic, és a dir, al fet que el diàleg dramàtic constitueix l'acció mateixa de l'obra, sota la forma d'interacció verbal. Així doncs, qualsevol cosa que digui —o que calli— un personatge del primer Pinter està subordinada a la funció pragmàtica i, per tant, poc

5. L'entrevista amb Crimp, a càrrec de Mireia Aragay i Pilar Zozaya, es publicarà a ARAGAY i ZOZAYA (2007).

importa si és certa o no: no es tracta de verificar-ne el valor referencial —la seva relació amb la realitat, amb la veritat—, sinó de copsar-ne la càrrega pragmàtica.⁶ Pinter ho expressava així a «Escriure per al teatre»:

Com que la paraula «realitat» és una paraula sòlida, tendim a creure [...] que l'estat a què es refereix és igualment sòlid, fix i inequívoc. Però no sembla que sigui així [...]. El llenguatge, en aquestes condicions, és un afer totalment ambigu. Sovint, sota el que es diu, hi ha el que se sap però no es diu [...]. L'expressió *manca de comunicació* [...] ha estat vinculada a la meua obra constantment. Jo opino el contrari. Crec que ens comuniquem massa bé i tot mitjançant el silenci, mitjançant allò que no diem, i que el que es produeix són evasions contínues, intents desesperats de defensa per a protegir-nos a nosaltres mateixos.⁷

Tornant al que deia més amunt, per mirar d'entendre com funciona el teatre del primer Pinter, què el fa vibrar, no convé acostar-s'hi amb els paràmetres coneguts del teatre naturalista ni amb l'utilitatge descodificador de símbols i al·legories que sovint demana el teatre de l'absurd. Això no són sinó pantalles de fum, afirma el dramaturg a «Escriure per al teatre». Pinter no és ni un «jove irat» ni un segon Beckett, malgrat la seva amistat amb el dramaturg irlandès i l'admiració que sent per la seva obra. El teatre del primer Pinter és acció parlada en estat pur, despullada de l'ancoratge que proporciona la funció referencial, i invita l'actor, d'una banda, i l'espectador, de l'altra, a una participació activa i total consistent a mirar de transmetre i de copsar,

6. Per a més detalls, vegeu ARAGAY (1992).

7. PINTER (1976), p. 9-16. La traducció és meua.

respectivament, per què aquell personatge ha dit allò en aquell moment precís, és a dir, quina càrrega pragmàtica tenen les seves paraules —sovint aparentment banals i inconnexes— i els seus silencis. En l'abisme que s'obre entre el que es diu o bé es calla i el que es fa amb allò que es diu o bé es calla, l'actor i l'espectador tenen un paper fonamental en el teatre de Pinter. Ho ha explicat succintament el veterà actor britànic Michael Gambon arran de la concessió del Nobel a Pinter: «Les obres de Pinter tenen una superfície d'un mil·límetre i un subtext quilomètric. Per això entusiasmen els actors.»⁸ Peter Hall, veritable especialista en l'obra de Pinter —va dirigir els primers muntatges de *La col·lecció*, *Qui a casa torna*, *Paisatge*, *Silenci*, *Vells temps*, *Terra de ningú*, *Traïció* i *Altres llocs* (*Veus familiars*, *Una mena d'Alaska*, *Estació de França*)—, ho expressa en termes que ens retornen a dos dels eixos que hem esmentat al principi, llenguatge i veritat:

Una de les coses que més preocupa els actors quan fan Pinter és que mai pots confiar que el que es diu sigui literalment veritat. De fet, és molt més segur donar per suposat que és una estratègia més que no pas la veritat [...]. Per tant, un cop els actors [...] han après a mostrar

8. Vegeu «A Birthday Party for Harold Pinter», <http://www.telegraph.co.uk>, 28 novembre 2005. Gambon ha encarnat Jerry a l'estrena de *Betrayal* (National Theatre, Londres, 1978, director Peter Hall), Deeley a *Old Times* (Theatre Royal, Londres, 1985, director David Jones), el Sergent a l'estrena de *Mountain Language* (National Theatre, Londres, 1988, director Harold Pinter) i Davies a *The Caretaker* (Comedy Theatre, Londres, 2000, director Patrick Marber). Recentment (novembre 2005) ha participat, juntament amb Jeremy Irons, Stephen Rea i Penelope Wilton entre d'altres, en una lectura dramatitzada de *Celebration* (2000), organitzada a l'Albery Theatre de Londres arran del setanta-cinquè aniversari del dramaturg i de la concessió del Nobel.

les emocions [dels seus personatges], aleshores han d'aprendre a amagar-les [...]. Han de construir la màscara del personatge [...]. Quan Pinter no funciona damunt de l'escenari és quan els actors no segueixen el corrent, quan es treuen la màscara i mostren obertament els sentiments dels seus personatges.⁹

Tanmateix, la prominència de la funció pragmàtica no és un aspecte purament formal de l'obra pinteriana, sinó la clau de volta per a entendre la que, des de sempre, ha estat la preocupació temàtica fonamental del dramaturg: el principi de poder, la «pugna per a aconseguir posicions» que, segons ell explicava en una entrevista l'any 1966, es troba a la base de tota relació interpersonal.¹⁰ El diàleg i la seva absència —el silenci, la pausa— esdevenen un camp de batalla en el primer Pinter, una lluita o negociació verbal permanent i gairebé sempre subreptícia. Des d'aquest punt de vista, les obres de la primera època de Pinter són polítiques en el sentit postmodernista de la paraula, i ho són des de dos punts de vista: no veuen el llenguatge com una via d'accés objectiva i transparent a la realitat, a la veritat, sinó que entenen que l'accés a la realitat —present i passada— està per definició mediatitzat pel llenguatge i, per tant, per un ordre cultural i discursiu concret. A més, entenen que qüestions com el poder i la submissió, el gènere i la sexualitat o les relacions familiars no són purament personals, sinó que assumeixen un caire públic o polític, essent com són inseparables de l'ordre cultural en què es troben immerses.

9. Catherine Itzin i Simon Trussler, «Directing Pinter», entrevista amb Peter Hall (1974), a TRUSSLER (1981), p. 76-78. La traducció és meua.

10. BENSKY (1966), p. 13-37. L'entrevista també apareix a GANZ (1972), p. 19-33. Les traduccions que apareixen aquí són meves.

L'anècdota que explica Pinter, nascut el 1930 a l'East End de Londres en el si d'una família jueva, sobre l'ambient que s'hi respirava en els anys immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial, il·lustra perfectament el que s'ha exposat fins ara:

[...] després de la guerra [...] els feixistes començaven a renèixer a Anglaterra [...]. Si semblaves jueu, ni que fos remotament, podies tenir problemes. A més, jo anava a un club jueu, a la vora d'un túnel de la via del tren, i sovint, en un carreró que ens agafava de camí, hi trobàvem gent esperant-nos amb ampolles de llet trencades a les mans. Hi havia un parell de maneres de sortir-se'n. La primera, és clar, era la purament física, però contra les ampolles de llet no hi podíem fer res: nosaltres no en teníem! La millor manera era parlar-los, dir-los, per exemple, «Com estàs, bé?» [«Are you all right?»], «Sí, estic bé» [«Yes, I'm all right»], «Aleshores tot va bé, no?» [«Well, that's all right then, isn't it?»]. I mentrestant, no deixar de caminar cap als llums del carrer principal.¹¹

119

Personatges i context concrets, molt concrets, i indubtablement polítics; diàleg inquietant, tens, en què, per sota del que s'està dient, s'està dient una altra cosa, i sobretot, en què amb el que s'està dient s'està fent alguna cosa —afrontar una situació en què el poder està repartit de manera desigual, negociar-la verbalment i, segons recorda Pinter, sortir-se'n. La qüestió, en qualsevol cas, no és si la memòria de Pinter és acurada o no, sinó el fet que expliqui aquesta anècdota, i que l'expliqui justament d'aquesta manera: com una

11. BENSKY (1966), a GANZ (1972), p. 29. La traducció és meva.

destil·lació depurada, gairebé minimalista, de com funcionen els diàlegs en les obres de la seva primera època. Com ha recordat el mateix Pinter en el discurs d'acceptació del Nobel, resulta complicat fer una sinopsi de cap d'aquestes peces: el que hi passa està encarnat en els mateixos diàlegs, i s'imposa resseguir-los pacientment per anar explicitant les variacions que es van produint —a vegades mil·limètriques, d'altres sobtades i radicals— com a conseqüència de la negociació parlada de posicions entre els personatges. Vegem-ne dos exemples, procedents en aquest cas de *Qui a casa torna* (1965), obra, sens dubte, representativa d'aquesta primera fornada. El primer correspon al matrimoni format per Teddy i Ruth. Comença l'obra i arriben a casa del pare de Teddy, Max, de nit, quan tothom dorm:

RUTH: Em penso que surto a prendre l'aire.

TEDDY: L'aire?

Pausa.

Què vols dir?

RUTH, *s'aixeca*: Només serà un tomb.

TEDDY: A aquesta hora de la nit? Però... si acabem d'arribar. Ens hem de ficar al llit.

RUTH: Em ve de gust que em toqui l'aire.

TEDDY: Però jo me'n vaig al llit.

RUTH: Molt bé.

[...]

RUTH: No aniré lluny. Tornaré.

Pausa.

TEDDY: T'esperaré despert.

RUTH: Per què?

TEDDY: No penso anar-me'n al llit sense tu.

RUTH: Em dones la clau?

La hi dona.

TEDDY: Per què no te'n vas al llit?

Posteriorment, Ruth i Lenny, el germà mitjà de Teddy, mantenen aquesta discussió sobre un vas d'aigua:

LENNY: I ara potser ja puc enretirar el vas.

RUTH: Encara no he acabat.

LENNY: Ja n'has consumit prou, em sembla.

RUTH: Ni de bon tros.

LENNY: Ben bé prou, diria jo.

RUTH: Doncs jo no, Leonard.

Pausa.

LENNY: No em diguis així, si us plau.

RUTH: Per què no?

LENNY: És com em deia la meva mare.

Pausa.

Dóna'm el vas.

RUTH: No.

Pausa.

LENNY: Doncs te'l prenc.

RUTH: Si em prens el vas... jo et prenc a tu.

Pausa.

LENNY: I si et prenc el vas sense que tu em prenguis a mi?

RUTH: I si jo et prenc a tu i punt?

[...]

LENNY: Què passa, m'estàs fent proposicions?

Ruth riu breument, s'acaba l'aigua del vas.

RUTH: Oh, quina set que tenia.¹²

I així al llarg de tota l'obra, construïda a base dels clàssics diàlegs pinterians, en què sota el que es diu, es diuen i es fan moltes coses, i en què els personatges es comuniquen perfectament, com afirma Pinter, en aquest nivell subreptici i indirecte. L'actor, com deia Hall, no ha de deixar caure mai

12. Les traduccions són meves.



FIGURA 3. Escena de *The Homecoming*. [Aldwych Theatre, Londres, juny 1965, director Peter Hall. Vivien Merchant (Ruth) i Ian Holm (Lenny)].

la màscara. La sinopsi i l'anàlisi o interpretació de l'obra la podem anar esprement a partir de la concatenació d'aquesta mena de diàlegs. Podem afirmar que a *Qui a casa torna* es detecta una aproximació postmodernista, «micropolítica» si es vol, a la família nuclear i patriarcal entesa com a institució on es construeixen i es reproduïxen determinats rols i relacions sexuals i de gènere.¹³ Podem assenyalar també que l'obra parteix de la clàssica situació pinteriana de l'intrús que irromp en un entorn tens però estable i en fa evidents les tibantors i els enfrontaments —aquest motiu, curull de possibilitats per qui vol, com el primer Pinter, sotmetre al microscopi l'estira i arronsa del poder en el si de les relacions interpersonals, es dona també, per exemple, a *L'habitació*, *La*

13. El concepte de *micropolítica* en relació amb el postmodernisme procedeix de CONNOR (1989), p. 224-245.

fiesta d'aniversari, Un lleuger malestar, El muntaplats, El vigilant, Vells temps o Terra de ningú. En aquest cas, però, l'intrús és doble: Teddy, el germà gran que torna a casa del pare, Max, després d'una absència de sis anys, i la seva dona, Ruth, l'únic personatge femení de l'obra si descomptem Jessie, la mare morta, i les dones que esmenta Lenny, el germà mitjà. Si bé Teddy torna aparentment com a triomfador —casat, amb tres fills, professor de filosofia en una universitat nord-americana—, ben aviat queda clara la dissonància de la seva relació amb Ruth i la negativa d'ella a acceptar el rol d'esposa submissa i obedient. El retorn de Teddy a la llar paterna respon a la necessitat d'assumir una posició dominant en el si d'una estructura familiar homosocial masculina —a banda de Max i Lenny, a la casa hi viuen dos homes més, Joey, el germà petit, i Sam, l'oncle— i de cercar l'aval de Max pel que fa al paper tradicional de patriarca que voldria tenir en la seva pròpia família. Ara bé, aquest aval està ben lluny de materialitzar-se, ja que Max, el suposat patriarca, està relegat a les tasques domèstiques, tradicionalment enteses com a «femenines», i són Lenny, Joey i Sam els qui vesteixen roba de carrer, treballen fora de casa i entren i surten lliurement. Assumeixen, doncs, el paper tradicionalment masculí, i Max, per bé que a contracor, està supeditat al seu domini, molt en especial al de Lenny. Podem fixar-nos, a més, que, efectivament, *Qui a casa torna* parteix d'uns personatges concrets i s'inscriu en un context també molt concret, fins al punt que és possible de situar-la en el marc de les contradiccions cada cop més evidents que es produïren després de la postguerra britànica pel que fa al model de família patriarcal tradicional i als rols sexuals i de gènere que hi van associats. També són pertinents les tensions de classe derivades del discurs de la «millora social» que cada cop s'estenia més entre la classe treballadora —cal recordar, en aquest sentit, que el retorn de Teddy suposa, també, un enfrontament de classe

entre el seu nou estatus i el nivell social molt més humil de la seva família londinenca.¹⁴ Tot això i molt més podem dir —convé dir, fins i tot— sobre *Qui a casa torna*, però quan veiem l'obra en escena —o, si més no, quan la llegim— el que ens colpeix i ens interpel·la són aquells diàlegs punyents, intensos, aparentment continguts però carregats de tensió, d'acció, d'interacció —aquells diàlegs magistralment pinterians.

L'estrena londinenca de *Qui a casa torna* va ser a càrrec de Hall, que també va dirigir *Vells temps*, peça magnífica en què el matrimoni format per Deeley i Kate, de mitjana edat i de classe mitjana —a partir dels anys setanta, les obres de Pinter puguen perceptiblement de categoria social—, rep la visita d'Anna, que vint anys enrere havia compartit pis amb Kate a Londres. «Vaig escriure la pel·lícula i la vaig dirigir. Em dic Orson Welles» —aquestes paraules que pronuncia Deeley en un moment determinat condensen l'essència de *Vells temps*. D'una banda, formen part d'un seguit de referències a la seva carrera professional, estratègicament encaminades a contrarestar la sofisticació d'Anna. Des d'aquest punt de vista, són part integral de la lluita pel poder que immediatament s'estableix entre Deeley i Anna. Ara bé, l'afirmació de Deeley es torna encara més interessant quan en copsem la intertextualitat: es tracta d'una citació gairebé literal de *The Magnificent Ambersons* (1942), en què, al final de la pel·lícula, la veu en off d'Orson Welles ens informa que «Vaig escriure el guió i el vaig dirigir. Em dic Orson Welles». A més, Welles fa de narrador a *The Magnificent Ambersons*, si bé no hi apareix. Welles, doncs, s'erigeix en la figura emblemàtica del director, guionista i narrador que aspira a un control pràcticament absolut de la seva pel·lícula i que, a més, s'in-

14. Vegeu, en aquest sentit, Mireia ARAGAY, «Pinter, Politics and Postmodernism», a RABY (2001), p. 246-259.

terposa entre la realitat i el públic —la pel·lícula és, per tant, el resultat d'un procés de mediatització. Si a això hi afegim que la realitat sobre la qual versa *The Magnificent Ambersons* no és altra que els «vells temps» i una sèrie de personatges que els rememoren, ens adonarem de la importància temàtica cabdal de les paraules de Deeley a la peça de Pinter. Des d'aquesta perspectiva, la referència a Welles apunta cap al nucli de *Vells temps*: ara un, ara l'altre, els tres personatges de l'obra malden per erigir-se en narradors dels vells temps i per imposar el seu punt de vista.

Ara bé, tal com indica la (suposada) «presència» d'Anna al començament de l'obra mentre Deeley i Kate parlen de la seva propera visita, el passat —la realitat— no té una existència pròpia a *Vells temps*; com és habitual en el primer Pinter, no hi tenim un accés directe.¹⁵ Aquesta manca d'informació factual, que correspon a la pèrdua de pes relatiu de la funció referencial de què parlàvem, significa que l'actor i l'espectador han de centrar l'atenció en el fet mateix de la fabricació verbal de mons passats, perquè és aquí on rau la clau de volta de l'obra. Cap de les versions del passat que proposen Deeley, Kate i Anna, sovint mútuament contradictòries, és més o menys certa, sinó que totes i cadascuna, supeditades a la funció pragmàtica, estan al servei de la negociació de posicions entre els tres personatges. El personatge narrador controla el passat, ni que sigui momentàniament, perquè el construeix a la seva mida pel fet mateix de narrar-lo. Els dos actes que componen *Vells temps* s'estructuren a l'entorn d'una sèrie de duets narratius: si Deeley teixeix un relat, Anna s'hi torna amb un altre, i així successivament.

15. Existeix una versió televisiva magnífica de *Vells temps*, a càrrec de la BBC i dirigida per Simon Curtis (1991). John Malkovich hi encarna Deeley, Kate Nelligan és Kate i Miranda Richardson hi fa d'Anna.

Pel que fa a Kate, les seves intervencions esporàdiques culminen al final de l'obra, quan amb un únic relat anihila les possibilitats de rèplica dels altres dos, i els redueix així a un silenci impotent.

L'estructura de *Vells temps*, doncs, demana una participació activa consistent a comparar cada nova versió del passat amb les anteriors. Ara bé, no ens és permès en cap moment arribar a cap conclusió sobre quina és la «vertadera». Dit en altres paraules, no són les fallides de la memòria, la seva deterioració imparabile i inevitable —tema proustià per excel·lència; recordem que Pinter va escriure, en col·laboració amb Losey, un guió basat en l'obra de Proust que mai no s'ha arribat a filmar—, les que preocupen Pinter, sinó la possibilitat de posar en evidència la naturalesa absolutament contingent i pragmàtica de les construccions verbals dels personatges. A *Vells temps*, com a tot el primer Pinter, el llenguatge compleix funcions pragmàtiques i no referencials. Si el tema és la memòria, ho és tan sols en un sentit molt concret i gens proustià: la memòria en el sentit extrem de creació, de construir alguna cosa del no-res.¹⁶ De fet, *Vells temps* és la culminació d'un procés evolutiu dins de l'obra de Pinter: aquest component narratiu de fabricació de versions del passat com a estratègia en el si de la lluita pel poder en les relacions interpersonals va en augment des de *L'habitació*, passant per *La festa d'aniversari*, *El vigilant* o *Qui a casa torna* —on la mare morta, Jessie, focalitza bona part d'aquesta activitat—, fins que a *Vells temps* abraça pràcticament tota l'obra.

És interessant, abans d'entrar de ple en el que hem anomenat la segona etapa de Pinter, aturar-nos breument

16. A «Pinter/Proust/Pinter», Thomas P. Adler ofereix una anàlisi molt perceptiva de les diferències entre tots dos autors. L'article apareix a GALE (1986), p. 128-133.

per parlar de *Traïció* (1978), una de les seves peces més representades, i fixar-nos precisament en la manera com s'hi aborda el passat, que poc té a veure amb el que hem dit fins ara.¹⁷ *Traïció* reconstrueix la història d'un adulteri —entre Jerry i Emma, aquesta última casada amb Robert—, però ho fa invertint l'ordre cronològic dels fets: des de les primeres escenes, que tenen lloc a la primavera de 1977, l'obra retrocedeix fins a l'hivern de 1968. L'efecte és clar: la situació present es veu explicada retrospectivament per les experiències passades, de les quals és el resultat; el passat, per tant, es fa present davant de l'espectador o del lector, de manera que hi tenim un accés directe, objectiu —la realitat, la veritat del que va passar, es va materialitzant damunt de l'escenari o de la pàgina. A *Traïció* el passat ja no és inconstatable i, per tant, eternament —i estratègicament— reconstruïble per part dels personatges. Un canvi certament prou important per part d'un autor que, recordem-ho, anys enrere posava en dubte que la realitat fos res fix i inequívoc. En aquest sentit, *Traïció* és una mena d'obra frontissa entre els dos Pinters: les relacions interpersonals, la negociació dels rols sexuals i de gènere encara hi són fonamentals, però la realitat —passada, en aquest cas— hi apareix com un ens sòlid, inqüestionable. És a partir d'aquí que podem aproximar-nos a la segona època de Pinter, caracteritzada per una nova visió de la relació entre aquelles tres passions —art, veritat i política.

17. La temporada 2002-2003 es va poder veure un muntatge excel·lent de *Traïció* a la Sala Muntaner de Barcelona, dirigit per Xavier Albertí, que es va reestrenar la temporada següent. Vegeu, en aquest sentit, Núria SANTAMARIA (2003), «L'honestat d'una *traïció*», *L'Avenç*, núm. 278 (març), p. 65-69. A banda de les nombroses escenificacions que se n'han fet, *Traïció* té també una versió cinematogràfica de 1983, amb guió del mateix Pinter i direcció de David Jones, amb Jeremy Irons (Jerry), Ben Kingsley (Robert) i Patricia Hodge (Emma).

Tan sols existeix una realitat. Podem interpretar la realitat de diferents maneres. Però tan sols n'hi ha una. I si aquesta realitat equival als milers de persones que reben tortures fins a la mort en aquest precís instant i als centenars de milers de megatones de bombes nuclears que estan a punt per a ser disparades en aquest precís instant, això és així i no hi ha volta de full. Cal mirar-ho a la cara.¹⁸

El canvi d'actitud per part de Pinter pel que fa a la realitat, clarament enunciat en aquestes línies extretes d'una entrevista de 1985, es correspon amb l'aparició de les peces obertament polítiques que esmentàvem en començar, *Precisament* (1983), *L'última copa* (1984), *El llenguatge de la muntanya* (1988), *Temps de festa* (1991), *El nou ordre mundial* (1991), *I a la pols tornaràs* (1996) i *Conferència de premsa* (2002), i amb els seus posicionaments públics com a ciutadà, que s'han fet més i més explícits i visibles des de finals dels anys setanta.¹⁹ El llenguatge com a constructor de realitats i de relacions no ha deixat de ser una preocupació fonamental del dramaturg; en aquest sentit, podem par-

18. Vegeu HERN (1985), p. 7-23 (original publicat el 1984). La citació prové de les p. 11-13. La traducció és meua.

19. Pinter situa el principi de la seva «conversió» el 1973, arran del cop d'estat que va derrocar Salvador Allende a Xile. Des d'aleshores, i especialment a partir del triomf electoral del Partit Conservador britànic el 1979, el dramaturg s'ha implicat en diverses activitats polítiques, des de la Campanya per al Desarmament Nuclear (CND) al Regne Unit, fins a la lluita contra la censura i la persecució dels escriptors —és membre destacat del PEN Internacional—, passant per la denúncia de la política exterior nord-americana a l'Àfrica Central i, més recentment, a l'Iraq i a l'Orient Mitjà en general, i per la seva actitud profundament crítica amb el govern de Tony Blair.

lar de continuïtat respecte de la producció anterior. Ara bé, a partir de la dècada dels anys vuitanta, en els pronunciaments públics de Pinter s'hi repeteix incansablement l'argument que el llenguatge és allò que fem per distorsionar o per amagar la realitat, els fets o la veritat: «els fets simplement no es corresponen amb el llenguatge que s'utilitza per referir-s'hi», afirmava el 1989 amb relació a la política exterior nord-americana a l'Amèrica Central.²⁰ O, més elaboradament:

Les estructures del llenguatge i les estructures de la realitat (em refereixo a allò que realment *passa*) es desplacen al llarg de línies paral·leles? La realitat es manté essencialment fora del llenguatge, separada, tossuda, aliena, no susceptible de ser descrita? La correspondència acurada i vital entre allò que *és* i la nostra percepció, resulta impossible? O és que ens veiem obligats a utilitzar el llenguatge tan sols per enterbolir i distorsionar la realitat —distorsionar el que *és*, distorsionar el que *passa*— perquè tenim por?²¹

Reflexió que porta Pinter a parlar de la *malaltia del llenguatge*, un llenguatge que s'ha convertit en un tapís fet de mentides. És justament aquest llenguatge corromput el que el teatre obertament polític de Pinter pretén dramatitzar i denunciar. Per fer-ho, parteix de l'existència de fets indubtables, realitats objectives i verificables —la tortura, l'amenaça nuclear, la supressió de la dissidència, la censura, la violació sistemàtica dels drets humans, l'egoisme cec de les societats

20. Declaracions recollides per Lois Gordon a GORDON (1989). Les traduccions són meves.

21. «Oh, Superman», declaracions de Pinter emeses pel Channel 4 el 31 de maig de 1990 i recollides a PINTER (1998), p. 175-182. La citació prové de la p. 182. La traducció és meva.

benestants i benpensants... Posa en escena dues menes de personatges, els que ocupen posicions de poder polític —el torturador a *L'última copa*, els soldats a *El llenguatge de la muntanya*, Devlin a *I a la pols tornaràs*, per posar tres exemples— i d'altres que estan en condicions d'inferioritat política innegable —la família torturada a *L'última copa*, els habitants de la muntanya la llengua dels quals ha estat prohibida a *El llenguatge de la muntanya*, Rebecca a *I a la pols tornaràs*. Cadascun d'aquests dos grups utilitza el llenguatge d'una manera diferenciada, i en aquest sentit sí que podem parlar de discontinuïtat respecte de la producció anterior del dramaturg. Ara són tan sols els personatges que detenen poder els qui fan un ús manipulador i opressor dels recursos que la funció pragmàtica posa al seu abast. Els altres, els oprimits i desposseïts, proven d'erigir-se, si els és donat de parlar, en portaveus de la realitat, d'allò que és el cas —tot reivindicant, doncs, la importància de la funció referencial del llenguatge. Pinter no renuncia, per tant, a continuar explorant la que va ser la preocupació fonamental de la seva primera etapa —el vincle entre llenguatge i realitat i les relacions de poder en el pla «micropolític»—, però sí al relativisme polític a què pot conduir el fet de postular, per exemple, que no és possible tenir accés a la realitat, sinó tan sols a versions mediatitzades de la realitat —un relativisme que ara, com no es cansa de repetir, li sembla totalment irresponsable.

Ara bé, tot això pot fer pensar que el teatre polític de Pinter és pamfletari i llis, un teatre de bons i dolents, una mena de discurs polític dramatitzat. Res més lluny de la realitat. Aquesta és justament la segona revolució teatral de Pinter: a partir de la dècada dels anys vuitanta, es posa a escriure un teatre polític que poc té a veure amb la forta tradició del teatre polític britànic, d'arrel socialista i caracteritzat pel debat ideològic minucios i la consciència històrica —el teatre

d'autors com ara Edward Bond o David Hare. Podríem dir que Pinter adopta la postura de denúncia característica del teatre polític, però renuncia totalment als seus mètodes perquè, com recorda de bell nou en el discurs d'acceptació del Nobel, no vol sermonejar el públic ni proporcionar-li solucions precuinades, sinó implicar-lo activament, tant en el pla intel·lectual com en l'emocional. Les peces polítiques de Pinter no es basen en un intercanvi dialèctic d'opinions, sinó que destil·len al màxim l'acció i mostren el funcionament —cruament, en directe— dels mecanismes d'abús de poder. Podem parlar, aquí també, de continuïtat amb els mètodes de l'etapa anterior: el teatre de Pinter, com ja hem vist, no s'ha caracteritzat mai per l'enfocament teòric dels temes, sinó per la presentació directa, sense coixins explicatius, de situacions i de personatges concrets. Com afirmava ell mateix el 1989, «continuo centrat a trobar imatges precises i acurades d'allò que passa».²² Així, per exemple, *L'última copa* (1984) pren com a punt de partida l'estat de les presons a Turquia i l'ús de la tortura sistemàtica, però en el moment d'escriure-la l'únic que preocupava Pinter era «la imatge que tenia al cap d'un home i una víctima, un interrogador i una víctima».²³ L'acció no se situa en cap país concret, sinó en un despatx oficial que podria trobar-se en qualsevol lloc; no es produeix tampoc cap mena de violència física en escena; les víctimes —Victor, la seva dona Gila i el seu fill Nicky— parlen molt poc. La força de l'obra prové de la posada en escena en directe, sense filtres, de la psicologia del torturador, Nicolas, i de les seves víctimes, i de la capacitat dels actors per a crear una atmosfera palpable de terror. De fet, l'acció té lloc un cop els tres interrogats ja han estat víctimes de la tortura i dissecciona de manera magistral i terrible el sadisme del torturador, el

22. A GORDON (1989), p. 50.

23. HERN (1985), p. 14.

plaer que li proporciona observar les tres vides destrossades que té al davant. Així és com s'acomiada de Victor, que gairebé no pot parlar a causa de les tortures que ha patit a la boca:

NICOLAS: Te'n pots anar.

Pausa.

Pots marxar. Ens tornarem a veure, espero. Confio que seguirem sent amics per sempre. Apa, vés. Gaudeix de la vida. Fes bondat. Estima la teva dona. Ara que ho dic, es reunirà amb tu d'aquí a una setmana. Si se sent amb forces. Sí. Em sembla que tots dos hem tret profit de les nostres converses.

VICTOR, *mormola*: Què?

VICTOR, *mormola*: Què?

VICTOR: El meu fill.

NICOLAS: El teu fill? Bah, no et preocupis per ell. Era un fill de sa mare.²⁴

El llenguatge de la muntanya (1988) és el resultat d'un viatge que Pinter va realitzar a Turquia el 1985 amb Arthur Miller, com a representants del PEN Internacional, per a conèixer de primera mà la situació dels kurds —però ho és només fins a cert punt. De fet, l'obra està desposseïda de tota especificitat espaciotemporal i els personatges s'identifiquen genèricament com a Dona Jove, Dona Gran, Sergent, Oficial, Guàrdia, Presoner, Home Encaputxat i Segon Guàrdia. Tracta tant de la prohibició d'una llengua, la «parla de la muntanya», com de la supressió de tot llenguatge, de tot discurs, que no sigui l'oficial, però no és «una obra teòrica. Tampoc no és una obra ideològica. En cert sentit, ni tan sols

24. La traducció és meva.



FIGURA 4. Escena de *One for the Road*. [Lyric Theatre Studio, Londres, març 1984, director Harold Pinter. Alan Bates (Nicolas) i Roger Lloyd Pack (Victor)].

és política. Simplement tracta d'una sèrie de situacions breus, punyents, brutals, que es produeixen a dins i al voltant d'una presó»,²⁵ com ara:

133

OFICIAL: És un decret militar. És la llei. La vostra llengua està prohibida. Està morta. Ningú no té permís per a parlar la vostra llengua. La vostra llengua ja no existeix. Alguna pregunta?

DONA JOVE: Jo no parlo la llengua de la muntanya.

Silenci. L'Oficial i el Sergent caminen en cercles, lentament, al voltant de la Dona Jove. El Sergent li posa la mà al cul.

SERGEANT: Quina llengua parles? Quina llengua parles amb el cul?

25. Paraules de Pinter recollides a Anna FORD (1988), «Enter Stage Left: Harold Pinter's Radical Departures», *Listener*, núm. 27 (octubre), p. 4-6. La traducció és meva.



FIGURA 5. Escena de *Mountain Language*. [National Theatre, Londres, octubre 1988, director Harold Pinter. Michael Gambon (Sergent) i Miranda Richardson (Dona Jove)].

OFICIAL: Aquestes dones, Sergent, no han comès cap crim. Recordi-ho.

SERGENT: Però senyor! No deu voler dir que estan lliures de pecat?

OFICIAL: No, no, de cap manera.

SERGENT: Aquesta en va plena. Palpablement plena.²⁶

Finalment, *I a la pols tornaràs* (1996), àmpliament reconeguda com una de les obres mestres de Pinter, s'inscriu en la mateixa línia. La peça, que evoca el genocidi jueu com a arquetip de tants d'altres, s'estructura com un *crescendo* en què fragments de diàleg aparentment banals s'intercalen amb moments de gran tensió emocional entre els dos personatges, Devlin i Rebecca —impecablement interpretats per Stephen Rea i Lindsay Duncan respectivament en la posada en escena inaugural del Royal Court Theatre, dirigida pel

26. La traducció és meva.



FIGURA 6. Escena d'*Ashes to Ashes*. [Royal Court Theatre, Londres, setembre 1996, director Harold Pinter. Lindsay Duncan (Rebecca) i Stephen Rea (Devlin)].

mateix Pinter, que vam tenir el privilegi de poder veure a Barcelona durant la «Tardor Pinter»—, fins que la magnitud del sofriment personal causat per motius polítics es fa palesa en la revelació final de la dona, que ressona com si hagués d'ésser recordada per sempre. *I a la pols tornaràs* i les altres peces obertament polítiques no reneguen de la noció postmodernista que la recerca de veritats absolutes pot conduir a polítiques repressores —de fet, el dogmatisme de Devlin, per a qui un món sense Déu és «Un món sense guanyadors», i la seva obsessió amb «fets» i la «veritat» són clarament la base de la seva brutalitat física i psicològica. Ara bé, l'obra també es pregunta cap a on ens porta el relativisme absolut —paradoxa de les paradoxes— de la cultura postmoderna, i reclama, sobretot a través de Rebecca, el vincle referencial entre

llenguatge i realitat —un motiu que ja s'insinuava a *El llenguatge de la muntanya* i a *Temps de festa* (1991).²⁷ Així doncs, de la visió amarga de les relacions interpersonals com una pugna constant per aconseguir posicions a la reivindicació del lligam entre llenguatge i realitat, del postmodernisme a una crítica posthumanista del postmodernisme: la concessió del Nobel de Literatura a Harold Pinter significa el reconeixement a un autor que al llarg de la seva carrera ha renovat el llenguatge teatral per partida doble i s'ha entestat a reivindicar el dret a la dissidència. La línia més important que hagi escrit mai, segons afirma ell mateix, es troba a *La festa d'aniversari* (1958): «Stan, no permetis que et diguin el que has de fer».

BIBLIOGRAFIA

Obres citades

136

ARAGAY, Mireia (1992). *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. Barcelona: PPU.

ARAGAY, Mireia; MOLINA, Víctor; ZOZAYA, Pilar [coord.] (1996). «Dossier Pinter». *Quimera*, núm. 152 (novembre), p. 19-43.

ARAGAY, Mireia; ZOZAYA, Pilar (2007). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Londres; Nova York: Palgrave.

BENSKY, Lawrence (1966). «Harold Pinter: An Interview». *The Paris Review*, núm. 39, p. 13-37.

CONNOR, Steven (1989). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.

27. Per a una anàlisi més detallada de *I a la pols tornaràs*, vegeu Mireia ARAGAY, «Pinter, Politics and Postmodernism», a RABY (2001), p. 246-259.

- GALE, Steven H. [ed.] (1986). *Harold Pinter. Critical Approaches*. Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, p. 128-138.
- (2001). *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press.
- GANZ, Arthur [ed.] (1972). *Pinter: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs; Nova Jersey: Prentice Hall.
- GORDON, Lois (1989). «Harold Pinter in New York». *The Pinter Review: Annual Essays, 1989*, p. 50.
- HERN, Nicholas (1985). «A Play and its Politics». A: PINTER, Harold (1985). *One for the Road*. Londres: Methuen, p. 7-23.
- JAUSS, Hans Robert (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester.
- PINTER, Harold (1976). *Plays One*. Londres: Methuen.
- (1985). *One for the Road*. Londres: Methuen.
- (1998). *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*. Londres: Faber and Faber.
- RABY, Peter [ed.] (2001). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRUSSLER, Simon [ed.] (1981). *New Theatre Voices of the Seventies: Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970-1980*. Londres: Methuen.

137

Obres adicionales

- BATTY, Mark (2005). *About Pinter: The Playwright and the Work*. Londres: Faber and Faber.
- BILLINGTON, Michael (1996). *The Life and Work of Harold Pinter*. Londres: Faber and Faber.
- GUSSOW, Mel (1994). *Conversations with Pinter*. Nova York: Limelight Editions.
- KNOWLES, Ronald (1995). *Understanding Harold Pinter*. Columbia: University of South Carolina Press.

- MERRITT, Susan H. (1990). *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham: Duke University Press.
- PINTER, Harold (1983). *Terra de ningú*. Traducció de Miquel Berga i Salvador Sunyer. Salt: Edicions del Pèl.
- (1986). *Qui a casa torna*. Traducció de Joaquim Mallafrè. Barcelona: Edicions del Mall: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2001). *Engany*. Traducció de Miquel Berga. Tarragona: Arola.
- (2003). *Polvo eres. Luz de luna. Tiempo de fiesta. El lenguaje de la montaña*. Traducció de Carlos Fuentes. Hondarribia, Guipúscoa: Argitaletxe Hiru.
- (2004). *El cuidador. Los enanos. La colección*. Traducció de Laura Thieberger i Lorenzo Quinteros. Madrid; Buenos Aires: Losada.
- (2005a). *El amante. Escuela nocturna. Sketches de revista*. Traducció de Rafael Spregelburd. Madrid; Buenos Aires: Losada.
- (2005b). *La fiesta de cumpleaños. La habitación. Un leve dolor. El blanco y negro. El examen. El montacargas. El invernadero. Una noche afuera*. Madrid; Buenos Aires: Losada.
- (2005c). *Essencial (L'habitació, El muntaplats, L'amant, Veus familiars, Una mena d'Alaska, Estació de França, L'última copa)*. Traducció de Manuel de Pedrolo, Jordi Malé i Pegueroles, Víctor Batallé i Josep M. Balanyà. Barcelona: Edicions 62.
- SILVERSTEIN, Marc (1993). *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- SMITH, Ian [ed.] (2005). *Pinter in the Theatre*. Londres: Nick Hern Books.

WEBS

*[http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/
laureates/2005/pinter-lecture.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html)*

<http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml#>

<http://www.haroldpinter.org/pinterreview/index.shtml>

