

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

Al Victor

AGRAÏMENTS

Amb la Dra. Pilar Zozaya, Catedràtica d'Universitat i Cap del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de Barcelona, estic triplement en deute. En primer lloc, per les seves classes sobre teatre anglès i per l'entusiasme encomanadís amb què les imparteix. Després, per haver-me suggerit, en un curs de doctorat, el tema que ha donat lloc a aquesta tesi. I, sobretot, per haver acceptat de dirigir-la i haver-me recolzat materialment i moralment des del principi fins al final, malgrat els maldecaps i preocupacions pròpies del càrrec que ocupa.

Harold Pinter ha tingut la genti'ssa de proporcionar-me còpies mecanografiades de tres obres que encara no han estat publicades (*Precisely*, *The New World Order* i *Party Time*).

Els professors i professores del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de Barcelona, sobretot la Dra. M^a Luz Celaya, la Dra. Ana Moya i l'Elsa Tragant, m'han ajudat, escoltat i animat en tot moment.

Els professors i professores integrants del "Department of Applied Linguistics" de la Universitat d'Edinburgh, especialment Elizabeth Black i Keith Mitchell, van esperonar el meu interès per les relacions entre llenguatge i literatura.

El "British Council" em va concedir dues "grants-in-aid" durant la realització de la tesi, el 1989 i el 1990, que em van permetre fer dues estades a Londres per recopilar material.

Diversos professors i professores d'universitats britàniques i d'aquí m'han proporcionat informació de tota mena. En especial, estic en deute amb Ute Berns, de la "Freie Universität Berlin", per enviar-me el seu "Magisterarbeit" i permetre'm fer-ne ús. Amb la Dra. Clara Calvo, de la Universitat de Múrcia, pels articles que em va proporcionar i per l'intercanvi de cartes sobre temes d'interès comú. Amb el Dr. Ronald Carter, de la Universitat de Nottingham, pel seu interès i suggeriments. Amb el Dr. Celestino Deleyto Alcalá, de la Universitat de Saragossa, per fer-me arribar amb tota promptitud un

exemplar de la seva tesi doctoral. Amb el Dr. Ronald Knowles, de la Universitat de Reading, pels articles propis que em va enviar i pel seu constant encoratjament i amabilitat. Amb la Dra. Lúdia Pons, de la Universitat de Barcelona, pel seu assessorament quant a la versió catalana d'alguns termes tècnics. I amb la Felicity Hand, de la Universitat Autònoma de Barcelona, pel seu recolzament.

Per a la recopilació del material necessari per dur a terme la tesi he comptat amb els fons de la Biblioteca del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de Barcelona, la Biblioteca de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Biblioteca de l'Institut Britànic de Barcelona, la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, la "British Library" de Londres, la "British Theatre Association Library" de Londres (tot i les penúries econòmiques) i la "Theatre Museum Reading Room" de Londres. Una altra font d'informació ha estat el servei de reproduccions de "University Microfilms International". Al personal de totes aquestes institucions, per la seva amabilitat i eficiència, moltes gràcies.

José Sanchís Sinisterre, director de la Sala Beckett de Barcelona, em va proporcionar l'oportunitat de fer dues conferències sobre el tema de la tesi. El seu interès i les seves observacions, així com les dels altres assistents a les sessions, han estat de gran ajuda.

Els amics i amigues han aconseguit que la tesi no se'm begués l'enteniment; la Isabel i el Joan-Tomàs, sobretot, m'han donat un suport constant.

Sense la meva família no hauria arribat al final: en especial, els meus pares, Francesc i Mercè, que, entre tantes altres coses, m'han acollit durant dos llargs estius. També els meus germans, Ignasi i Tomàs, i la Mariona, la M^a Carme, l'Albert, la Míriam, el Maurici, l'Albert, l'Anna, el Joaquim, l'Eulàlia, el Joe i l'Anna. He tingut la sort que, entre tots, m'han forçat a relativitzar les coses. El meu marit, el Víctor, m'ha ajudat molt més del que sé expressar amb paraules.

"La paraula és un fenomen enigmàtic, ambigu,
ambivalent, enganyós. Pot ser un raig de llum
allà on regna la fosca o una fletxa mortal"

V. Havel, *Paraules sobre la paraula*.

"The work is a link in a chain of speech communion"

M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*.

ÍNDEX

VOLUM I

Prefaci	iii
Advertiment	vii
1 Premisses teòriques i metodològiques	1
1.1 Textos dramàtics o escenificacions?	2
1.2 El paper del llenguatge i els textos dramàtics pinterians	7
1.2.1 L'objecte d'estudi	7
1.2.2 Eines analítiques	33
1.3 Obres de Pinter seleccionades	44
2 <i>The Room</i> : assaig general	49
3 Anihilació lingüística en <i>The Birthday Party</i>	84
4 <i>The Caretaker</i> , contacte i separació	145

VOLUM II

5 Llenguatge, distribució de rols i família en <i>The Homecoming</i>	211
6 Narració i poder: la construcció estratègica de mons passats en <i>Old Times</i>	291
7 "You know what language means to you": <i>Mountain Language</i> i d'altres, continuïtat i ruptura	347
Conclusions	389
Bibliografia	420

PREFACI

Aquesta tesi respon, bàsicament, a la conjunció de dos factors. En primer lloc, el màster en "English Language and Literary Stylistics" que vaig cursar a Edinburgh l'any 1986-87 va despertar el meu interès per les relacions entre llenguatge i literatura. En segon lloc, en el curs de doctorat "Teatre anglès contemporani" impartit el 1987-88, la Dra. Pilar Zozaya Ariztia va suggerir-me l'estudi del llenguatge en l'obra de Harold Pinter com a possible tema d'investigació. El resultat n'és aquesta tesi: un estudi del llenguatge en la producció teatral de Pinter.

L'objectiu principal de l'estudi consisteix a demostrar que, en Pinter, el llenguatge esdevé tematitzat, és a dir, que constitueix el centre d'atenció fonamental de la seva producció teatral i no la via d'expressió d'altres preocupacions temàtiques. El llenguatge, això sí, entès com a mecanisme constructor de relacions interpersonals de poder i de submissió i de versions de la realitat. Ara bé, en qualsevol obra dramàtica el llenguatge apareix sota una forma interactiva, és a dir, com a diàleg. És per aquest motiu que, a l'hora de dur a terme l'anàlisi de les obres seleccionades, s'han emprat eines derivades de

l'anàlisi del discurs, disciplina que parteix de la concepció bàsica de la parla com a acció proposada per J.L. Austin i J.R. Searle¹. En tot moment, però, l'objectiu ha estat primordialment literari. És a dir, s'ha fet ús d'algunes eines analítiques derivades de l'anàlisi del discurs, però en cap moment no s'ha pretès d'investigar-ne la validesa teòrica. Dit d'una altra manera, l'èmfasi d'aquesta tesi rau en els textos estudiats, no en el model emprat per estudiar-los².

A primer cop d'ull, una tesi sobre l'obra de Pinter, i sobre el llenguatge en l'obra de Pinter, sembla que requereixi una justificació especial, i això per dues raons. De primer, a causa de l'extensíssima bibliografia sobre l'autor: per adonar-se'n, tan sols cal consultar les bibliografies anyals de la MLA o els reculls que consten en la secció d'obres de referència de la bibliografia d'aquesta tesi. A més, com apunto en el primer capítol, les referències al llenguatge són força abundants en la crítica pinteriana. Ara bé, majoritàriament, els estudiosos de Pinter esmenten el llenguatge com a element purament formal i subsidiari del que entenen com els temes fonamentals de la seva obra. A més, tendeixen a considerar-lo un element estàtic, i possiblement sigui per aquest motiu que se solen centrar en la descripció de l'idiòlecte específic de tal o qual personatge. Com apuntava damunt, aquesta tesi parteix d'una concepció diferent del paper del llenguatge en la producció teatral pinteriana; d'una concepció que, per dir-ho d'alguna manera, trasllada el llenguatge dels marges al centre de l'estudi de l'obra de l'autor i argumenta que els mecanismes lingüístics de construcció de relacions de poder i de

¹ J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Londres: Oxford U.P., 1975 (1962)); i J.R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge U.P., 1969).

² A diferència, per exemple, de D. Burton, *Dialogue and Discourse* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1980); i de C. Calvo, *Power Relations and Fool-Master Discourse in Shakespeare: A Discourse Stylistics Approach* (Nottingham: Dept. of English Studies, Univ. of Nottingham (Monographs in Systemic Linguistics, 3), 1991). En aquest sentit, vegeu la secció introductòria de R. Carter i P. Simpson (eds.), *Language, Discourse and Literature* (Londres: Unwin Hyman, 1989), pàgs. 1-20, on es fa una distinció entre l'estilística literària, que fa ús de models lingüístics, i l'estilística lingüística, que pretén refinar-los mitjançant l'anàlisi de textos concrets.

submissió i de versions de la realitat constitueixen una de les preocupacions fonamentals del dramaturg, si no la preocupació fonamental.

Un segon objectiu de la tesi consisteix a proposar una hipòtesi quant a la recepció de l'obra de Pinter a partir de les propostes de H.R. Jauss³. Com assenyalo en el primer capítol, l'estudi profund de la història de la recepció de la producció pinteriana queda fora de l'abast d'aquesta tesi. Ara bé, partint de l'anàlisi del funcionament del diàleg i del paper del llenguatge en les obres seleccionades, suggereixo que, en bona part, els motius de les diverses reaccions crítiques envers les obres de Pinter (rebuig, incomprensió, recerca constant de nous mètodes d'anàlisi, assimilació progressiva) cal cercar-los precisament en l'ús peculiar que fa l'autor dels mecanismes d'interacció verbal, ús destinat, com deia, a tematitzar una visió del llenguatge com a constructor de relacions i de realitats.

Com es podrà comprovar en el capítol primer, Jauss també juga un paper important a l'hora de definir la relació d'aquesta tesi amb la crítica pinteriana en general. L'activitat crítica no té lloc en el buit, sinó que s'inscriu sempre en el marc de les reaccions crítiques prèvies i, en cert sentit, és una resposta a aquestes altres reaccions. Aquest plantejament respecte de la crítica pinteriana precedent explica les constants referències que s'hi fan en la tesi: és el marc sense el qual aquesta aportació no hauria pogut existir. En definitiva, una interpretació determinada és el resultat de la "forma" que el text o textos analitzats adquireixen per a un estudiós determinat en un moment determinat i en un punt concret de l'evolució de l'activitat crítica en general i específicament pel que fa a l'autor tractat. Una interpretació no pot pretendre ser "definitiva", sinó que ha de respondre adequadament la pregunta que l'ha suscitat. En suma, la pregunta que aquesta tesi mira de contestar és la del paper del llenguatge dins de la producció teatral de Pinter. Però

³ Recollides, en bona part, en H.R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception* (Brighton: Harvester, 1982).

aquesta pregunta requereix l'existència prèvia no només de l'obra a estudiar, sinó de tot el cos de reaccions crítiques anteriors.

Pel que fa a l'organització de la tesi, la porció fonamental -- del capítol 2 al 7-- va precedida d'un capítol introductorí dedicat a la presentació de les premisses teòriques i metodològiques. Es tracta, bàsicament, de delimitar l'objecte d'estudi --el llenguatge en la producció teatral de Pinter-- i de justificar aquesta delimitació, així com de presentar els pressupòsits teòrics en què s'emmarquen els capítols següents i les eines analítiques que s'hi utilitzaran. A més, el primer capítol també conté una exposició dels motius per a la selecció de les sis obres de Pinter incloses en la tesi.

Cadascun dels capítols que segueixen està dedicat a l'anàlisi detinguda del diàleg i del paper del llenguatge en una peça teatral de Pinter. L'arranjament d'aquests capítols és cronològic: comença amb la primera obra dramàtica de l'autor, *The Room* (1957), i abraça fins a la darrera peça teatral publicada, *Mountain Language* (1988). La disposició cronològica de les anàlisis permet de resseguir una evolució en la producció pinteriana quant a la tematització de la interacció verbal. A més, també proporciona la perspectiva necessària a l'hora d'estudiar *Mountain Language* i d'altres peces recents en el darrer capítol: es tracta d'obres en què es detecta un canvi de perspectiva de l'autor pel que fa a la seva preocupació constant pel llenguatge com a mecanisme constructor de relacions de poder i de versions de la realitat.

Finalment, les Conclusions repassen la carrera de Pinter des del 1957 des de la perspectiva de la seva exploració constant dels mecanismes de control implícits en el llenguatge. A més, s'hi recorda la conveniència d'adoptar un mètode d'anàlisi que respecti la idiosincràsia de la interacció verbal en l'obra de Pinter, ja que aquesta idiosincràsia respon precisament a una tematització del llenguatge.

ADVERTIMENT

Tres (o, segons el cas, quatre) punts suspensius separats del text que els envolta per un espai en blanc a banda i banda indiquen una omisió meva, tant si es tracta d'una cita d'un crític com d'un text pinterià. Per exemple, "Pinter's first play ... does not contain the kind of arresting and revealing long narrative units that some of his later ones do". En canvi, els punts suspensius emprats pel propi Pinter en les seves obres no apareixen separats del text que els envolta: "'Then we pay a flying visit to...er...whatsisname....'".

CAPÍTOL 1

PREMISSES TEÒRIQUES I METODOLÒGIQUES

Aquesta tesi vol ser un estudi del paper del llenguatge en un conjunt de textos que formen part de la producció teatral de Harold Pinter. En conseqüència, el primer capítol conté necessàriament una explicació dels motius que hi ha darrere de tres decisions fonamentals que, en l'ordre en què s'aborden, són les següents:

- (1) Per què s'estudien els textos dramàtics i no els muntatges teatrals o escenificacions.
- (2) Per què s'estudia en concret el paper del llenguatge, i quines eines analítiques s'utilitzaran.
- (3) Quins han estat els criteris per a la selecció de les obres de Harold Pinter incloses en la tesi.

Es tracta, en definitiva, de delimitar l'objecte d'estudi i de presentar-ne els pressupòsits teòrics i metodològics.

1.1 Textos dramàtics o escenificacions?

La controvèrsia sobre la supremacia de text dramàtic, o bé del muntatge teatral o escenificació¹, té una història dilatada. Els dos pols del debat els encarnen, posem per cas, la posició simbolista, que insisteix en la preeminència del text i del poeta que l'ha escrit, i el teatre de la crueltat d'A. Artaud, que argüeix que cal alliberar el teatre de la submissió al text, de la mateixa manera que cal deslliurar el cos de la subordinació a la ment². Entre els crítics, la radicalització de les posicions ha dut a afirmacions contundents i extremes. Per exemple, al segle passat C. Lamb argumentava que l'escenificació d'una obra dramàtica exigeix la introducció de detalls específics d'indumentària, decorat i gesticulació que en lloc d'estimular la imaginació de l'espectador l'empresonen, i distreuen la seva ment de l'"essència" de l'obra, expressada en el text³. En llegir una obra dramàtica, i sempre segons Lamb, la imaginació és plenament lliure i la ment es pot concentrar en el text, entès com a objecte susceptible d'una anàlisi literària paral·lela a la que es pot efectuar d'un poema. A partir d'aquí, Lamb arriba a la famosa conclusió que, essent Shakespeare el summe poeta dramàtic de tots els temps, les seves obres són les que pitjor resisteixen la posada en

¹ Els termes tradicionals en anglès són "drama", és a dir, l'obra escrita, el text dramàtic, i "theatre", és a dir, la representació, el muntatge teatral. Vegeu, per exemple, A. Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory* (Londres: Harrap, 1962), pàg. 11.

² Per a una visió històrica de la controvèrsia, vegeu M. Carlson, *Theories of the Theatre* (Ithaca i Londres: Cornell University Press, 1984), d'on extrec la informació referent als simbolistes i a Artaud (pàgs. 338-39 i 394 respectivament).

³ Per cert que, entre d'altres, Jauss, a qui em tornaré a referir més endavant, posa en qüestió l'existència mateixa d'una "essència" de l'obra literària, és a dir, d'un significat transcendent absolutament deslligat de la història de la producció i, sobretot, de la recepció de l'obra (vegeu "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (1970), en *Toward an Aesthetic of Reception*, pàgs. 3-45).

escena⁴. En la mateixa línia se situen els "New Critics" anglo-americsans, que prioritzen el text escrit com si fos essencialment un objecte literari regit per les mateixes regles que un poema: "For them the "play" begins life as a literary artifact and is thereafter, at some point, realised in the performance, where its language loses its privileged literary status"⁵. A l'altre extrem hi trobem, per exemple, la postura de J.L. Styan, segons la qual el muntatge teatral és l'única via legítima d'aproximació a l'obra dramàtica:

The worst difficulty in thinking about a play is simply to remember that, given words for demonstration on a stage, there is no other completely valid means of judging their efficiency and value except within their own terms.⁶

De fet, Carlson⁷ argüeix que l'obra de Styan de la qual prové aquesta citació es pot considerar pionera en temps moderns d'un corrent crític que intenta analitzar el procés mitjançant el qual els diversos components de la representació teatral creen un significat. D'aquí a l'enfocament semiològic que preval en els estudis teatrals en l'actualitat només hi ha un pas. Segons aquest punt de vista, el teatre, és a dir, l'obra escenificada, és una forma de significació

⁴ "... the plays of Shakespeare are less calculated for performance on a stage than those of almost any other dramatist whatever" ("On the Tragedies of Shakespeare considered with reference to their fitness for stage representation" (1811), citat en Carlson, pàg. 224).

⁵ K. Elam, "Language in the Theater", *Sub-Stance*, 18/19, 1977, pàg. 156. Vegeu també M. Short, "Discourse Analysis and the Analysis of Drama", en Carter i Simpson (eds.), pàgs. 139 i 142. Segons Elam, és per aquest motiu que els textos de Shakespeare són el paradigma preferit dels "New Critics". D'altra banda, la pèrdua de l'estatus privilegiat del llenguatge de què parla Elam es produeix perquè en escenificar el text dramàtic el llenguatge com a sistema de signes entra en competició amb tota una sèrie d'altres elements que esdevenen signes pel fet mateix d'estar en escena. Com apunta J. Veltrusky, de l'Escola de Praga, "All that is on stage is a sign" ("Man and Object in the Theater" (1940), en P.L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1964), pàg. 84). Per a una anàlisi detinguda d'aquest fenomen, vegeu Elam, *ibid.*, pàgs. 143-45.

⁶ J.L. Styan, *The Elements of Drama* (Cambridge: Cambridge U.P., 1960), pàg. 65.

⁷ *Theories of the Theatre*, pàg. 487.

(perquè genera significats) i de comunicació (perquè transmet significats)⁸. La semiologia teatral cerca, doncs, una metodologia capaç d'explicar com es produeix aquest procés de significació i de comunicació en un mitjà, com el teatral, basat en la multiplicitat de sistemes de signes⁹. Cal notar, però, que abans de Styan, els veritables capdavanters de la recerca d'un enfocament semiològic per a l'estudi de les representacions teatrals van ser els membres de l'Escola de Praga, a la dècada dels trenta i dels quaranta¹⁰.

Però, ¿on ens situa tot això pel que fa a la qüestió inicial de la controvèrsia sobre la preeminència de l'obra dramàtica o bé de la posada en escena? D'entrada, una qüestió que pot semblar de pur matís terminològic. Si al principi parlàvem del text dramàtic ("drama") i del muntatge teatral o posada en escena ("theatre"), ara cal aclarir que des del punt de vista semiològic la distinció cal fer-la entre dos tipus de "text": el text dramàtic i el text teatral¹¹. L'ús d'aquests termes implica que el text teatral i el text dramàtic constitueixen dos processos de significació i de comunicació susceptibles d'un estudi semiològic diferent en cada cas. És a dir, cadascun d'aquests dos centres d'interès semiològic, el text teatral i el text dramàtic,

⁸ M. de Marinis, "Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro", *Lingua e stile*, 10, 2 (1975), pàg. 343; i Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (Londres: Methuen, 1980), pàgs. 1 i 32.

⁹ de Marinis, pàg. 347; Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 46; i M. Esslin, *The Field of Drama* (Londres: Methuen, 1987), pàg. 10 i *pàssim*.

¹⁰ Especialment O. Zich, J. Mukarovsky, J. Honzl, P. Bogatyrev i el ja citat J. Veltrusky. Com assenyala S. Bassnett-McGuire ("An Introduction to Theatre Semiotics", *Theatre Quarterly*, 10, 38 (1980), pàg. 48), els estudis de semiologia teatral de l'Escola de Praga són relativament poc coneguts, i molts d'ells encara no s'han traduït a cap llengua occidental. Això no obstant, n'hi ha un conjunt representatiu en L. Matejka i I.R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976).

¹¹ Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 3. En "Language in the Theater" (pàg. 140), Elam parla del text escrit ("written text") i del text de la representació ("text of the performance") respectivament.

exigeix una metodologia pròpia¹². L'enfocament semiològic, per tant, deixa enrere la contraposició que tradicionalment s'havia fet entre el text i l'escenificació, contraposició que desembocava en la qüestió de quin dels dos tenia prioritat sobre l'altre i, per tant, de si l'obra dramàtica era una peça eminentment literària o bé una peça teatral. Veltrusky ja denunciava aquesta falsa oposició:

The unending quarrel about the nature of drama, whether it is a literary genre or a theatrical piece, is perfectly futile. One does not exclude the other. Drama is a work of literature in its own right; it does not need anything but simple reading to enter the consciousness of the public. At the same time, it is a text that can, and mostly is intended to, be used as the verbal component of theatrical performance.¹³

I la semiologia actual considera que el text dramàtic i el text teatral són dos objectes d'anàlisi semiològica diferents si bé interrelacionats¹⁴. La naturalesa d'aquesta interrelació ha estat descrita com "... a complex of reciprocal constraints constituting a powerful intertextuality"¹⁵. És a dir, el text dramàtic és, en bona part, el punt de partida del text teatral:

... the first step of any transformation will be the reading of the drama Accordingly, the point of departure can be considered to be the meanings which are developed in this

¹² En concret, la semiologia del text teatral ha de fer front a tres problemes metodològics que expliquen el fet que sigui "... at best a retarded enterprise ..." (Elam, "Language in the Theater", pàg. 140). La primera d'aquestes dificultats ja l'he anomenada: la multiplicitat de sistemes de signes o la densitat del text teatral, que permet descriure'l com "... a genuinely polyphonic system of information ..." (R. Barthes, "Theatre and Signification" (1963), *Theatre Quarterly*, 9, 33 (1979), pàg. 29). A més, des del punt de vista diacrònic, és a dir, a mesura que avança la representació, aquesta densitat esdevé discontinua, ja que no tots els sistemes de signes estan en funcionament a cada moment de la representació (Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 45). Una altra característica distintiva del text teatral és el seu dinamisme, la seva qualitat de procés en moviment, que fa que sigui essencialment irrepètible. Finalment, en intentar elaborar una semiologia del text teatral cal tenir en compte el problema de la delimitació de les fronteres: "Are the lines of demarcation simply the "beginning" and "end" of the play in one dimension and the edges of the stage in the other?" (Elam, "Language in the Theater", pàg. 142).

¹³ "Dramatic Text as a Component of Theater" (1941), en Matejka i Titunik (eds.), pàg. 95.

¹⁴ Elam, "Language in the Theater", pàg. 140; i E. Fischer-Lichte, "The Performance as an 'Interpretant' of the Drama", *Semiotica*, 64, 3/4 (1987), pàg. 199.

¹⁵ Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 209.

process. The director and actors will look for theatrical signs able ... to convey these meanings.¹⁶

Però, simultàniament, el text dramàtic és incomplet, ja que apunta constantment a un entorn físic, a un espai teatral que només es fa realitat en la posada en escena:

The written text ... is determined by its very need for stage contextualization, and indicates throughout its allegiance to the physical conditions of performance, above all to the actor's body and its ability to materialize discourse within the space of the stage.¹⁷

En definitiva, doncs, la semiologia teatral contemporània considera legítim l'estudi del text dramàtic *per se*, alhora que assenyalava que la relació entre el text dramàtic i el text teatral no és de preeminència de l'un o de l'altre, sinó d'intertextualitat, ja que els dos textos es condicionen mútuament, i que cal no confondre l'anàlisi de l'un amb la de l'altre¹⁸.

Com ja he assenyalat, l'objecte primordial d'estudi d'aquesta tesi són una sèrie de textos dramàtics que formen part de la producció teatral de Harold Pinter. De manera ocasional, però, i tenint en compte el caràcter incomplet del text dramàtic, caldrà fer referència a textos teatrals concrets que il·lustrin la lectura proposada del text dramàtic.

¹⁶ Fischer-Lichte, pàg. 204.

¹⁷ Elam, *loc. cit.* Val la pena fer constar que Veltrusky ja assenyalava la prioritat en el si del text teatral dels dos sistemes de signes que anomena Elam: el llenguatge i l'actor ("Dramatic Text as a Component of Theater", pàg. 115). Ara bé, aquí retrobem la qüestió de la delimitació de les fronteres del text teatral de què parlava en la nota 12: cal estendre el concepte de text teatral per incloure, per exemple, el públic?

¹⁸ El pas següent, com indica Elam, fóra veure si és possible d'elaborar una semiologia que sigui và ida tant per al text dramàtic com per al text teatral: "Can a semiotics concerned at once with theatrical communication and dramatic principles ... hope to be a coherent project?" (*The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 209). És una qüestió que queda clarament fora de l'abast d'aquesta tesi.

1.2 El paper del llenguatge i els textos dramàtics pinterians

1.2.1 L'objecte d'estudi

Arribem així a la segona pregunta que plantejava al principi del capítol: per què, en els textos dramàtics de Pinter que s'han seleccionat, s'hi estudia el paper del llenguatge? O, més concretament, què s'entén per l'expressió "el paper del llenguatge", i amb quines eines analítiques es durà a terme aquest estudi?

Com assenyala G.L. Evans, en la crítica pinteriana "... the references to language are the most prevalent ..."¹⁹. Ara bé, A. Kennedy fa una distinció força útil entre dues maneres d'estudiar el llenguatge d'un text dramàtic: des del punt de vista de la textura o bé de l'estructura. El concepte de textura fa referència a "... stylistic features, verbal devices of many kinds, beginning with patterns of syntax and rhythm, vocabulary and sound, and leading to the perception of verbal mode and tone, precise subtleties"²⁰. En canvi, estructura "... [points] to the broader architectonic or compositional frame of dialogue ..."²¹. Un breu repàs de la crítica posa de manifest que la immensa majoria dels estudis o de les referències al llenguatge de Pinter es mouen al voltant de la textura, mirant de dilucidar en quin punt se situa respecte del que el propi Kennedy descriu com "... those polar opposites and inseparably paired twins ...": "... the rhythmic incantation of 'music' and the raw energies of everyday 'conversation' ..."²². Així, per exemple, J.R. Taylor utilitza l'analogia musical ("orchestration") per descriure la textura del llenguatge de Pinter i demostrar així que no constitueix una reproducció exacta de la parla quotidiana. Taylor arriba a la

¹⁹ *The Language of Modern Drama* (Londres: Dent, 1977), pàg. 166.

²⁰ *Dramatic Dialogue* (Cambridge: Cambridge U.P., 1983), pàg. 12.

²¹ *Ibid.*, pàg. 11.

²² *Ibid.*, pàg. 5.

conclusió que "... [Pinter's] works are the true poetic drama of our time ..."²³. Igualment, J.R. Brown parla del sentit musical de Pinter amb referència als ritmes, les repeticions i les famoses pauses dels seus diàlegs²⁴, mentre F.J. Bernhard argüeix que en Pinter el diàleg es caracteritza pel ritme i l'estructura sonora i que "In its rhythmic structure, Pinter's dialogue is closer to verse than to accurate rendition of the chatter of Charing Cross Road"²⁵. A. Callen també es val de l'analogia musical:

Indeed, so faithfully does he incorporate the pauses, hesitations, euphemisms, repetitions, clichés and non-sequiturs of actual speech into his stage language that, on first hearing, it can appear to be as inconsequential as many of the conversations from which he has clearly culled these elements. But, in fact, he unflinchingly orchestrates them ...²⁶

I, en una altra ocasió, Brown anomena de nou els ritmes i els sons com a responsables de l'efectivitat dels diàlegs de Pinter²⁷. Evans argumenta que Pinter és essencialment un dramaturg poètic, com W.B. Yeats, T.S. Eliot o C. Fry²⁸, alhora que també fa l'analogia entre "a Pinter script" i "a piece of music" i assenyala com a trets que configuren la textura poètica del llenguatge pinterià el ritme, el valor associatiu dels mots i l'ús d'imatges²⁹. Igualment, M. Esslin insisteix en el sentit poètic del dramaturg:

In fact, what sounds like tape-recorded speech is highly stylized, even artificial. It is his ability to combine the appearance of total reality with complete control and nuance of meaning which is the measure of Pinter's stature as a poet.³⁰

²³ *Anger and After* (Londres: Methuen, 1969 (1962)), pàg. 358.

²⁴ "Dialogue in Pinter and Others" (1965), en J.R. Brown (ed.), *Modern British Dramatists* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984 (1968)), pàg. 127.

²⁵ "Beyond Realism: The Plays of Harold Pinter", *Modern Drama*, 8, 2 (1965), pàg. 189.

²⁶ "Comedy and Passion in the Plays of Harold Pinter", *Forum for Modern Language Studies*, 4, 3 (1968), pàgs. 299-300.

²⁷ *Theatre Language* (Londres: Allen Lane, 1972), pàg. 33.

²⁸ *The Language of Modern Drama*, pàg. 166.

²⁹ *Ibid.*, pàg. 169.

³⁰ *Pinter: The Playwright* (Londres: Methuen, 1982 (1970)), pàg. 52.

I parla de les repeticions, de la importància del so de les paraules, de les pauses i dels silencis i de l'ús d'argots professionals com a elements definidors del "Pinteresque language" o "Pinterese"³¹. Per contra, R. Hayman anomena la sintaxi defectuosa, les tautologies, els pleonasmes i les contradiccions com a indicadors del realisme dels diàlegs³², i B. Dukore considera que les repeticions, les frases incompletes, les conclusions il·lògiques, els canvis sobtats de tema, els silencis i les pauses fan del llenguatge pinterià una reproducció acurada de la parla quotidiana³³.

Ara bé, els treballs que se centren en la textura, poètico-musical o no, del llenguatge de Pinter ho fan normalment en detriment de l'estructura dels diàlegs, és a dir, passen per alt l'advertiment de Veltrusky que "The primary distinctive feature of drama ... is that its language is rooted in dialogue ..."³⁴. Això els duu a desconectar els personatges entre si, a tractar separatament el que diu l'un del que diu l'altre, i per tant a "... diminish the interactive function ..."³⁵ del diàleg dramàtic. Aquesta tesi vol proposar, doncs, una possible via d'aproximació alternativa als textos dramàtics pinterians, en la qual l'expressió "el paper del llenguatge" fa referència, en primera instància, al diàleg, el pilar bàsic del text dramàtic, i a la seva estructura. Aquesta presa de posicions a favor de l'estudi del diàleg és el resultat de dues consideracions. Des del punt de vista extern, val la pena tenir en compte que si bé les paraules de Veltrusky que acabo de citar poden semblar evidents, les següents observacions, endreçades cronològicament, demostren la necessitat de recordar-les i d'actuar en conseqüència:

³¹ *Ibid.*, pàg. 234.

³² *Harold Pinter* (Londres: Heinemann, 1975 (1968)), pàg. 2.

³³ *Harold Pinter* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1982), pàgs. 4-10.

³⁴ "Dramatic Text as a Component of Theater", en Matejka i Titunik (eds.), pàg. 95.

³⁵ Kennedy, *Dramatic Dialogue*, pàg. 8.

... comparatively little critical attention has been paid to dramatic dialogue Certainly the majority of theoretical writings on the nature of drama have tended to concentrate upon plot and character, catharsis and hamartia, concept and 'meaning', leaving largely neglected examination of the dialogue by means of which these are expressed.³⁶

... it is ... one of the most pressing tasks of a semiotics of drama to investigate those linguistic functions most characteristically 'dramatic'. The semantic, rhetorical and, above all, pragmatic principles of dramatic dialogue, remain substantially unexplored to date.³⁷

... among the very few studies of dramatic dialogue (and most general studies of drama neglect dialogue in any case), little is said concerning the interpersonal exchange of speech --as distinct from the study of individual character, dramatic form and genre, or the features of a particular verbal style, imagery, word-play.³⁸

A més, pel que fa a la dicotomia entre el text dramàtic i el text teatral de què tractava en la secció anterior, val la pena tenir en compte la següent observació de Kennedy:

The relationship between two (or more) speakers as speakers -- the way they interrelate, dominate or balance one another's speech and the way they exchange value-carrying lumps of language-- is in itself a dramatic/theatrical act.³⁹

És a dir, l'estudi de l'estructura dels diàlegs en els textos dramàtics pinterians, de la manera com serveix per configurar unes relacions interpersonals sempre canviant, pot contribuir en certa mesura a reduir la distància entre els textos dramàtics en si i les seves possibles escenificacions. De fet, Nicoll ja argumentava que tota aproximació al text dramàtic que oblidí el seu caràcter dialogat "... [carries] us far from theatrical experience"⁴⁰. A més, i recollint també el que deia en la secció anterior, cal insistir que entendre el diàleg com a element primordial no implica creure en la supremacia absoluta del component verbal. Per això, en consonància amb la naturalesa incompleta del text dramàtic, en aquesta tesi es tenen en compte, en la mesura possible, els altres sistemes de signes que

³⁶ Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory*, pàg. 144.

³⁷ Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 135.

³⁸ Kennedy, *Dramatic Dialogue*, pàg. 2.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *The Theatre and Dramatic Theory*, pàg. 49.

configuren el text teatral, en el convenciment que "A study of dialogue ... can only benefit from any study of the non-verbal elements of drama which illuminates the total sign system of the theatre"⁴¹.

La segona consideració que m'ha empès a triar l'estructura del diàleg com a objecte primordial d'estudi fa referència al que, al meu entendre, constitueix la pròpia naturalesa de la producció pinteriana. En efecte, l'argument principal d'aquesta tesi és que l'obra teatral de Pinter tematitza el llenguatge o, dit en altres paraules, constitueix una exploració constant del llenguatge entès com a eina de poder, susceptible de ser utilitzada pels interlocutors per tal de negociar la relació mútua, d'atorgar-se i d'atorgar a l'altre un rol determinat i, fins i tot, per tal de construir una versió determinada de la realitat i tractar d'imposar-la a l'altre. Ara bé, en Pinter aquesta visió del llenguatge i de la interacció lingüística no es posa de manifest mitjançant declaracions obertes dels personatges o bé debats explícits, sinó que queda reflectida en la pròpia estructura dels diàlegs. Per tant, per tractar de demostrar que una constant temàtica fonamental en Pinter és el llenguatge com a mecanisme de control dels altres i de la realitat, és ineludible endinsar-se en un estudi detingut del funcionament dels diàlegs.

D'altra banda, aquest esbós del que ha de ser el fil conductor dels capítols següents justifica, en bona part, l'aspecte concret del diàleg dramàtic que constitueix el centre d'atenció d'aquesta tesi. Elam suggereix que el diàleg dramàtic té bàsicament tres funcions. En primer lloc, compleix el paper essencial de crear el seu propi context comunicatiu (és a dir, indica un parlant i un oient, un ara i un aquí) precisament mitjançant l'ús d'elements deíctics com ara els pronoms personals i demostratius o els adverbis de temps i de lloc⁴². En segon

⁴¹ Kennedy, *Dramatic Dialogue*, pàg. 5.

⁴² Des d'aquest punt de vista, el caràcter incomplet del text dramàtic esdevé especialment palès, ja que les expressions deíctiques exigeixen una contextualització adequada que s'assoleix amb l'escenificació. D'altra banda, el semiòleg A. Serpieri ha proposat una segmentació del text dramàtic basada precisament en els canvis

lloc, el diàleg dramàtic també té una funció referencial, ja que transmet la informació necessària sobre els objectes que formen part de l'univers del discurs dramàtic⁴⁰. És a dir, el diàleg dramàtic és el responsable de la creació del microcontext i del macrocontext dramàtics. En tercer lloc, però, i per damunt de tot, el diàleg dramàtic constitueix l'acció mateixa de l'obra: "The dialogic exchange ... does not merely ... refer deictically to the dramatic action but directly constitutes it"⁴¹. O, en paraules de Kennedy, "The governing concept for all dramatic dialogue is verbal interaction"⁴². Atès l'argument primordial de la tesi, breument perfilat damunt, és lògic que aquesta tercera funció del diàleg dramàtic, que es podria anomenar *funció pragmàtica*, constitueixi el centre d'atenció de l'anàlisi del diàleg en els textos dramàtics de Pinter seleccionats.

Ara bé, què significa, concretament, dir que el diàleg constitueix en si mateix l'acció de l'obra dramàtica? Per mirar de respondre, val la pena situar-se en el marc de la teoria dels actes de parla, proposada originàriament per J.L. Austin i continuada pel seu deixeble J.R. Searle⁴³. La teoria dels actes de parla argüeix que un enunciat lingüístic no és simplement, ni sempre, el vehicle transmissor d'una certa informació factual susceptible de ser descrita

d'"orientació deíctica" del parlant (Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàgs. 145-48; i Bassnett-McGuire, "An Introduction to Theatre Semiotics", pàg. 50).

⁴⁰ "Referents' which exist only as objects of discourse are said to be located in a *universe of discourse* ... that is, they are created as points of reference by the discourse in question. Dramatic referents are objects of this kind: they are created for the duration of the drama and exist for as long as they are ... referred to in the dialogue" (Elam, *ibid.*, pàg. 150).

⁴¹ Elam, *ibid.*, pàg. 157. Elam assenyala que "Such a conception of the function of dialogue [is] quite alien to that adopted in dramatic criticism, whereby 'action' is taken to be limited to 'external' events such as murders, battles, the physical comings and goings of characters, and so on ..." (*loc. cit.*).

⁴² *Dramatic Dialogue*, pàg. 2.

⁴³ En les ja esmentades *How to Do Things with Words*, d'Austin, i *Speech Acts*, de Searle. Tant Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama*, pàgs. 156-69) com Kennedy (*Dramatic Dialogue*, pàg. 9) indiquen la importància de les idees d'Austin i Searle pel que fa a l'estudi del diàleg dramàtic.

com a verdadera o falsa, sinó que té el que Austin anomena un alt poder performatiu o executiu, és a dir, una força pragmàtica: "... the issuing of [an] utterance is the performing of an action ..."⁴⁷. Això és indubtable pel que fa als enunciats explícitament marcats amb un verb del tipus que Austin denomina performatiu, com ara "Et prometo que vindré", "M'hi jugo mil pessetes", "Accepto l'aposta", "Us declaro marit i muller". En aquests casos és evident que dir equival a fer, a dur a terme l'acció descrita pel propi verb performatiu. Però Austin argumenta que de fet qualsevol enunciat lingüístic constitueix un acte de parla complex o global, que pot suposar simultàniament la realització de tres tipus d'acte. En primer lloc, l'acte locucional o locució, "the act of saying something"⁴⁸. Aquest és el tipus més bàsic d'acte, consistent en la producció d'un enunciat lingüístic segons les regles fonològiques, morfològiques, sintàctiques i semàntiques d'una llengua determinada. En segon lloc, l'acte il.locucional o il.locució, "the act performed in saying something"⁴⁹. És a dir, quan produïm una locució automàticament estem duent a terme un acte il.locucional que pot consistir a preguntar, contestar, prometre, ordenar, aconsellar, suggerir, proporcionar una informació, argumentar que una proposició és certa, etc. Com apunta Austin, una mateixa locució pot realitzar diversos actes il.locucionals depenent del context; és a dir, la seva força il.locucional és variable⁵⁰. Per exemple, la locució "Ves-te'n a casa" té un únic significat, la suma del sentit i de la referència⁵¹, però pot tenir la força il.locucional d'un consell, d'una suggerència, d'una amenaça, d'una ordre, segons el context. Finalment, hi ha el que Austin anomena l'acte perlocucional o perlocució, "the act performed by saying something"⁵²: "... the

⁴⁷ Austin, pàg. 6.

⁴⁸ *Ibid.*, pàg. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, pàg. 99.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, pàg. 94.

⁵² *Ibid.*, pàg. 109.

perlocutionary act ... is the achieving of certain effects by saying something"³³. És a dir, mitjançant una il.locució determinada el parlant pot produir certes conseqüències en els sentiments, pensaments o accions del seu interlocutor, com ara convèncer-lo de la veritat o falsedat d'un fet, fer-lo enfadar, fer-lo canviar d'idea, fer-li agafar por, sorprendre'l, humiliar-lo, fer-lo content, etc. Aquesta reacció és el que s'anomena l'efecte perlocucional³⁴.

Tornem ara al segon tipus d'acte, l'acte il.locucional, per aclarir una qüestió fonamental. La producció de qualsevol acte il.locucional requereix una sèrie de condicions o, dit en altres paraules, ha de tenir lloc en circumstàncies adients per tal que pugui ser considerada "feliç" o reeixida³⁵. Searle³⁶ identifica tres tipus de condicions necessàries per a la realització d'un acte il.locucional reeixit. Primerament, les condicions preparatòries: el parlant ha de tenir el dret de realitzar un acte il.locucional en concret. Per exemple, ha d'estar en condicions de donar ordres o consells, de fer preguntes o promeses, de proferir amenaces o mots de condemna, de llançar insults, de batejar un nen o de casar una parella. En principi, en un context comunicatiu determinat, no tots els interlocutors tenen opció a dur a terme qualsevol acte il.locucional. Això té una importància cabdal, ja que significa que la realització d'actes il.locucionals determinats actua d'indicador de l'estatus relatiu dels interlocutors. En segon lloc, Searle parla de les condicions de sinceritat. Per exemple, si el parlant afirma que una proposició és certa vol dir que creu que és certa; si fa una pregunta vol dir que en desconeix la resposta; si fa una promesa vol dir que realment pot complir-la; si dona un consell vol dir que està convençut

³³ *Ibid.*, pàg. 121.

³⁴ L'efecte perlocucional es pot assolir per mitjans no lingüístics: "... intimidation may be achieved by waving a stick or pointing a gun" (Austin, pàg. 119).

³⁵ En anglès, "happy" o "felicitous" (Austin, pàgs. 13-14). D'aquí que aquestes condicions necessàries s'anomenin "felicity conditions" (condicions d'èxit).

³⁶ *Speech Acts*, pàgs. 14-71.

que serà beneficiós per al seu interlocutor. Finalment, hi ha les condicions essencials: en realitzar l'acte il.locucional, el parlant adquireix automàticament un compromís personal. Per exemple, si fa una pregunta vol dir que veritablement li interessa saber-ne la resposta; si fa una promesa vol dir que té la intenció de complir-la; si dóna un consell vol dir que desitja el bé del seu interlocutor.

Més endavant reprendré la qüestió de la teoria dels actes de parla. De moment, però, ja és possible de mirar de proporcionar una resposta a la pregunta de què significa afirmar que el diàleg constitueix en si mateix l'acció de l'obra dramàtica. Vol dir que l'evolució dels personatges i de les relacions interpersonals, els conflictes entre les diverses visions del món encarnades en cada personatge, es manifesten precisament mitjançant els actes il.locucionals que duen a terme i les corresponents intencions perlocucionals. És a dir, el diàleg dramàtic constitueix per damunt de tot "spoken action"³⁷ o, més ben dit, *interacció verbal*:

It is this social, interpersonal, executive power of language, the pragmatic 'doing things with words', which is dominant in the drama. Dramatic discourse is a network of complementary and conflicting illocutions and perlocutions: in a word, linguistic interaction, not so much descriptive as performative. Whatever its ... poetic and general 'aesthetic' functions, the dialogue is in the first place a mode of praxis which sets in opposition the different personal, social and ethical forces of the dramatic world.³⁸

Un fragment de *King Lear* pot servir per exemplificar aquesta funció pragmàtica fonamental del diàleg dramàtic:

Cornwall: Fetch forth the stocks!
You stubborn ancient knave, you reverend braggart,
We'll teach you --
Kent: Sir, I am too old to learn.
Call not your stocks for me; I serve the King,
On whose employment I was sent to you;
You shall do small respect, show too bold malice
Against the grace and person of my master,
Stocking his messenger.
Cornwall: Fetch forth the stocks!
As I have life and honour, there shall he sit till noon.
Regan: Till noon! till night, my Lord; and all night too.

³⁷ Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 162.

³⁸ *Ibid.*, pàg. 159. Kennedy també parteix d'un "interpersonal concept of dialogue" (*Dramatic Dialogue*, pàg. 4). Vegeu, també, D. Birch, *The Language of Drama* (Londres i Basingstoke: Macmillan, 1991), especialment el capítol 3.

Kent: Why, madam, if I were your father's dog,
You should not use me so.

Regan: Sir, being his knave, I will.

Cornwall: This is a fellow of the self-same colour
Our sister speaks of. Come, bring away the stocks!

Stocks brought out.

Gloucester: Let me beseech your grace not to do so.
His fault is much, and the good king his master
Will check him for 't. Your purposed low correction
Is such as basest and condemned'st wretches
For pilferings and most common trespasses
Are punished with. The King must take it ill,
That he, so slightly valued in his messenger,
Should have him thus restrained.

Cornwall: I'll answer that.

Regan: My sister may receive it much more worse,
To have her gentleman abused, assaulted,
For following her affairs. Put in his legs.

KENT is put in the stocks."

La interacció s'estructura al voltant d'una sèrie d'actes de parla que entren en conflicte; del resultat d'aquest conflicte en depèn el futur immediat de Kent. El fragment comença amb l'ordre de Cornwall, l'efecte perlocucional de la qual es fa realitat en dues etapes, a meitat de l'extracte i al final. Però l'ordre de Cornwall va seguida d'una amenaça. Kent l'interromp per tal de posar en qüestió les condicions preparatòries d'aquesta amenaça i de l'ordre precedent, és a dir, el dret de Cornwall d'adreçar aquesta mena d'actes il.locucionals al servent del rei. És evident, però, que Cornwall està disposat a desafiar aquesta autoritat, com ho demostra la repetició de l'acte il.locucional inicial. Aleshores intervé Regan, que reforça l'ordre del seu marit i per tant el repte a l'autoritat de Lear, que és el seu pare, el rei, i l'amo de Kent. Altre cop Kent qüestiona el dret de tractar-lo d'aquesta manera, però no ja perquè serveix el rei, sinó simplement perquè és un ésser humà. Amb refinada crueltat, Regan rebutja el raonament de Kent. Finalment, la secció inicial s'acaba quan la primera part de la intenció perlocucional de Cornwall i Regan es veu realitzada. A continuació, Gloucester els prega que no duguin a terme les seves intencions. Gloucester també posa en dubte les condicions preparatòries dels actes il.locucionals de Cornwall i

" W. Shakespeare, *King Lear* (aprox. 1605) (Londres: Longman, 1974), II, ii, l. 116-40, pàgs. 65-67.

Regan: no es pot tractar d'aquesta manera el missatger del rei. Ara bé, com en el cas de Kent, Gloucester no obté l'efecte perlocucional desitjat. De fet, Regan invoca la nova font d'autoritat, la seva germana Goneril: no és a ella a qui cal desafiar castigant el seu missatger, Oswald, sinó al rei. Així doncs, veiem clarament que el diàleg constitueix en si mateix l'acció o interacció dramàtica: per mitjà dels actes il.locucionals que realitza cada personatge i de si les seves intencions perlocucionals es compleixen o no, podem resseguir els canvis en les posicions socials relatives dels interlocutors canvis que formen part del procés de liquidació del poder de Lear.

Cal destacar que el diàleg dramàtic es basa sovint en la subversió de les condicions que determinen la producció d'un acte il.locucional recíproc. Aquesta subversió, com hem vist, esdevé en si mateixa un acte significatiu i comunicatiu, ja que en ser-ne conscient el lector/espectador (precisament perquè compta amb la "norma" amb la qual mesurar el grau de subversió), en pot deduir la informació pertinent respecte dels interlocutors i de la seva relació interpersonal. Per exemple, en el següent fragment de *Man and Superman*, de G.B. Shaw, és evident que Straker, el xofer i criat, no compleix les condicions preparatòries que exigeixen els actes il.locucionals que realitza (donar consells al seu amo, demanar-li explicacions del que pensa fer, fer comentaris sobre la seva manera de ser, etc.). Això indica una anomalia en la relació social dels dos interlocutors a la qual l'amo, Tanner, no és precisament insensible:

Tanner: I suppose you know that we have come from Hyde Park Corner to Richmond in twenty-one minutes. (...) Why do you do it? Is it for love of sport or for the fun of terrifying your unfortunate employer?

Straker: What are you afraid of?

Tanner: The police, and breaking my neck.

Straker: Well, if you like easy going, you can take a bus, you know. It's cheaper. You pay me to save your time and give you the value of what you paid for the car. (*He sits down calmly*).

Tanner: I am the slave of that car and of you too. I dream of the accursed thing at night.

Straker: You'll get over it all right. If you're going up to the house, may I ask how long you're going to stay? Because if you mean to put in the whole morning talking to the ladies, I'll put the car in the garage and make myself agreeable with a view to lunching here.

(...)

Tanner: By the way, let me introduce you. Mr Octavius Robinson:
Mr Enry Straker.

Straker: Pleased to meet you, sir. Mr Tanner is gittin at you
with is Enry Straker, you know. You call it Henery. But I
dont mind, bless you!

Tanner: (...), I have never met anybody more swollen with the
pride of class than Enry is.

Straker: Easy, easy! A little moderation, Mr Tanner.

(...)

Tanner: (...) He positively likes the car to break down because
it brings out my gentlemanlike helplessness and his
workmanlike skill and resource.

Straker: Never you mind him, Mr Robinson. He likes to talk. We
know him, dont we?⁴⁰

En canvi, en l'obra de B. Jonson *Volpone*, Corbaccio, l'"au de rapinya", infringeix tant la condició de sinceritat, ja que sap que els consells que dona a Mosca, el criat de Volpone, per a la guarició del seu amo no li seran beneficiosos, com la condició essencial, ja que de fet no vol que Volpone es recuperi:

Corbaccio: (...) He should take
Some counsel of physicians: I have brought him
An opiate here, from mine own doctor.

Mosca: He will not hear of drugs.

Corbaccio: Why? I myself
Stood by while it was made, saw all the ingredients:
And know it cannot but most gently work.
My life for his, 'tis but to make him sleep.

Volpone: Ay, his last sleep, if he would take it.⁴¹

Ara voldria reprendre la qüestió dels motius que m'han dut a triar la funció pragmàtica com a objecte d'anàlisi en el si dels textos dramàtics de Pinter: essent aquesta la funció primordial del diàleg en tot text dramàtic, ¿té alguna cosa d'especial en Pinter que la faci particularment mereixedora d'estudi? Un punt de partida excel·lent per mirar de contestar aquesta pregunta és la prou coneguda anècdota que explica Pinter referent als seus encontres amb els feixistes a l'East End londinenc de la seva joventut:

... after the war, in the East End ... the Fascists were coming back to life in England. (...) If you looked remotely like a Jew, you might be in trouble. Also, I went to a Jewish club, by an old railway arch, and there were quite a lot of people often waiting with broken milk bottles in a particular alley we used to walk through. There were one or two ways of getting out of it --one was a purely physical way, of course, but you couldn't do

⁴⁰ G.B. Shaw, *Man and Superman* (1903) (Harmondsworth: Penguin, 1946), II, pàgs. 86-88. He respectat l'ortografia de l'autor.

⁴¹ B. Jonson, *Volpone* (1606), en *Four English Comedies* (Harmondsworth: Penguin, 1950), pàg. 25.

anything about the milk bottles-- we didn't have any milk bottles. The best way was to talk to them, you know, sort of "Are you all right?" "Yes, I'm all right." "Well, that's all right then, isn't it?" And all the time keep walking towards the lights of the main road.⁴²

Des del punt de vista de la teoria dels actes de parla, aquesta anècdota és emblemàtica, ja que demostra de manera pràctica i tangible que el diàleg, en aquest cas el quotidià, és, certament, acció parlada. En lloc de valer-se de la violència física, Pinter i els seus companys feien alguna cosa amb les paraules que neutralitzava l'actitud amenaçadora dels feixistes. D'entrada, és evident que una simple descripció del significat de les tres locucions que formen la conversa no duu gaire lluny, és a dir, no ens explica per què l'intercanvi té l'efecte perlocucional, òbviament desitjat per Pinter i els seus amics, de calmar els feixistes i d'evitar la violència física. Cal, doncs, analitzar aquesta microconversa amb deteniment des del punt de vista de les il.locucions que s'hi realitzen, tenint en compte, és clar, la seva relació amb les condicions d'èxit que he descrit més amunt. Això em durà a introduir dues modificacions per completar la delineació de la teoria dels actes de parla.

A primera vista, la locució que obre la interacció, "Are you all right?", té la força il.locucional d'una petició d'informació. Ara bé, com apuntava més amunt, la força il.locucional depèn del context i per tant és variable: sembla evident que en el context d'un grup amenaçador i disposat a la violència i d'un grup amenaçat i desitjós d'evitar-la, la locució "Are you all right?" no té purament la força il.locucional d'una demanda d'informació. Encara més, de fet, en formular aquesta pregunta, Pinter i els seus amics transgredien flagrantment les condicions preparatòries, ja que s'atorgaven el dret de fer una pregunta amistosa i personal als feixistes en un context comunicatiu en què era més que dubtós que tinguessin aquest dret. Així doncs, estem davant d'un altre cas en què la subversió de les condicions preparatòries indica el desig de provocar un canvi en la

⁴² L. Binsky, "Harold Pinter: An Interview" (1966), en A. Ganz (ed.), *Pinter: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972), pàg. 29.

correlació de forces entre els interlocutors, i com que aquest canvi s'efectua verbalment, veiem clarament que el diàleg esdevé acció: amb la pregunta "Are you all right?", el que feien Pinter i els seus amics era postular una suposada relació amical amb els feixistes per mirar d'assolir l'efecte perlocucional desitjat de neutralitzar-ne l'actitud agressiva. Dit en altres paraules, la força il.locucional de "Are you all right?" no és simplement la d'una demanda d'informació, sinó que consisteix sobretot en una declaració d'intencions amistoses. Aquest fet em duu a introduir la primera modificació de què parlava. Searle proposa el concepte clau d'acte de parla indirecte per descriure casos en què, com amb "Are you all right?" en el context que ens ocupa, "... one illocutionary act is performed indirectly by way of performing another"⁶³. És a dir, amb aquesta pregunta Pinter i els seus amics realitzaven simultàniament dos actes il.locucionals: un de secundari i literal, la petició d'informació sobre l'estat d'ànim dels feixistes, i un de primari i no literal, que consistia, com ja he assenyalat, a postular una relació cordial i pacífica⁶⁴.

Ara bé, a no ser que els feixistes demostrassin d'alguna manera que havien copsat la intenció il.locucional completa de "Are you all right?" i que l'acceptaven, l'acte il.locucional no hauria estat reeixit, és a dir, l'estratègia de Pinter i els seus companys hauria fracassat. Així arribem a la segona modificació que cal introduir per arrodonir la teoria dels actes de parla. A les tres condicions d'èxit que he anomenat cal afegir-n'hi una quarta: perquè un acte il.locucional pugui ser considerat reeixit, el parlant ha d'aconseguir que el seu interlocutor en copsi la força il.locucional. En paraules d'Austin, "... the performance of an illocutionary act involves the securing of uptake"⁶⁵. És evident que Pinter i els seus amics, e: el

⁶³ "Indirect Speech Acts", en P. Cole i J.L. Morgan (eds.), *Speech Acts (Syntax and Semantics, vol. 3)* (Nova York: Academic Press, 1975), pàg. 60.

⁶⁴ Per a la distinció entre acte il.locucional primari i secundari, vegeu Searle, *ibid.*, pàg. 62.

⁶⁵ Austin, pàg. 117.

breu intercanvi que estem analitzant, assolien aquest objectiu. Però, com succeïa això, exactament? En respondre "Yes, I'm all right", els feixistes feien dues coses simultàniament. En primer lloc, donaven resposta a l'acte il.locucional secundari i literal de Pinter i els seus amics, és a dir, els proporcionaven la informació sol.licitada. Però alhora, i pel mateix fet de satisfer la intenció il.locucional secundària de "Are you all right?", els feixistes, conscientment o no, confirmaven la força il.locucional primària i no literal de la pregunta, és a dir, acceptaven que Pinter i els seus companys tenien dret a formular la pregunta i acceptaven per tant la relació amistosa postulada per una pregunta d'aquest tipus. Immediatament, és clar, Pinter i els seus amics reblaven el clau amb "Well, that's all right then, isn't it?". Amb aquest joc de paraules, el que feien era descartar definitivament la força il.locucional secundària de la primera pregunta i refermar-ne la primària, és a dir, el desig d'establir una relació pacífica. Mitjançant aquesta hàbil estratègia aconseguïen, pel que sembla, l'efecte perlocucional d'evitar l'agressió física dels feixistes.

Aquesta anàlisi ha passat per alt un element que cal mirar de dilucidar. Es tracta de la qüestió fonamental de *per què* els feixistes responien a la pregunta inicial de Pinter i els seus companys amb una locució, "Yes, I'm all right", que com hem vist servia per confirmar una suposada cordialitat contrària als seus desitjos. Per mirar d'explicar-ho, voldria recórrer al Principi de Cooperació que proposa H.P. Grice. Es tracta d'uns postulats bàsics i generals que Grice formula de la següent manera:

Our talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did. They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts; and each participant recognizes in them, to some extent, a common purpose or set of purposes, or at least a mutually accepted direction. (...) ... at each stage, SOME possible conversational moves would be excluded as conversationally unsuitable. We might then formulate a rough general principle which participants will be expected ... to observe, namely: Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted

purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged.⁶⁶

De moment, m'interessa destacar un aspecte molt concret del Principi de Cooperació: el fet que en qualsevol conversa e' que s'ha dit determina en bona part el que és possible de dir a continuació. En altres paraules, el llenguatge té un alt poder de coerció⁶⁷. Tornant a l'anècdota que explica Pinter, crec que és precisament aquesta propietat del llenguatge la que explotaven ell i els seus amics, i a la qual els feixistes sucumbien en el moment mateix en què proporcionaven una resposta plenament cooperativa (en el sentit griceà) a la pregunta inicial.

Si m'he estès en l'anàlisi del breu intercanvi entre Pinter i els feixistes és perquè em sembla que pot servir per contestar la pregunta de si la funció pragmàtica té un estatus especial en l'obra dramàtica de Pinter que la faci particularment digna d'estudi. D'entrada, l'anècdota demostra l'alt grau de sensibilitat de Pinter pel que fa al poder pragmàtic del diàleg que, com a acció parlada, esdevé una arma poderosa en les relacions interpersonals, que el propi Pinter ha descrit com "... the battle for positions ..."⁶⁸. A més, Pinter és evidentment conscient que, sovint, el combat és subterrani i indirecte (d'aquí que hagi calgut introduir el concepte d'acte de parla indirecte) i es basa en el propi poder coercitiu del llenguatge (recollit en el Principi de Cooperació de Grice)⁶⁹. En definitiva,

⁶⁶ Grice, "Logic and Conversation", en Cole i Morgan (eds.), pàg. 45. Grice subdivideix el Principi de Cooperació en quatre màximes que comentaré més endavant.

⁶⁷ La qual cosa no vol dir que no sigui possible transgredir el Principi de Cooperació, possibilitat de què tractaré més avall. Però, com apunta Kennedy, "... one is thankful for a normative principle of conversation, which may enable us to gauge the 'angle of deviation' in any particular dialogue from that ideal or hypothetical colloquy ..." (*Dramatic Dialogue*, pàg. 10). És semblant al que passa, com ja hem vist, amb les condicions d'èxit dels actes il·locucionals.

⁶⁸ Binsky, pàg. 29.

⁶⁹ En "Writing for the Theatre" (1962) (*Plays: One* (Londres: Methuen, 1986 (1976)), pàgs. 9-16), Pinter reflexiona sobre aquests trets de la interacció lingüística. D'entre diversos fragments significatius, en cito un: "... the characters which grow on a page, most of the time [are] inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, evasive, obstructive, unwilling. But it's out of these

crec que, efectivament, el tema fonamental de la producció dramàtica de Pinter és el propi llenguatge com a instrument que serveix per construir relacions interpersonals "... of dominance and subservience ...".⁷⁰ Aquesta lluita per la supremacia es fa palesa en la pròpia estructura dels diàlegs i en el relleu que hi assolix la funció pragmàtica, que fa que esdevinguin, de forma especialment palpable, acció parlada. Per damunt de tot, doncs, sóc del parer que en l'obra dramàtica pinteriana la funció pragmàtica adquireix una prominència insòlita. Això és degut al fet que Pinter explota fins a límits insospitats tots els recursos inherents a la pròpia naturalesa pragmàtica del diàleg, com ara la possibilitat que la interacció lingüística que dóna veu als conflictes entre els personatges dramàtics es basi en la producció d'actes de parla indirectes. A més, paral·lelament a la importància de la funció pragmàtica, en l'obra de Pinter s'hi produeix un altre fenomen: la pèrdua de pes relatiu de la funció referencial del diàleg.⁷¹ Ja he apuntat que els personatges pinterians són més afeccionats a construir versions de la realitat a base de paraules, que no pas a referir-se verbalment a una realitat prèviament fixada. En aquest sentit, H. Nelson ens adverteix que "... it often does not matter whether what [Pinter's characters] say is, in fact, true"⁷². G. Almansi considera que "Pinter's idiom ... is an

attributes that a language arises. A language ... where under what is said, another thing is being said" (pàgs. 13-14; l'èmfasi és meu).

⁷⁰ Pinter en Bensky, pàg. 29. Alguns crítics consideren que aquest tipus de relacions constitueixen el tema central de l'obra de Pinter (Brown, *Theatre Language*, pàg. 18; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 253; Ganz, "Introduction", en Ganz (ed.), pàg. 12; J. Pesta, "Pinter's Usurpers", *Drama Survey*, 6, 1 (1967), pàg. 63; i S. Trussler, *The Plays of Harold Pinter* (Londres: Victor Gollancz, 1973), pàgs. 184-85). Com ja he apuntat, jo posaria l'èmfasi en el llenguatge com a mecanisme de construcció de relacions de poder i de versions de la realitat.

⁷¹ Partint de les idees de L. Wittgenstein, A. Quigley, en *The Pinter Problem* (Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1975), fou el primer a assenyalar els perills d'endinsar-se en la producció pinteriana amb una fe cega en la funció referencial. Així doncs, tinc un deute especial amb Quigley, si bé la metodologia emprada, l'aparell teòric, les obres seleccionades i les anàlisis difereixen en força aspectes, com és natural.

⁷² "The Homecoming: Kith and Kin", en Brown (ed.), pàg. 151.

idiom of lies" i que els seus personatges són "conscientious and persistent liars"⁷³. Però això és només part de la qüestió: parlar de veritats i de mentides pressuposa l'existència d'una realitat objectiva prèvia que, com és prou sabut, no sol formar part dels universos dramàtics pinterians. Com podrem comprovar en els capítols següents, aquesta suposada manca d'informació ha provocat sovint el desconcert dels crítics. Fins i tot s'ha suggerit que en Pinter es produeix una inversió de l'anomenada ironia dramàtica, de manera que els personatges estan en possessió de més informació que no pas el lector/espectador⁷⁴. Al meu entendre, però, el que cal tenir present és que qualsevol cosa que digui un personatge de Pinter està subordinada a la construcció de la relació interpersonal amb el seu interlocutor i que, per tant, tractar de descobrir si és certa o no fóra absurd: és més, el propi text ho impossibilita. El que cal és mirar d'esbrinar i d'explicitar, a ser possible, per què aquell personatge ha dit allò en aquell moment precís⁷⁵, és a dir, quina és la càrrega pragmàtica de les seves paraules, tenint en compte sempre el context de lluita per la supremacia en què s'inscriuen els encontres entre els personatges pinterians. En els capítols següents provaré de demostrar, en essència, que aquest procés simultani d'increment i de pèrdua respectiva del pes relatiu de les funcions pragmàtica i referencial del llenguatge respon a l'intent de dramatitzar, de convertir en acció, una preocupació fonamental pel llenguatge com a constructor de realitats i de relacions. De primer, però, convé esbossar algunes de les implicacions teòriques del que he exposat fins ara.

⁷³ "Harold Pinter's Idiom of Lies", en C.W.E. Bigsby (ed.), *Contemporary English Drama* (Londres: Edward Arnold, 1981), pàgs. 79 i 80 respectivament. Aquesta idea reapareix en G. Almansi i S. Henderson, *Harold Pinter* (Londres: Methuen, 1983), pàg. 13 i *passim*.

⁷⁴ Vegeu K. Morrison, "Pinter and the New Irony", *Quarterly Journal of Speech*, 55, 4 (1969), pàgs. 388-93; i B.O. States, "Pinter's Homecoming: The Shock of Non-recognition" (1968), en Ganz (ed.), pàgs. 147-60.

⁷⁵ Quigley considera que en l'obra de Pinter "... the importance of the 'when' factor is unusually high" (*The Pinter Problem*, pàg. 68).

Com assenyalava damunt, el llenguatge, el sistema de signes per excel·lència, perd l'estatus privilegiat quan entra en competició, en el si del text teatral, amb tota una altra sèrie de sistemes de signes. Partint d'aquesta premissa, Elam es pregunta si és possible que, en determinats casos, el diàleg dramàtic, que té com a funcions bàsiques i, per tant, neutres, la deíctica, la referencial i, sobretot, la pragmàtica, es vegi sotmès a un procés de desautomatització²⁶. Això suposaria que el diàleg dramàtic adquirís certes característiques que el fessin especialment tangible o perceptible, permetent-li així ocupar l'apex d'una suposada jerarquia dels sistemes de signes teatrals. El concepte de desautomatització ("aktualisace"; o, en anglès, "foregrounding") fou introduït pels lingüistes de l'Escola de Praga²⁷:

By automatization we ... mean such a use of the devices of language ... as is usual for a certain expressive purpose, that is, such a use that the expression itself does not attract any attention. By foregrounding, on the other hand, we mean the use of the devices of the language in such a way that this use itself attracts attention and is perceived as uncommon, as deprived of automatization, as deautomatized ...²⁸

Cal advertir, però, que el que intenta Elam és, partint de la concepció de l'escenificació com a text teatral que conté una multiplicitat de sistemes de signes, esbrinar si un d'ells, el llenguatge, pot esdevenir desautomatitzat, és a dir, prominent. En altres paraules, no es tracta d'estudiar "... the foregrounding of certain linguistic devices within the stage "dialogue" itself ..."²⁹, sinó la desautomatització del llenguatge respecte dels altres sistemes de signes que componen el text teatral. Ara bé, de fet els dos processos estan íntimament relacionats:

²⁶ "Language in the Theater", pàgs. 147-54.

²⁷ I és descendent directe del de "desfamiliarització" ("ostranenie", "fer estrany") proposat anteriorment pels Formalistes russos --vegeu V. Shklovsky, "Art as Technique" (1917), en D. Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory* (Londres: Longman, 1988), pàgs. 16-30.

²⁸ B. Havranek, "The Functional Differentiation of the Standard Language" (1932), en Garvin (ed.), pàgs. 9-10.

²⁹ Elam, "Language in the Theater", pàg. 149.

In other words, how far do those uses of language which serve to foreground specific linguistic ... devices (metaphors, puns, rhyme, etc.) at the same time succeed in foregrounding language itself in relation to the non-linguistic signs with which it both co-operates and, in a sense, competes on stage? Furthermore, are there particular means, beyond the deployment of "poetic" figures and tropes, by which a maximal foregrounding of the linguistic system may be achieved in the drama?²⁰

Elam anomena tres vies que poden fer possible la desautomatització del llenguatge dins del text teatral. En primer lloc, quan el llenguatge esdevé descriptiu o "pictòric", és a dir, quan se li "encomana" part de la naturalesa icònica que caracteritza en bona part els altres sistemes de signes teatrals. Això passa, per exemple, quan s'utilitza el llenguatge per fer una descripció de l'entorn en lloc de representar-lo mitjançant l'escenografia²¹. En segon lloc, el llenguatge també es desautomatitza en el si del text teatral quan esdevé poètic sobre manera, és a dir, quan conté una alta densitat de figures retòriques. Finalment, un ús metalingüístic del llenguatge també el desautomatitza: "Language is presented by this device as precisely a (functional and grammatical) object, its existence affirmed by the re-iterative act of metalingual commentary"²².

Dins del marc teòric proposat per Elam, vull suggerir que en els textos dramàtics de Pinter hi trobem una quarta via de desautomatització del llenguatge, que consisteix precisament en la desautomatització de la funció primordial del diàleg dramàtic, és a dir, de la funció pragmàtica, que permet descriure'l com a acció parlada. Crec, a més, que aquesta desautomatització és deguda al fet que apuntava més amunt: Pinter explota fins a les darreres conseqüències els recursos propis de la naturalesa inherentment pragmàtica del diàleg, la qual cosa li permet d'explorar a fons i de posar en escena el funcionament del llenguatge en la construcció de relacions interpersonals. Això, unit a la pèrdua de relleu de la funció referencial, fa que, a cada moment, el lector/espectador s'hagi

²⁰ Elam, *loc. cit.*

²¹ Elam posa l'exemple del teatre isabelí anglès, que feia un ús força freqüent d'aquest tipus de llenguatge descriptiu.

²² Elam, *ibid.*, pàg. 153.

de preguntar per què tal personatge ha produït tal locució, quina és exactament la seva força il·locucional i si realment assoleix algun efecte perlocucional sobre el seu interlocutor. És a dir, els textos de Pinter exigeixen no tan sols un " ... reader-participant ... rather than a reader-consumer"⁶³, sinó també un considerable esforç de concentració: en basar la interacció lingüística entre els personatges en la desautomatització de la funció pragmàtica, Pinter requereix del lector/espectador una nova forma de percepció. Em fa l'efecte que és sobretot per aquest motiu que, com apunta K.M. Newton, "All of Pinter's works present a challenge to the interpreter"⁶⁴. Tot seguit reprendré aquesta qüestió. De moment, voldria apuntar que, en definitiva, això és precisament el que duu implícit el concepte de desautomatització: en lloc de passar desapercebuda, essent com és la funció primordial en tot text dramàtic, en Pinter la funció pragmàtica esdevé prominent o tangible. En paraules d'Elam, es materialitza⁶⁵ i atrau l'atenció sobre si mateixa. En desautomatitzar la funció pragmàtica i, per tant, problematitzar-la, podem dir que la producció dramàtica de Pinter esdevé un exemple genuí del que J. Vannier anomena el "theatre of language", caracteritzat pel fet que "... [it sets up] a dramaturgy of human relations at the level of language itself"⁶⁶. És un teatre, doncs, que problematitza la interacció lingüística de diverses maneres i per això crec que, malgrat les diferències, a voltes enormes, al tercet d'autors suggerit per Vannier (B. Adamov, S. Beckett i E. Ionesco) cal afegir-hi el nom de Harold Pinter⁶⁷.

⁶³ Almansi i Henderson, pàg. 19.

⁶⁴ *In Defence of Literary Interpretation* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1986), pàg. 48.

⁶⁵ "Language in the Theater", pàgs. 152 i 153.

⁶⁶ "A Theatre of Language", *Tulane Drama Review*, 9, 3 (1962), pàg. 182.

⁶⁷ Kennedy apunta algunes de les diferències entre Beckett i Pinter pel que fa al llenguatge en *Six Dramatists in Search of a Language* (Cambridge: Cambridge U.P., 1975), pàgs. 169-72. Per exemple, assenyala que "... Pinter has little of Beckett's intense 'metaphysical' anguish; and, again, little of the sheer intensity of feeling --that to speak is to suffer and that all language is exhausted" (pàg. 172).

Un argument com el que he presentat fins ara, centrat en la desautomatització d'una determinada funció lingüística, és essencialment formalista. Com a tal, té limitacions. El propi Elam, per exemple, topa amb la dificultat que suposa la possibilitat que tot procés de desautomatització estigui condicionat històricament:

However, it is perfectly possible for language full of figures and tropes to become automatized --as it was, for example, in the Elizabethan tradition. Poetry is so much the normal foundation of the Elizabethan drama that a mere metaphor or a simple rhyme ceased, fairly early in the development of secular drama, to possess any specific foregrounding force. A very austere use of language, [sic] might, indeed, have been far more conspicuous than the staple rhetoric.¹⁸

Em sembla que una manera fructífera d'escometre aquesta mena de problemes fóra des de la perspectiva dels conceptes d'horitzó d'expectatives i de canvi d'horitzó d'expectatives que proposa Jauss en el marc de l'Estètica de la Recepció:

... aesthetic distance [may be characterized] as the disparity between the given horizon of expectations and the appearance of a new work, whose reception can result in a "change of horizons" through negation of familiar experiences or through raising newly articulated experiences to the level of consciousness ...¹⁹

De fet, fidel a la seva intenció de dur a terme una síntesi entre els enfocaments formalista i marxista²⁰, Jauss suggereix que aquest canvi d'horitzó d'expectatives es produeix com a conseqüència d'algun element formal o lingüístic de la nova obra literària que esdevé desautomatitzat. Ara bé, a diferència de la postura formalista, que considera que la innovació formal té lloc perquè les velles formes ja no són percebudes com a "artístiques"²¹, Jauss argüeix que una forma nova "... can make possible a new perception of things ..."²². Voldria suggerir que la producció teatral de Pinter fa possible aquesta nova

¹⁸ "Language in the Theater", pàg. 151. Vegeu també *The Semiotics of Theatre and Drama*, pàg. 19.

¹⁹ "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *Toward an Aesthetic of Reception*, pàg. 25.

²⁰ *Ibid.*, pàg. 18.

²¹ "Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important" (Shklovsky, en Lodge (ed.), pàg. 20).

²² *Ibid.*, pàg. 41.

percepció, ja que en despullar el llenguatge de la funció referencial, ens en mostra la funció pragmàtica sense paliatius: com el llenguatge és utilitzat per construir relacions de poder i versions de la realitat. Ara bé, Jauss també apunta que la distància estètica entre un horitzó d'expectatives determinat i l'aparició d'una nova obra pot ser tan gran que dificulti la nova visió de les coses precisament perquè la innovació formal causant de la distància estètica exigeixi, com deia damunt, una nova forma de percepció: "... there are works that at the moment of their appearance ... break through the familiar horizon of literary expectations so completely that an audience can only develop for them"⁹. Des d'aquest punt de vista, i tornant a Pinter, em fa l'efecte que fóra possible establir una relació entre la innovació formal ja descrita i la història de la recepció crítica de la seva producció teatral. Evidentment, realitzar un estudi exhaustiu de la recepció de l'obra pinteriana és una tasca de molta envergadura que queda fora de l'abast d'aquesta tesi. En termes generals, però, la recepció crítica de, com a mínim, les primeres peces de Pinter, estrenades a finals de la dècada dels cinquanta, es va caracteritzar pel rebuig, la condemna o la incomprensió. Clarament, eren obres que no encaixaven en l'horitzó d'expectatives d'un públic que, dels dramaturgs joves, n'esperava obres compromeses socialment¹⁰ i, del teatre en general, un equilibri "entenedor" entre les funcions referencial i pragmàtica. El canvi d'horitzó d'expectatives pel que fa a l'obra de Pinter o, dit en altres paraules, la nova forma de percepció necessària per copsar la visió del llenguatge que proposa l'autor, es va anar desenvolupant gradualment. En aquest sentit, crec que la creixent sofisticació de la

⁹ *Ibid.*, pàg. 26.

¹⁰ P. Hidalgo anomena J. Osborne i A. Wesker com a representants més destacats dels "Angry Young Men". La primera peça d'Osborne, *Look Back in Anger*, es va estrenar el 1956. I la de Wesker, *Chicken Soup with Barley*, el 1958. Vegeu P. Hidalgo, "Teatro del siglo XX, 2: de John Osborne a Caryl Churchill", en Hidalgo et al., *Historia crítica del teatro inglés* (Alcoy: Marfil, 1998), pàgs. 255-63.

crítica pinteriana queda reflectida en els capítols que segueixen⁶⁵. Tanmateix, la tendència a infravalorar el pes de la funció pragmàtica és força persistent: també en donaré exemples concrets en els capítols següents.

Amb tot això no vull dir, ni de bon tros, que el punt de vista adoptat en aquesta tesi i les lectures proposades de les obres de Pinter tinguin cap pretensió d'"escombrar" les anteriors i de ser "definitives". En primer lloc perquè si, com argumenta Newton, una nova interpretació és el resultat de la conjunció entre els interessos específics del crític, les preguntes que es planteja sobre el text, i el propi text⁶⁶, aleshores no es tracta que unes interpretacions siguin "millors" que les altres, sinó que cadascuna ha de respondre adequadament les preguntes que l'han provocada⁶⁷. La pregunta que aquesta tesi vol mirar de respondre adequadament és la que fa referència a la desautomatització de la funció pragmàtica en les obres de Pinter com a exponent d'una preocupació fonamental del dramaturg: el llenguatge com a eina constructora de relacions i de realitats. D'altra banda, i com és lògic, aquesta pregunta no ha sorgit del no-res. En aquest sentit, voldria tornar a Jauss:

Whoever believes that the 'timelessly true' meaning of a literary work must immediately, and simply through one's mere absorption in the text, disclose itself to the interpreter as if he had a standpoint outside of history and beyond all 'errors' of his predecessors and of the historical reception --whoever believes this "conceals the involvement of the historical consciousness itself in the history of influence".⁶⁸

⁶⁵ S. Hollis-Merritt ha resseguit la recerca constant de nous mètodes d'anàlisi de la crítica pinteriana, que, al meu entendre, es deu primordialment a la naturalesa idiosincràtica de la interacció verbal en l'obra de l'autor. Vegeu "Pinter's Semantic Uncertainty and Critically 'Inescapable' Certainties", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1, 1 (1986), pàgs. 49-76; i *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter* (Durham: Duke U.P., 1990).

⁶⁶ *In Defence of Literary Interpretation*, pàgs. 13-16.

⁶⁷ Newton, pàg. 38.

⁶⁸ "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *Toward an Aesthetic of Reception*, pàg. 29. Al final del fragment, Jauss cita el seu mestre, H.-G. Gadamer (*Truth and Method: Fundamentals of a Philosophical Hermeneutics* (1960) (Nova York, 1975), pàg. 268).

Es a dir, aquesta tesi no està escrita en el buit, sinó que forma part de la història de la recepció de l'obra de Pinter i, com a tal, ha rebut l'estímul no tan sols dels propis textos pinterians, sinó també de bona part de les reaccions crítiques que han generat. Si bé, com apuntava més amunt, l'anàlisi detinguda de la recepció crítica de Pinter queda fora de l'abast de la tesi, he tractat de crear i de mantenir amb els estudiosos de l'obra de Pinter una relació que, amb M.M. Bakhtin, m'agradaria anomenar "dialogica"⁹⁹. En mirar enrere, cap als treballs anteriors sobre la producció de Pinter, he procurat assumir el principi bàsic del dialogisme: "In Bakhtin's strongly metaphorical diction, my word is always a response to the other's word ..."¹⁰⁰. O, dit d'una altra manera, he mirat de seguir el consell de Newton referent a la necessitat de submergir-se en "... [an] active engagement with other interpretations"¹⁰¹. Això explica, en part, la longitud dels capítols següents: en la mesura possible, convé situar la lectura proposada de cada obra en el context de la recepció crítica precedent. D'altra banda, en mirar endavant, i tornant a Jauss, espero que els "errors" d'aquesta tesi estimulin la continuació del diàleg sobre l'obra de Pinter:

It would be irrational for the critic to desire that his interpretation triumph completely, as this would be tantamount to desiring the disappearance of the discourse that allows his interpretation to exist [i.e., critical discourse].¹⁰²

He esmentat un dels motius que expliquen la longitud dels capítols que segueixen. Però n'hi ha un altre d'igual importància: per demostrar la prominència de la funció pragmàtica cal il·lustrar amb detall com funcionen els diàlegs pinterians, fent explícita a cada pas la nova forma de percepció que em penso que requereixen. Això m'ha dut

⁹⁹ Vegeu, sobretot, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981). D'aquí, és clar, la cita que he usat com a epígraf de la tesi.

¹⁰⁰ I Jokki, "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), pàg. 711.

¹⁰¹ *In Defence of Literary Interpretation*, pàg. 40.

¹⁰² Newton, pàg. 38.

a l'adopció d'un mètode d'interpretació seqüencial dels textos seleccionats, ja que em sembla que és la manera més òptima de respectar la pròpia naturalesa dels textos pinterians, en què, com deia més amunt, constantment cal esbrinar per què aquell personatge ha dit allò en aquell moment precís. D'altra banda, a l'hora de prendre aquesta decisió també he comptat amb el parer d'altres estudiosos de Pinter:

With conventional works this sequential type of interpretation would be likely to lead to tedious summary of the action and statements of the obvious, but with Pinter's drama there is little that is obvious and interpretation is involved at every stage.¹⁰³

Vegem, però, les eines que estaran al servei d'aquest mètode d'interpretació seqüencial.

¹⁰³ Newton, pàg. 59. Vegeu, també, U. Berns, *Harold Pinter as a Political Dramatist?* ("Magisterarbeit" no publicat. Berlin: Freie Universität Berlin, 1987), especialment les pàgs. 4-15; i el propi Quigley, *The Pinter Problem*. Possiblement la longitud que es deriva d'aquest tipus d'anàlisi sigui un motiu addicional de la relativa manca d'estudis sobre l'estructura dels diàlegs pinterians.

1.2.2 Eines analítiques

L'estudi del diàleg en uns textos en què la funció pragmàtica juga un paper primordial demana la utilització d'unes eines analítiques que tinguin en compte la concepció fonamental del diàleg com a interacció parlada. Aquestes eines són les que proposa l'anàlisi del discurs¹⁰⁴. L'anàlisi del discurs té com a principi bàsic que qualsevol text, i sobretot un text dialogat, consisteix en una sèrie d'actes comunicatius i no simplement en una configuració de trets fonètics, sintàctics i lògics¹⁰⁵. És a dir, aquesta disciplina pren com a premissa la proposta d'Austin que emetre un enunciat vol dir realitzar un acte de parla, que parlar és fer, i per tant pretén estudiar el llenguatge des d'un punt de vista funcional o d'ús. En conseqüència, una altra característica distintiva de l'anàlisi del discurs és que

... [it] attempts to study the organization of language above the sentence or above the clause, and therefore to study larger linguistic units, such as conversational exchanges or written texts. It follows that discourse analysis is also concerned with language use ... and in particular with interaction or dialogue between speakers.¹⁰⁶

Així doncs, sembla evident que les eines necessàries per analitzar els textos dramàtics de Pinter les pot oferir aquesta disciplina.

La idea fonamental de l'anàlisi del discurs, com ja he apuntat, és la que proposa la teoria dels actes de parla del llenguatge com a acció parlada. Aquesta és, no cal dir-ho, la concepció subjacent bàsica de l'anàlisi que proposo dels textos dramàtics de Pinter. Ara bé, més amunt també feia referència al Principi de Cooperació de Grice, tot destacant que reflecteix un altre tret essencial del llenguatge, l'alt poder de coerció. Grice subdivideix el Principi de

¹⁰⁴ "... discourse analysis has a clear bearing on the study of dialogue ..." (Kennedy, *Dramatic Dialogue*, pàg. 9).

¹⁰⁵ Short, pàg. 143.

¹⁰⁶ M. Stubbs, *Discourse Analysis* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), pàg. 1.

Cooperació en quatre màximes que, de forma implícita i diria que hipotètica, solen regular el comportament dels parlants¹⁰⁷. La Màxima de Quantitat fa referència a la quantitat d'informació que cal proporcionar, i diu que una aportació conversacional ha de ser tan informativa com requereixi la conversa en curs, ni més ni menys. La Màxima de Qualitat estableix que el parlant no ha de dir res que cregui que és fals o mancat de proves. La Màxima de Relació insta el parlant a fer aportacions que facin al cas, que siguin coherents amb el que s'ha dit anteriorment. Finalment, la Màxima de Manera l'empeny a ser clar, concís, endreçat i a evitar l'ambigüitat. Ara bé, l'aspecte més interessant de les quatre màximes griceanes, sobretot pel que fa a la seva aplicació a l'anàlisi dels textos de Pinter, és precisament la possibilitat de transgredir-les. La transgressió pot ser de diverses menes. En primer lloc, el parlant pot transgredir una màxima obertament o, com diu Grice, "explotar-la"¹⁰⁸. Quan un parlant transgredeix flagrantment una màxima, el que fa és comunicar al seu interlocutor alguna cosa més que allò que diu. En terminologia griceana, el parlant implica un significat addicional o diferent d'allò que diu. Aquest significat rep el nom d'*implicatura*¹⁰⁹.

La possibilitat de transgredir obertament les màximes de cooperació s'utilitza sovint en els textos dramàtics. Vegem-ho, per exemple, en el següent fragment de *King Lear*:

Kent: Sir, 'tis my occupation to be plain:
 I have seen better faces in my time
 Than stands on any shoulder that I see
 Before me at this instant.

Cornwall: This is some fellow
 Who, having been praised for bluntness, doth affect
 A saucy roughness, and constrains the garb
 Quite from his nature; he cannot flatter, he --
 An honest mind and plain, he must speak truth!
 And they will take it, so; if not, he's plain.
 (...)

Kent: Sir, in good faith, in sincere verity,
 Under the allowance of your great aspect
 Whose influence, like the wreath of radiant fire
 On flickering Phoebus' front --

¹⁰⁷ "Logic and Conversation", en Cole i Morgan (eds.), pàgs. 45-46.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pàg. 49.

¹⁰⁹ Grice, *ibid.*, pàg. 50.

Cornwall: What mean'st by this?

Kent: To go out of my dialect, which you discommend so much.¹¹⁰

Evidentment, la segona intervenció de Kent transgredeix obertament la Màxima de Manera que proposa Grice. Cornwall s'adona que amb això Kent vol comunicar-li alguna cosa, la implicatura, que no acaba de copsar. Per això li demana que la hi aclareixi, cosa que Kent fa immediatament. Un altre cas prou conegut són les respostes de Hamlet a Polonius:

Polonius: What do you read, my lord?

Hamlet: Words, words, words.

Polonius: What is the matter, my lord?

Hamlet: Between who?

Polonius: I mean, the matter that you read, my lord.¹¹¹

En el primer cas, Hamlet transgredeix obertament la Màxima de Quantitat, ja que es limita a proporcionar a Polonius una informació més que evident. A continuació, i valent-se de l'ambigüitat de "matter" ("problem"/"subject-matter"), Hamlet infringeix també la Màxima de Relació. La implicatura global d'aquestes dues i de les altres transgressions de Hamlet (és a dir, que vol que Polonius el deixi en pau) és prou clara per al lector/espectador, si bé no sembla ser-ho per a Polonius, com ho demostren les seves respostes. Més endavant reprendré la qüestió de la dicotomia entre les percepcions del lector/espectador i les dels personatges dramàtics.

Aquests dos exemples fan palesa la connexió que hi ha entre el concepte d'acte de parla indirecte i el d'implicatura. El propi Searle suggereix que els mecanismes que regulen la producció d'implicatures són un subconjunt dels que regeixen la producció d'actes de parla indirectes¹¹². És a dir, la realització d'un acte de parla indirecte sovint suposa, entre altres coses, la transgressió d'alguna màxima griceana. Per exemple, en el fragment de *Hamlet*, en transgredir la Màxima de Quantitat el príncep vol comunicar una certa implicatura del tipus que he suggerit més amunt. Dit en altres paraules, està duent a

¹¹⁰ *Op. cit.*, II, ii, l. 84-101, pàg. 65.

¹¹¹ *Hamlet* (aprox 1601) (Londres: Longman, 1968), II, ii, l. 192-96, pàgs. 69-70.

¹¹² "Indirect Speech Acts", en Cole i Morgan (eds.), pàg. 61.

terme un acte de parla indirecte la força il.locucional primària del qual, és a dir, la força il.locucional de la implicatura, és la d'una provocació o d'un afront a Polènius¹¹³.

Ara bé, en mirar d'aplicar els conceptes d'acte de parla indirecte i d'implicatura al diàleg dramàtic cal tenir en compte que de fet la interacció lingüística entre els personatges es troba inserida en un context comunicatiu més ampli, és a dir, el text dramàtic, que constitueix l'enllaç entre el dramaturg i el lector¹¹⁴. És el que Short anomena the "embedded nature of drama": "Character speaks to character, and this discourse is part of what the playwright 'tells' the audience"¹¹⁵. Aquest fet pot semblar obvi, però és crucial pel que fa al funcionament dels actes de parla indirectes i a la generació d'implicatures, perquè vol dir que sovint les implicatures aniran adreçades al lector/espectador i no a l'interlocutor dramàtic. Quan es produeix aquest fenomen? Grice fa referència a la possibilitat que en la interacció lingüística ordinària un parlant transgredeixi una màxima, no flagrantment, com hem vist fins ara, sinó de forma encoberta, de manera que la transgressió passi desapercibuda a l'interlocutor i aquest no en dedueixi cap implicatura¹¹⁶. Per exemple, transgredir la Màxima de Qualitat de forma encoberta equival a dir una mentida sense que l'interlocutor se n'adoni¹¹⁷. El diàleg

¹¹³ Aquesta darrera afirmació equival a una proposta sobre la naturalesa de la relació entre els conceptes d'acte de parla indirecte i d'implicatura. Ara bé, cal tenir en compte que és una proposta de treball, ja que de fet "... it is by no means clear how conversational implicature fits in exactly with the more general notion of indirect speech acts" (Short, pàg. 162).

¹¹⁴ En el cas del text teatral, aquest model comunicatiu esdevé enormement complex, ja que a part del dramaturg, el director, el dissenyador, etc., també generen missatges comunicatius. Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama*, pàgs. 35-39) proposa un model simplificat de comunicació teatral.

¹¹⁵ Short, pàg. 149.

¹¹⁶ "Logic and Conversation", en Cole i Morgan (eds.), pàg. 49.

¹¹⁷ Val la pena apuntar que aquesta mena de transgressió de la Màxima de Qualitat es basa en el no compliment de la condició de sinceritat que Searle proposa perquè un acte de parla pugui ser considerat reeixit. Aquí tenim, doncs, un altre punt de contacte entre la teoria dels actes de parla i el Principi de Cooperació.

dramàtic sovint fa ús de la possibilitat que un personatge transgredeixi una o més màximes de forma encoberta pel que fa a l'interlocutor dramàtic, però obertament pel que fa al lector/espectador. Així doncs, només el lector/espectador copsarà la força il.locucional primària d'aquelles paraules. Evidentment, aquest fenomen només és factible quan el lector/espectador està en possessió de més informació que no pas l'interlocutor dramàtic, és a dir, quan es produeix una situació d'ironia dramàtica¹⁸. Així, per exemple, en *Romeo and Juliet*, Juliet adreça aquestes paraules a la seva mare, Lady Capulet, després de la mort del seu cosí, Tybalt, a mans de Romeo:

Juliet: Indeed, I never shall be satisfied
With Romeo till I behold him --dead--
Is my poor heart so for a kinsman vexed.¹⁹

La resposta de Juliet és ambigua; per tant, transgredeix la Màxima de Manera. Ara bé, aquesta transgressió és encoberta pel que fa a Lady Capulet, que interpreta en les paraules de Juliet la força il.locucional d'un desig de revenja contra Romeo. Per al lector/espectador, en canvi, que està en possessió de més informació que no Lady Capulet, es tracta d'una transgressió flagrant de la Màxima de Manera: la força il.locucional real o primària de les paraules de Juliet és la del desig de veure el seu "kinsman", és a dir, Romeo. En *The Rivals*, Jack Absolute intenta convèncer el seu pare que no coneix Lydia Languish ni la seva tia Mrs Malaprop, transgredint la Màxima de Qualitat obertament pel que fa al lector/espectador, però no pel que fa a Sir Anthony:

Sir Anthony: Did you never meet Mrs Malaprop and her niece, Miss Languish, who came into our country just before you were last ordered to your regiment?
Absolute: Malaprop! Languish! I don't remember ever to have heard the names before. Yet, stay --I think I do recollect

¹⁸ De fet, Searle assenyala que amb un acte de parla indirecte "... the speaker communicates to the hearer more than he actually says by way of relying on their mutually shared information ..." ("Indirect Speech Acts", en Cole i Morgan (eds.), pàgs. 60-61).

¹⁹ *Romeo and Juliet* (aprox. 1592) (Cambridge: Cambridge U.P., 1955), III, v, l. 93-95, pàg. 75.

something. *Languish! Languish!* She squints, don't she? A little red-haired girl?¹²⁰

Com he assenyalat, tant en el cas de Hamlet i Polonius com en el de Juliet o Jack Absolute, el lector/espectador està alerta, és a dir, sap que s'ha produït la transgressió d'alguna màxima i sap per què, ja que està en possessió de la informació necessària. Kennedy argüeix que

... it is difficult to think of any pre-modern dialogue that does not aim at coherence in structure (interchange, co-operation between speakers) This may sound like a large claim, and it is easy to think of traditional exceptions by pointing to inarticulate dialogue involving ... quite a gallery of characters in Shakespeare (led by Hamlet) However, what is interesting when one returns to any of those 'classics of dislocation' in dialogue is that there are signals that point to the madness of the speaker --as speaking through 'divine frenzy' or under the cover of an 'antic disposition' and so on. The deviant or non-coherent stretch of dialogue itself is carefully placed within the coherence of the cumulative dialogue of the whole play. Moreover, the audience/reader is, so to speak, made to stand outside the zone of non-coherence ...¹²¹

Kennedy també assenyalava que en l'obra de Pinter "... non-coherence is made pervasive ..."¹²². Crec, però, que aquesta manca de coherència és una impressió purament superficial. Com deia damunt, els diàlegs pinterians exigeixen una nova forma de percepció que tingui en compte la preocupació fonamental de Pinter pel llenguatge com a mecanisme constructor de relacions de poder i la prominència que adquireix la funció pragmàtica en aquest context. Si es té això present, la sensació d'incoherència desapareix i es pot començar a veure la manca de cooperació lingüística entre personatges des d'una altra perspectiva, com tractaré d'exemplificar en els capítols següents. És suma, des del punt de vista del lector/espectador, la transgressió de les màximes en l'obra de Pinter potser no funciona com en els textos clàssics, però no deixa de ser detectable i, a més, em sembla que és crucial, ja que és un dels mecanismes de dramatització del tema principal de la producció teatral pinteriana.

¹²⁰ R.B. Sheridan, *The Rivals* (1775) (Londres: Samuel French, sense data), pàg. 27.

¹²¹ *Dramatic Dialogue*, pàgs. 17-18.

¹²² *Ibid.*, pàg. 18.

He parlat de la transgressió flagrant i de la transgressió encoberta del Principi de Cooperació. Però Grice apunta una tercera via d'infracció. El parlant pot optar per quedar-se completament al marge del Principi de Cooperació, deixant clar que no està disposat a cooperar amb l'interlocutor en el desenvolupament de la conversa. Grice anomena aquesta possibilitat "opting out"¹²³. Si, com hem vist, el Principi de Cooperació es basa en el convenciment que els participants en qualsevol conversa hi reconeixen un objectiu comú o una direcció mútuament acceptada, aleshores quan un parlant es queda al marge del Principi de Cooperació el que fa és negar que existeixi aquest terreny compartit. A la pràctica, això suposa no voler acceptar la direcció que l'altre interlocutor vol donar a la conversa, és a dir, negar-se a sucumbir al poder de coerció del llenguatge de què parlava més amunt. En el si de textos dramàtics com els de Pinter on la funció pragmàtica del llenguatge adquireix una importància cabdal com a portadora de l'acció mateixa de l'obra, és a dir, dels conflictes interpersonals entre els personatges, és evident que la possibilitat de quedar-se al marge del Principi de Cooperació sovint esdevé una arma poderosa. Malauradament aquesta possibilitat és la que Grice explora amb menys deteniment. La seva formulació és la següent: "... [the speaker] may say, indicate, or allow it to become plain that he is unwilling to cooperate ..."¹²⁴. És a dir, el parlant pot indicar que no té intenció d'actuar de forma cooperativa directament o indirectament. Una manera directa de fer-ho és simplement guardant silenci¹²⁵. Una manera indirecta de fer-ho és, al meu parer, transgredir les màximes griceanes de forma repetida i contínua. En aquest cas, podem parlar d'un acte de parla indirecte dilatat la força

¹²³ "Logic and Conversation", en Cole i Morgan (eds.), pàg. 49.

¹²⁴ *Loc. cit.* L'èmfasi és meu.

¹²⁵ El silenci no és mai neutre: "... being silent is not being dumb; it is to refuse to speak, and therefore to keep on speaking" (J.P. Sartre, *What is Literature?* (Londres: Methuen, 1967), pàg. 14; citat en Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 57).

il.locucional global del qual és la de negar-se a cooperar en la conversa¹²⁶. Com veurem, en els textos pinterians és freqüent la realització d'aquesta mena d'acte de parla indirecte per la via de la transgressió repetida de les màximes griceanes.

Com han assenyalat nombrosos crítics, especialment K. Morrison¹²⁷, un component fonamental de les obres de Pinter són les narracions o relats, sovint referides al passat, que expliquen els personatges. L'observació de Morrison que "... telling becomes a form of doing ..." ¹²⁸ encaixa clarament amb el plantejament d'aquesta tesi: els relats dels personatges pinterians també són actes de parla, exponents de la funció primordial del diàleg dramàtic, la funció pragmàtica. Per tant, aquests relats contribueixen a la desautomatització de què parlava més amunt. Des del punt de vista griceà, les narracions dels personatges de Pinter solen transgredir una o mes màximes. Mitjançant les narracions, els personatges pretenen comunicar als seus interlocutors certes implicatures les forces il.locucionals de les quals (és a dir, les forces il.locucionals primàries) no es corresponen amb la força il.locucional superficial o secundària d'explicar un relat. Sobretot, i en termes generals, en Pinter formular una narració equival a construir verbalment una versió de la realitat (passada i/o present) amb la intenció d'imposar-la a l'interlocutor. Així doncs, els relats, cada cop més freqüents en l'obra del dramaturg, s'insereixen de ple en el tema central que ja he descrit.

Dins del marc general que suposa entendre el diàleg com a acció parlada, voldria esmentar també el treball de J. Laver sobre la comunicació fàtica¹²⁹. Laver investiga el fenomen de la comunicació

¹²⁶ Encara una altra via de connexió possible entre el concepte d'acte de parla indirecte i el Principi de Cooperació.

¹²⁷ *Canters and Chronicles* (Chicago i Londres: University of Chicago Press, 1983).

¹²⁸ *Ibid.*, pàg. 7.

¹²⁹ "Communicative Functions of Phatic Communion", *Work in Progress* (Department of Linguistics, University of Edinburgh), 7 (1984), pàgs. 1-17.

fàtica des d'una perspectiva funcionalista, és a dir, mira de dilucidar-ne els usos comunicatius, i per tant el seu treball s'inscriu també dins de l'anàlisi del discurs. Laver es desmarca de la definició original de B. Malinowski, segons la qual la comunicació fàtica és "... a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words"¹²⁹. Laver argumenta que la complexitat del fenomen de la comunicació fàtica "... does not deserve to be minimised by such phrases as 'a mere exchange of words'"¹³¹. Segons ell, la comunicació fàtica té dues funcions principals. En primer lloc, serveix per establir i consolidar la relació interpersonal entre els parlants. En aquest sentit,

The information exchanged between the participants in the communicative process is not primarily referential information, but rather ... information about aspects of the participants' social identity relevant to structuring [an] interactional consensus ...¹³²

En segon lloc, la comunicació fàtica "... eases the transitions to and from interaction"¹³³. És per això que és característica de dues de les tres fases en què Laver subdivideix qualsevol intercanvi lingüístic: la d'obertura i la de tancament. La fase mitjana, en canvi, conté "... the main business of the encounter ..."¹³⁴. Un cop ha establert les dues funcions bàsiques de la comunicació fàtica, Laver fa una anàlisi detinguda de les fases d'obertura i de tancament a la qual em referiré més concretament en algun dels capítols següents. De moment, el que cal recordar és que si bé la comunicació fàtica pot consistir en l'intercanvi de frases de baix contingut referencial, en canvi té una forta càrrega pragmàtica. És a dir, també serveix per fer coses, especialment quant a l'establiment d'una certa relació interpersonal entre els parlants.

¹²⁹ "The Problem of Meaning in Primitive Languages", en C.K. Ogden i I.A. Richards, *The Meaning of Meaning* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1923), pàg. 315; citat en Laver, pàg. 1.

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² *Ibid.*, pàg. 15.

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*, pàg. 2.

Un altre indicador de la relació interpersonal entre els parlants és el sistema (pro)nominal. R. Brown i A. Gilman demostrer que en les llengües que tenen dues formes del pronom de segona persona, l'ús de la forma "T" (com ara, en català, "tu") o bé de la forma "V" (en català, "vós" o "vostè") està íntimament relacionat amb dos components fonamentals de la vida social, el poder i la solidaritat. Per exemple, assenyalen que "The power semantic is ... nonreciprocal; the superior says T and receives V"¹³⁵. En llengües com l'anglès modern, que no fa la distinció entre T i V, el mateix pes funcional d'assenyalar relacions de poder o de solidaritat sol recaure en el sistema nominal. Així, per exemple, un parlant d'estatus inferior s'adreçarà al seu superior amb el títol més el cognom o bé "Sir" més el nom propi. El cognom a seques només se sol fer servir entre interlocutors iguals, propers o solidaris, o bé per part d'un superior en adreçar-se a un inferior¹³⁶. Per últim, cal notar l'ús del pronom de tercera persona per referir-se a algú que està present. Segons Short, aquest ús es dona

... where it is assumed by the interlocutors that some other person is of such an inferior status as to debar him from making a reasonable contribution. One example is the way parents talk over their children; another is where interlocutors talk about people with disabilities as if they were not there ...¹³⁷

En definitiva, aquest ús de la tercera persona atorga al referent un rang d'inferioritat notable. Com observa R. Knowles, Pinter és extremadament sensible a la càrrega funcional dels noms i dels tractaments, a "... the instrumentality of naming in the exercise of power"¹³⁸.

Per últim, i estretament relacionat amb l'ús del sistema (pro)nominal, cal parlar del Principi de Cortesia o d'Urbanitat que

¹³⁵ R. Brown i A. Gilman, "The Pronouns of Power and Solidarity", en T.A. Sebeok, *Style in Language* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960), pàg. 255.

¹³⁶ Short, pàg. 155.

¹³⁷ Loc. cit.

¹³⁸ "Names and Naming in the Plays of Harold Pinter", en A. Bold (ed.), *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence* (Londres: Vision, 1985), pàg. 113.

proposa G.N. Leech com a complement del Principi de Cooperació i que desglossa en sis màximes¹³⁹. Les Màximes de Tacte i de Generositat insten el parlant a minimitzar el cost per a l'interlocutor i el benefici propi respectivament. Les Màximes d'Aprovació i de Modèstia l'inciten a minimitzar les crítiques a l'altre i els elogis propis respectivament. Finalment, la Màxima de Concòrdia i la de Comprensió l'empenyen a minimitzar els desacords i la incomprensió amb l'interlocutor. Cal només assenyalar que, com passa amb el Principi de Cooperació, és la transgressió d'aquestes màximes la que esdevé significativa en el si del diàleg dramàtic.

¹³⁹ *The Principles of Pragmatics* (Londres: Longman, 1983), pàgs. 131-42.

1.3 Obres de Pinter seleccionades

A l'hora de seleccionar les obres incloses en la tesi he tingut en compte, en primer lloc, el mitjà per al qual està escrita cadascuna d'elles, des de la primera, *The Room* (1957), fins a *Mountain Language* (1988)¹⁴⁰. Això em va dur a descartar tota una sèrie de peces escrites per a la televisió o la ràdio. Per ordre cronològic, es tracta d'*A Slight Ache* (1959; BBC Radio), *A Night Out* (1960; BBC Radio), *Night School* (1960; Associated Rediffusion Television), *The Dwarfs* (1960; BBC Radio), *The Collection* (1961; Associated Rediffusion Television), *The Lover* (1963; Associated Rediffusion Television), *Tea Party* (1965; BBC Television), *The Basement* (1967; BBC Television), *Monologue* (1973; BBC Television) i *Family Voices* (1981; BBC Radio). Si bé la major part d'aquestes obres s'han traslladat amb posterioritat als escenaris teatrals, crec que en estar escrites per a la ràdio o la televisió són "incompletes" en un sentit diferent que les peces escrites directament per al teatre i que, per tant, apunten a mecanismes d'escenificació distints dels que tindrè en compte en els capítols següents. Així, per exemple, en *A Slight Ache*¹⁴¹, emesa per primer cop a BBC Radio 3 el 29 de juliol de 1959 i després estrenada a l'Arts Theatre de Cambridge el 18 de gener de 1961, bona part de la tensió dramàtica es deriva del fet que el venedor de llumins, que no diu ni una sola paraula tot al llarg de l'obra, pot ser entès com a la projecció de les pors i dels desitjos d'Edward i Flora respectivament, més que com un ésser de carn i ossos. La versió radiofònica, amb les dues veus d'Edward i Flora, manté l'ambigüitat de forma especialment efectiva¹⁴².

¹⁴⁰ D'ara en endavant, la data després d'una obra de Pinter farà referència a l'any en què fou escrita i anirà seguida de l'any de l'estrena en anglès cas que sigui diferent.

¹⁴¹ *Plays: One*, pàgs. 167-200.

¹⁴² En "Tearing of Souls: Harold Pinter's *A Slight Ache* on Radio and Stage" (en S. Gale (ed.), *Harold Pinter: Critical Approaches* (Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1986), pàgs. 64-71), A. Wertheim proporciona una anàlisi valuosa de les diferències entre les versions radiofònica i teatral, i insisteix que l'avantatge primordial de la

Molts dels efectes de *Tea Party*¹⁴⁰, estrenada a la BBC Television el 25 de març de 1965, depenen dels moviments de la càmera. A mesura que el protagonista, Robert Disson, va perdent la capacitat d'enfrontar-se amb la realitat, la càmera ens indica que se li va deteriorant la vista:

The television camera gives Pinter a valuable new method of presenting his motif of blindness. Using the camera to show the viewer what Disson sees with his unreliable eyes, Pinter makes the sexual nature of Disson's identity crisis vividly clear. The first manifestation of his trouble comes during a game of ping-pong with Willy [el cunyat de Disson] when a single ping-pong ball turns into a pair of balls bouncing and leaping towards him. (...) Pinter uses the camera differently in [the tea party scene]. Since Disson is totally sightless under his bandage, we can no longer look through his eyes, but we can look over his shoulder. (...) As he retreats deeper and deeper into his trance, his hearing fails as well as his sight; also, we can take the silent scenes he 'sees' as what he imagines to be happening, with absence of sight transferred into absence of sound.¹⁴⁴

Finalment, *Family Voices*¹⁴⁵ fou emesa per primer cop per BBC Radio 3 el 22 de gener de 1981. Al febrer del mateix any se'n feu una adaptació escènica al National Theatre¹⁴⁶, però la major part dels crítics són del parer que l'obra és molt més efectiva a la ràdio. De fet, els personatges ni tan sols tenen noms; són tres veus ("Voice 1, a Young Man; Voice 2, a Woman; Voice 3, a Man"¹⁴⁷) que s'alternen "...

ràdio és que manté l'ambigüitat sobre l'existència del venedor de llumins.

¹⁴³ *Plays: Three* (Londres: Methuen, 1978), pàgs. 99-140. Aquest volum també inclou la narració en primera persona, escrita pel propi Pinter, en què es va basar per escriure la versió televisiva de *Tea Party*, i que l'autor considera "more successful" (*Plays: Three*, pàg. 242).

¹⁴⁴ A.P. Messenger, "Blindness and the Problem of Identity in Pinter's Plays", *Die neueren Sprachen*, 21 (1972), pàgs. 488-89. El propi Pinter considera que *Tea Party* "... is actually a film, cinematic ..." (Bensky, pàg. 22).

¹⁴⁵ *Plays: Four* (Londres: Methuen, 1981), pàgs. 279-96.

¹⁴⁶ I a l'octubre de 1982 l'obra tornava a la sala Cottesloe del National Theatre, Londres, juntament amb *Victoria Station* (1982) i *A Kind of Alaska* (1982), amb el títol genèric d'*Other Places*.

¹⁴⁷ *Plays: Four*, pàg. 241. En endavant, i a menys que s'indiqui el contrari, les referències als textos de Pinter correspondran a l'edició de Methuen de l'obra completa en quatre volums, i aniran incloses parentèticament en el text principal d'acord amb el següent format: pàgina, precedida, si s'escau, de l'acte en xifres romanes. Al principi de cada capítol es farà constar en quin volum de l'obra completa es troba la peça en qüestió.

in a parody of communication, but they never connect; there is no overlap, no response, no dialogue ..."¹⁴⁸. De fet,

... *Family Voices* may take place in someone's mind --in this case the young man's-- and therefore it should speak directly to the listener's intellect without the interference of a visual image on the stage.¹⁴⁹

En definitiva, la ràdio transmet "the necessary sense of apartness" molt millor que les tres siluetes de la versió teatral¹⁵⁰.

Un cop descartades les obres destinades a la ràdio o a la televisió, i donada l'abundància de la producció pinteriana i la naturalesa de les anàlisis que em proposava dur a terme, calia encara fer una selecció d'entre les escrites específicament per als escenaris teatrals. Aquí vaig tractar de seleccionar les obres que em semblen especialment emblemàtiques des del punt de vista del tractament del tema del llenguatge com a mecanisme constructor de relacions i de realitats, procurant, alhora, que les peces seleccionades provinuessin de moments diferents de la dilatada carrera de Pinter. Això em va dur a excloure *Landscape* (1968)¹⁵¹, *Silence* (1969)¹⁵², *No*

¹⁴⁸ H. Zeifman, "Ghost Trio: Pinter's *Family Voices*", *Modern Drama*, 27, 4 (1984), pàg. 487.

¹⁴⁹ P. Zozaya, *Contemporary British Drama (1980-1986)* (Barcelona: P.P.U., 1989), pàg. 50.

¹⁵⁰ R.A. Cave, *New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985* (Gerrards Cross, Bucks.: Colin Smythe, 1987), pàg. 44. Aquesta és també l'opinió generalitzada entre la crítica d'espectacles. Vegeu, per exemple, M. Hoyle, d'*Event*, J. Tinker, del *Daily Mail*, i S. Morley, de *Punch*, en *London Theatre Record*, 7-20 Octubre 1982, pàgs. 567, 570 i 571, respectivament. L'obra radiofònica de Pinter ha estat estudiada, entre d'altres, per M.J. Miller, "Pinter as Radio Dramatist", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàgs. 403-12; i per Esslin, "Harold Pinter's Work for Radio", en Gale (ed.), pàgs. 47-63.

¹⁵¹ *Landscape (Plays: Three*, pàgs. 173-98) fou emesa per ràdio BBC el 25 d'abril de 1968 i després escenificada per la Royal Shakespeare Company a l'Aldwych Theatre al juliol de 1969. Ara bé, com ens informa Esslin, Pinter va escriure l'obra per al teatre però la va retirar "... when the Lord Chamberlain (in the last year of his tenure of the stage censor's power) insisted on the omission of a few strong words ..." (*Pinter: The Playwright*, pàg. 173). La ràdio quedava fora de la jurisdicció del censor.

¹⁵² *Silence* i *Landscape* se solen representar juntes, com en el cas de l'estrena teatral d'ambdues a càrrec de la Royal Shakespeare Company a l'Aldwych Theatre al juliol de 1969. Són, en molts sentits, "companion pieces" (Ganz, "Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape*, *Silence*, and *Old Times*", en Ganz (ed.), pàg. 166; i R. Milberg, "1+1 = 1: Dialogue and Character Splitting in Harold Pinter", *Die neueren Sprachen*, 23 (1974), pàg. 227).

Nan's Land (1975), *Betrayal* (1978), *A Kind of Alaska* (1982) i *Victoria Station* (1982). D'altra banda, també m'interessava resseguir una possible evolució en el si de la producció pinteriana pel que fa a la visió del llenguatge. Això explica l'arranjament cronològic dels capítols següents, així com l'exclusió de certes peces. Per exemple, *The Dumb Waiter* (1957; 1960) no figura entre les obres estudiades perquè té força trets en comú amb *The Room* (1957) i *The Birthday Party* (1957; 1958), i hi havia el perill de caure en la redundància. M'ha semblat més positiu analitzar la primera obra de Pinter, *The Room*, d'un sol acte i, per contrast, la primera en tres actes, *The Birthday Party*¹³.

Finalment, el darrer capítol de la tesi està dedicat, principalment, a *Mountain Language* (1988), l'obra que vaig seleccionar com a representativa de la politització de la producció pinteriana que es comença a detectar a principis de la dècada dels vuitanta. Les altres peces que s'inscriuen en aquesta tendència (*The Hothouse* (1958; 1980), *Precisely* (1983), *One for the Road* (1984), *The New World Order* (1991) i *Party Time* (1991)) també són tractades en l'últim capítol, si bé amb menys deteniment que *Mountain Language*¹⁴. En aquesta peça, com indica el propi títol, el llenguatge continua sent el focus d'atenció principal de Pinter. Ara bé, s'hi detecta un canvi d'actitud del dramaturg respecte de la utilització del llenguatge per construir relacions de poder i versions de la realitat que és, en essència, el que permet parlar d'una politització de la seva obra. Des del punt de vista de la interacció lingüística entre els personatges de *Mountain*

¹³ Burton, *Dialogue and Discourse*, pàgs. 69-91 i 159-67, conté un estudi de *The Dumb Waiter* des de la perspectiva de l'anàlisi del discurs, basat en el model proposat per J.McH. Sinclair i R.M. Coulthard en *Towards an Analysis of Discourse* (Londres: Oxford U.P., 1975).

¹⁴ El sketch *Precisely* fou estrenat al Victoria Apollo de Londres al desembre del 1983; *The New World Order*, un sketch de vuit minuts de durada, al Royal Court Upstairs al juliol del 1991 (vegeu R. Hewison, "Power Play and Words that Hurt", *Sunday Times*, 28 juliol 1991, secció 5, pàg. 5); i *Party Time*, una peça més llarga, a l'Almeida Theatre de Londres el 6 de novembre de 1991. Aquestes tres obres no han estat publicades. Vull reiterar el meu agraïment a l'autor per haver-me'n proporcionat les versions mecanografiades.

Language, el canvi de postura per part de Pinter es tradueix, d'entrada, en la desaparició de la prioritat de la funció pragmàtica i en una recuperació del pes relatiu de la referencial. En conseqüència, l'estudi de *Mountain Language* m'ha dut a introduir certes modificacions quant als pressupòsits teòrics descrits en aquest capítol, si bé, en essència, les eines analítiques continuen sent vàlides. D'altra banda, enfrontar-se amb *Mountain Language* i amb les altres peces polítiques de Pinter implica, també, plantejar-se la qüestió de l'efectivitat del teatre compromès. En aquest sentit, el darrer capítol conté una proposta pel que fa a la possible efectivitat de les obres polítiques de Pinter que es basa, de nou, en les idees de Jauss.

En definitiva, doncs, la llista completa de les obres incloses en aquesta tesi és: *The Room* (1957), *The Birthday Party* (1957; 1958), *The Caretaker* (1960), *The Homecoming* (1965), *Old Times* (1971) i *Mountain Language* (1988).

CAPÍTOL 2

THE ROOM: ASSAIG GENERAL

The Room (1957)¹, peça d'un sol acte, és la primera obra que Pinter va escriure per al teatre i també la primera que es va posar en escena². Es tracta d'una obra pionera en què Pinter assaja molts dels temes i de les tècniques que aniran reapareixent després al llarg de tota la seva dilatada carrera de dramaturg. Ara bé, tot i ser una primera obra, crec que *The Room* conté un element bàsic que la converteix en una petita joia: la manera magistral com Pinter ens presenta un personatge central, Rose, que tracta per tots els mitjans d'evitar de fer front a la realitat que l'envolta. He dit "per tots els mitjans", però de fet el mitjà essencial és un: el llenguatge. El

¹ *Plays: One*, pàgs. 99-126.

² La història de l'origen i de la gestació de *The Room* és prou coneguda. Fou Henry Woolf, un amic de Pinter que estudiava al "Drama Department" de la Universitat de Bristol, qui el 1957 li va encarregar una peça dramàtica amb la intenció de posar-la en escena sota la seva pròpia direcció, cosa que succeí el 15 de maig de 1957. L'estrena a Londres es produí el 21 de gener de 1960 al Hampstead Theatre Club. El mateix Pinter ha explicat l'origen de *The Room* en diverses ocasions. Vegeu, per exemple, Bensky, pàg. 1; i "Talk of the Town", entrevista amb Pinter del 1967, citada en Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 19.

llenguatge li serveix a Rose per fabular, per intentar construir una realitat imaginària que no encaixa amb la que l'envolta. També l'utilitza per mirar de manipular els altres i forçar-los a confirmar les fabulacions amb què prova de donar sentit a la seva existència. Els altres personatges, amb una única excepció, com podem comprovar, miren de contrarestar les escomeses verbals de Rose mitjançant l'ús de diversos mecanismes lingüístics: és el cas de Bert, el marit de Rose; del senyor Kidd, l'amo de l'habitació on viuen Rose i Bert; i del senyor Sands, un dels visitants que rep Rose. Finalment, el negre cec Riley força Rose a admetre la magnitud del seu autoengany i la naturalesa autèntica de la realitat que l'envolta. Això ens condueix a la crisi amb què conclou l'obra, quan Bert agredeix físicament Riley.

The Room és una peça extremadament condensada. Si bé aquesta és una característica comuna de tota l'obra pinteriana³, és potser en *The Room* on ha donat més maldecaps als crítics, cosa que s'explica segurament pel fet que és la primera obra de Pinter i que, com veurem, exigia un canvi de l'horitzó d'expectatives del públic. Així, tant les crítiques pioneres com algunes de més recents incideixen, per exemple, en l'entorn físic on es desenvolupa l'acció de *The Room* (és a dir, l'habitació en si) i en el lligam que s'estableix entre aquest entorn i el personatge central, Rose. El parer de la majoria dels crítics és que per a Rose l'habitació constitueix un refugi, una illa de seguretat enmig del mar d'inseguretat representat pel món exterior⁴.

³ Pinter ha declarat: "I want to iron it down, eliminate things. Too many words irritate me ..." (Bensky, pàg. 26).

⁴ Vegeu, per exemple (i per ordre alfabètic), V.E. Amend, "Harold Pinter: Some Credits and Debits", *Modern Drama*, 10, 2 (1967), pàg. 167; M. Anderson, *Anger and Detachment* (Londres: Pitman, 1976), pàg. 90; Bernhard, pàg. 187; L.A.C. Dobrez, *The Existential and its Exits* (Londres: Athlone Press, 1986), pàgs. 323-24; B. Dukore, "The Theatre of Harold Pinter", *Tulane Drama Review*, 6, 3 (1962), pàg. 48, i *Harold Pinter*, pàg. 26; M. Esslin, "Godot and his Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter", en Brown (ed.), pàg. 67, i *Pinter: The Playwright*, pàgs. 64-66; A.E. Feynman, "The Fetal Quality of 'Character' in the Plays of the Absurd", *Modern Drama*, 9, 1 (1966), pàg. 19; Ganz, "Introduction", en Ganz (ed.), pàg. 13; Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 12; Taylor, *Anger and After*, pàgs. 326-27; P.C. Thornton, "Blindness and the Confrontation with Death: Three Plays by Harold Pinter", *Die neueren Sprachen*, 17 (1968), pàg. 214; i A. Walker,

A partir d'aquí, s'ha dit sovint que Rose és una "víctima" que es veu sotmesa a diversos "atacs" procedents del món exterior, atacs que es concreten en els diversos visitants que va rebent (el senyor Kidd, el matrimoni Sands) i que culminen amb l'entrada del negre Riley¹. És precisament la figura del negre la que sol constituir la principal font de dificultats i de desacord. Sovint s'ha qüestionat la consistència, i per tant la validesa, de la seva intervenció al final de *The Room*². També se n'han fet interpretacions simbòliques que es poden agrupar en quatre grans blocs que no són, però, compartiments estancs: el negre com a missatger de la mort o com encarnació de la mort mateixa³; el negre com a personificació de les porcs i dels temors de Rose⁴; el negre com a l'encarnació de la figura del pare⁵; i, finalment, el negre com a la materialització del passat de Rose⁶. En definitiva, però, el sentiment de frustració respecte a la figura del negre es fa palès en el següent comentari: "... we would normally require to know precisely ... who the blind negro in *The Room* was ..."⁷.

"Messages from Pinter", *Modern Drama*, 10, 1 (1967), pàg. 1.

¹ Així opinen, per exemple, Anderson, pàg. 95; R. Cohn, "The World of Harold Pinter", en Ganz (ed.), pàg. 80; Dobrez, pàg. 323; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàgs. 67 i 73; Feynman, pàg. 19; Ganz, "Introduction", en Ganz (ed.), pàg. 13; Morrison, "Pinter and the New Irony", pàg. 389; Pesta, pàg. 54; Taylor, *Anger and After*, pàg. 327; Thornton, pàg. 214; i Trussler, pàg. 34.

² Vegeu, per exemple, Anderson, pàgs. 95-96; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 69; Taylor, *Anger and After*, pàg. 326; i Thornton, pàg. 214.

³ Trobem aquesta interpretació en Esslin, "Godot and his Children", en Brown (ed.), pàg. 67; en Morrison, "Pinter and the New Irony", pàg. 390; i en Thornton, pàgs. 213-15.

⁴ Per exemple, Amend, pàg. 168; Dobrez, pàg. 327; i Thornton, pag. 214.

⁵ Són d'aquesta opinió Cohn, "The World of Harold Pinter", pàg. 84; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 70; Knowles, "Names and Naming in the Plays of Harold Pinter", en Bold (ed.), pàgs. 114-15; Pesta, pàg. 55; i Taylor, *Harold Pinter* (Londres: Longman, 1973 (1969)), pàg. 8.

⁶ En aquesta línia se situen Almansi i Henderson, pàg. 83; i Anderson, pàg. 95.

⁷ Taylor, *Anger and After*, pàgs. 339-40.

Una anàlisi detallada del diàleg de *The Room* pot proporcionar una possible visió alternativa de molts d'aquests elements clau de l'obra. Em fa l'efecte que *The Room* és una peça essencialment no simbòlica, tot i el caràcter certament no naturalista de Riley. Penso, també, que és bàsicament l'estudi d'un personatge central, Rose, des de dos punts de vista principals: els mecanismes lingüístics que utilitza per autodefinir-se i els que emprava per establir unes relacions interpersonals determinades amb els altres personatges de l'obra.

The Room comença amb una acotació escènica que descriu breument l'habitació:

A room in a large house. A door down right. A gas-fire down left. A gas-stove and sink, up left. A window up centre. A table and chairs, centre. A rocking-chair, left-centre. The foot of a double-bed protrudes from alcove, up right. (pàg. 101)

Aquesta acotació té la seva importància¹², ja que indica inconfusiblement que l'habitació té un mobiliari més aviat escàs i pobre: és una habitació senzilla, sense ornaments. Això ens hauria de posar immediatament en guàrdia a l'hora d'avaluar els comentaris de Rose sobre l'habitació en l'escena inicial de l'obra, és a dir, durant la confrontació, ja que no podem parlar de diàleg, entre ella i Bert (pàgs. 101-105).

Lluny de constituir un "disconnected rambling"¹³, el monòleg inicial de Rose és un tot coherent on s'hi entrellacen dos motius temàtics: l'atenció a les necessitats de Bert i el contrast entre l'habitació i l'exterior. Pel que fa a la relació interpersonal entre Rose i Bert tal com se'ns presenta en l'escena inicial, cal tenir en compte que, com passa normalment en l'obra de Pinter, no es tracta d'una relació preestablerta i fixa, sinó que es troba en estat de

¹² Són descripcions com aquesta les que duguerent G. Wilson Knight a classificar Pinter entre els dramaturgs del que ell va batejar amb el nom de "Kitchen Sink school", moviment caracteritzat pel "realisme social" del qual crec que l'obra de Pinter es desmarca clarament ("The Kitchen Sink", *Encounter*, 123 (desembre 1963), pàgs. 48-54).

¹³ Cohn, "The World of Harold Pinter", pàg. 83. Ganz també parla del "rambling monologue" de Rose ("Introduction", en Ganz (ed.), pàg. 13).

flux: tant Bert com Rose es troben immersos en el procés de negociar els termes de la seva relació, el paper concret que cadascun d'ells pretén assumir-hi¹⁴. Evidentment, el tret més significatiu d'aquesta escena inicial és el fet que és Rose la que parla, mentre que Bert guarda silenci. Crec que el Principi de Cooperació de Grice pot servir per mostrar de quina manera aquest intercanvi desigual constitueix una negociació de la relació interpersonal, una lluita per la supremacia.

Per començar, cal preguntar-se pel paper que Rose intenta imposar a Bert. Rose dedica bona part de la seva atenció a les necessitats materials de Bert: li proporciona menjar i beguda (pàgs. 101-102, 103, 104), es preocupa de la seva salut (pàg. 102) i de si la roba que porta l'abrigarà prou (pàg. 104). I encara un altre fet més decisiu: Rose s'atorga a si mateixa el dret de decidir els gustos i les necessitats de Bert. Així, per exemple, li diu: "That's right. You eat that. You'll need it" (pàg. 101), "Go on. Eat it up. It'll do you good" (pàg. 101), "You could sit by the fire. That's what you like, Bert, of an evening" (pàg. 103), "No, you've got a window here, you can move yourself, you can come home at night, if you have to go out, you can do your job, you can come home, you're all right. And I'm here. You stand a chance" (pàg. 105), i "You like [your tea] weak" (pàg. 105). És a dir, Rose considera que compleix les condicions preparatòries per dur a terme actes de parla com ara donar consells i fins i tot ordres al seu marit. Això ens indica que Rose tracta Bert com si fos un nen petit, assumint el paper de mare i de protectora. La resposta de Bert és el silenci. Cal preguntar-se, doncs, com interpretar aquest silenci. Per mirar de respondre aquesta pregunta, és útil recordar la formulació del Principi de Cooperació, sobretot pel que fa a l'alt poder de coerció del llenguatge. Efectivament, en l'escena inicial de *The Room* els comentaris de Rose exigirien, des del punt de vista del Principi de Cooperació, que Bert

¹⁴ Com assenyala Quigley, "The point to be grasped about the verbal activity in a Pinter play is that language is not so much a means of referring to structure in personal relationships as a means of creating it. (...) In the Pinter world, the exploration and confirmation of relationships is the central focus of the verbal activity of the characters" (*The Pinter Problem*, pàg. 66).

respongués en la mateixa línia: com si fos un nen petit. Ara bé, el que fa Bert és simplement negar-se a participar en una hipotètica conversa. En terminologia griceana, Bert "opts out", és a dir, mitjançant el silenci deixa clar que no està disposat a cooperar conversacionalment amb Rose. Com cal interpretar aquesta negativa per part de Bert? Com deia en el capítol anterior, el silenci no és mai neutre, i menys en l'obra Pinter. Tampoc no és simplement un element decoratiu per donar als diàlegs un cert ritme o compàs. Crec que en aquest cas el silenci denota que Bert es nega a acceptar el paper de nen petit que Rose li vol imposar, i de retruc també rebutja el paper de mare protectora que Rose intenta atorgar-se¹⁵. Per la seva banda, Rose també es nega a acceptar el silenci de Bert i tot el que implica, la qual cosa es posa de manifest en el fet que continuï parlant com si l'home estigués d'acord amb el paper que li atribueix. Un exemple clar de l'impasse a què han arribat és el següent:

[Rose] returns to the stove and pours water from the kettle into the teapot, turns off the gas and brings the teapot to the table, pours salt and sauce on the plate and cuts two slices of bread. BERT begins to eat.

ROSE: That's right. You eat that. (pàg. 102)

Bert comença a menjar sense esperar l'ordre de Rose. En conseqüència, Rose veu amenaçat el seu paper de mare i li ordena que mengi. Bert continua callat, sense protestar obertament pel paper que Rose el vol obligar a jugar, però rebutjant-lo amb el silenci.

Aquesta escena, doncs, demostra que no és possible parlar de la relació entre Rose i Bert com si fos fixa i estable. Ara bé, tampoc no n'hi ha prou amb dir que la relació entre el matrimoni Hudd és "indefinable"¹⁶. Que no sigui fixa no vol dir que sigui indefinible: vol dir que per mirar d'entendre-la cal tenir presents els conceptes de continuïtat i de canvi, que són essencials a l'hora de parlar de

¹⁵ Si bé és plausible pensar que Rose i Bert s'inscriuen dins de la tradició de la "nagging wife" i del "withdrawn, downtrodden husband" respectivament (Almansi i Henderson, pàg. 35), cal reconèixer si més no que Pinter en fa un ús molt original i idiosincràtic.

¹⁶ Anderson, pàg. 90.

les relacions interpersonals entre els personatges pinterians¹⁷. En resum, des de l'inici de *The Room* existeix un conflicte entre Rose i Bert sobre els papers que estan disposats a jugar l'un en relació amb l'altre, conflicte que es posa de manifest en els usos respectius que fan del llenguatge i del silenci¹⁸. Malgrat això, val a dir que entre Rose i Bert hi ha alguna cosa més que l'enfrontament que els separa i del qual no parlen en cap moment de manera explícita. Prova d'això, per exemple, és el fet que Bert accepti els aliments que Rose li prepara. Ara bé, la qüestió és, on ens durà el combat entre marit i muller?

Ara cal reprendre el segon motiu temàtic del monòleg de Rose, és a dir, el contrast entre l'habitació i l'exterior. Deia al principi de l'anàlisi de *The Room* que a la vista de l'acotació escènica amb què s'inicia l'obra, sembla lògic qüestionar els comentaris de Rose sobre l'habitació. Hi ha, a més, una altra indicació que el que diu Rose no es pot prendre al peu de la lletra. En un moment donat, Rose s'abriga amb la jaqueta (pàg. 104), gest que posa en dubte l'escalfor de l'habitació. Aquesta hipòtesi no fa més que confirmar-se amb una lectura atenta del monòleg inicial. És Rose, i no Bert¹⁹, la que canta les lloances de l'habitació, establint una dicotomia entre l'escalfor de dins i el fred de fora, i més específicament, entre l'habitació i el soterrani (pàg. 102). D'això, però, no se'n pot deduir senzillament que Rose tingui una por cerval del món exterior, ja que les seves paraules i accions en la primera escena de l'obra ens indiquen que de

¹⁷ Quigley, "Design and Discovery in Pinter's *The Lover*", en Gale (ed.), pàg. 99: "Again and again we will find ourselves in difficulty if we prematurely attribute fixed motivation to characters who are exploring themselves as they explore the possibilities that situations make available to them. (...) ... modes of interpretation focusing on continuities and changes provide enlightening access to the plays".

¹⁸ Dissenteixo d'Almansi i Henderson quan diuen que Rose és el típic personatge femení pinterià que intenta "... to reach out to her husband ..." (pàg. 83) i no obté cap resposta. El que intenta Rose és imposar el seu paper de mare, i obté una resposta prou eloqüent: el silenci.

¹⁹ Malgrat l'opinió de Bernhard (pàg. 187), Dukore ("The Theatre of Harold Pinter", pàg. 48), i Walker (pàg. 3), que atribueixen els mateixos sentiments a Bert que a Rose.

fet no és un personatge unidimensional, sinó que, com apunta Quigley²⁰, encarna dos impulsos contraris en permanent conflicte. Vegem-ho amb deteniment.

El monòleg de Rose és altament repetitiu i forma, tal com he dit, un entramat on s'hi entrellacen dos motius principals: el de l'atenció a les necessitats de Bert i el de la comparació entre l'habitació i l'exterior. De fet, Bert constitueix un dels elements de l'existència de Rose que li donen seguretat i l'omplen, segons ella pensa²¹. Ara bé, si el que Rose diu de Bert queda en entredit per l'actitud passiva d'ell, el que diu de l'habitació, que constitueix indubtablement l'altre pilar de la seva existència, queda igualment en entredit per diverses raons: en primer lloc, hi ha l'acotació escènica inicial, de què ja he parlat. Hi ha també el gest instintiu de Rose d'abrigar-se amb la jaqueta. Però, sobretot, hi ha la insistent repetició per part de Rose d'una mateixa idea: que l'habitació és molt millor que l'exterior. Això fa pensar que Rose, paradoxalment, està tractant de convèncer-se (qui si no? Bert no dona senyals d'escoltar-la) del que diu estar convençuda.

És fàcil trobar exemples de repetició pel que fa a les suposades virtuts de l'habitació: "Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway" (pàg. 101); "This is all right for me. Go on, Bert. Have a bit more bread. I'll have some cocoa on when you come back. No, this room's all right for me. You know where you are. When it's cold, for instance" (pàg. 102)²²; "If they ever ask you, Bert,

²⁰ *The Pinter Problem*, pàgs. 77-78.

²¹ És per això que Rose insisteix en les virtuts del seu marit tal com ella les veu, ja que Bert ni les confirma ni les denega: "Oh, I know you can drive. I'm not saying you can't drive. I mentioned to Mr Kidd this morning that you'd be doing a run today. I told him you hadn't been too grand, but I said, still, he's a marvellous driver. I wouldn't mind what time, where, nothing, Bert. You know how to drive. I told him" (pàg. 104). D'aquesta manera, Rose intenta mantenir viva la imatge que s'ha forjat del seu marit.

²² Aquest exemple dona fe, a més, de la manera com els dos motius (Bert i l'habitació) s'entrellacen íntimament, produint un efecte il·lusori de desconexió i de desorganització. De fet, però, el monòleg està estretament controlat per la mà de Pinter, de manera que els dos motius s'alternen per convergir en un de sol en certes ocasions. El principi mateix de l'obra (pàg. 101) servirà d'exemple.

I'm quite happy where I am. We're quiet, we're all right" (pàg. 103);

i finalment:

ROSE: This is a good room. You've got a chance in a place like this. I look after you, don't I, Bert? Like when they offered us the basement here I said no straight off. I knew that'd be no good. The ceiling right on top of you. No, you've got a window here, you can move yourself, you can come home at night, if you have to go out, you can do your job, you can come home, you're all right. And I'm here. You stand a chance. (pàg. 105)

L'absurditat d'aquest darrer fragment (potser Bert no podria fer la feina ni tornar a casa si visquessin al soterrani?) i la repetició insistent d'una mateixa idea confirmen el que deia més amunt: Rose s'ha d'autoconvèncer, per algun motiu, de les qualitats de l'habitació²³.

Si bé quan comença el monòleg Rose estableix un contrast entre l'habitació i "fora" o l'"exterior" en general, progressivament la seva atenció es va centrant més i més en el soterrani. D'entrada, aquesta mateixa necessitat de comparar constantment l'habitació amb l'exterior o bé amb el soterrani posa en dubte les virtuts intrínseques de la cambra. A més, Rose afirma que l'habitació és molt millor que el soterrani, però alhora es pregunta repetides vegades com deu ser el soterrani i qui hi deu viure. Cal que quedi clar que sempre es tracta de suposicions, la qual cosa indica no només que Rose no sap res del cert, sinó també que té un desig de saber, una fascinació per conèixer el que passa a fora, sobretot al soterrani. Aquest segon

Comença amb Bert ("Here you are. This'll keep the cold out"). Continua amb el motiu "habitació"/"exterior", tot fent un ús alternatiu de l'expressió "cold out": "It's very cold out, I can tell you. It's murder". Després torna a "Bert" ("That's right. You eat that. You'll need it. You can feel it in here"), per enllaçar en el mateix paràgraf amb "habitació"/"exterior" ("Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway. I don't know how they live down there. It's asking for trouble"). A continuació trobem "Bert" altre cop ("Go on. Eat it up. It'll do you good"), i la secció conclou amb un paràgraf on tots dos motius es fonen en un: "If you want to go out you might as well have something inside you. Because you'll feel it when you get out". I tornem a començar de nou.

²³ Cal no passar per alt la repetició de l'expressió "come home". Aquest element, entre d'altres, ajuda a entendre l'escena final, com veurem més avall.

aspecte és crucial per entendre el comportament de Rose tot al llarg de l'obra²⁴. Considerem, per exemple, el següent passatge:

She sits in the rocking chair.

ROSE: I've never seen who it is. Who is it? Who lives down there? I'll have to ask. I mean, you might as well know, Bert. But whoever it is, it can't be too cosy.

Pause.

I think it's changed hands since I was last there. I didn't see who moved in then. I mean the first time it was taken.

Pause.

Anyway, I think they've gone now.

Pause.

But I think someone else has gone in now. I wouldn't like to live in that basement. Did you ever see the walls? They were running. This is all right for me. Go on, Bert. Have a bit more bread. (pàg. 102)

D'entrada, quan Rose diu "I've never seen who it is", costa d'identificar el referent del pronom "it", ja que fa una bona estona que Rose no parla del soterrani ni del seu habitant. Això ens indica fins a quin punt el soterrani obsessiona Rose: fins i tot quan parla d'altres coses és el soterrani el que té en ment. En segon lloc, després de les preguntes insistents sobre qui hi viu, hi trobem el que interpreto com un intent de controlar la seva curiositat, el vessant de la seva personalitat que vol saber més: "But whoever it is, it can't be too cosy". La pausa, una de les famoses pauses de Pinter, té un significat molt concret si no la traïem de context: la curiositat de Rose pot més que l'altra faceta de la seva persona, la que té por de l'exterior, i continua fent suposicions sobre el soterrani. Les dues pauses següents les interpreto com a oportunitats que Rose dóna a Bert perquè confirmi o desmenteixi les seves suposicions. Davant la manca de resposta, que és important en si mateixa ja que, de nou, indica que Bert no comparteix l'obsessió de Rose pel soterrani, Rose continua parlant. El fragment s'acaba, de manera significativa, amb dues referències a l'habitació i a Bert: els dos elements a què Rose s'aferra per mirar de donar sentit i seguretat a la seva existència.

En definitiva, la versió que Rose dóna tant de l'habitació com del món exterior és una versió distorsionada. De fet, la imatge que

²⁴ Quigley insisteix en aquest punt (*The Pinter Problem*, pàgs. 77-78). També l'esmenten Ganz ("Introduction", en Ganz (ed.), pàgs. 14-15); i Nelson (pàg. 150).

Rose té de l'exterior (fred i fosc; en definitiva, hostil) és una projecció de les seves necessitats: ha de justificar d'alguna manera el fet que ella s'estimi més quedar-se a l'habitació, igual com intenta que s'hi quedi Bert (pàgs. 102 i 103).

A més, la dicotomia que forma part essencial de la personalitat de Rose es posa de manifest no només en l'estructura del monòleg, com acabem de veure, sinó també en els seus propis moviments. D'una banda, el balancí proporciona una imatge visual de la fluctuació interna de Rose entre els dos pols de la seva personalitat. Cal notar que al principi del darrer fragment que he citat, Rose s'asseu al balancí. Hi torna a seure just abans de començar a parlar altre cop del soterrani (pàg. 102). Hi seu de nou a la pàg. 103, i altre cop parla del soterrani i de l'exterior en general, comparant-los amb les suposades qualitats de l'habitació. Finalment, torna a seure al balancí just abans dels dos últims paràgrafs d'aquesta secció (pàg. 104) en què, altra vegada, fa les lloances de l'habitació en comparació amb el soterrani²³.

A part del balancí, i com a moviments que també reforcen el vaivé intern de Rose, hi ha els seus desplaçaments per l'habitació: em centraré tan sols en la finestra que és, literalment, una finestra a l'exterior. Rose s'hi apropa tres cops. Això demostra que el món exterior l'atrau, si bé verbalment s'esforça per amagar-ho. Així, el primer cop diu que no fa gaire ha mirat per la finestra i fa un comentari negatiu sobre l'exterior (pàg. 101). El segon cop s'acosta a la finestra i posa bé la cortina, sense mirar a fora, i tot seguit diu: "No, this room's all right for me" (pàg. 102). Aquest "No" es pot entendre alhora com a element de referència endofòrica que lliga amb el que Rose estava dient cinc frases més amunt sobre el soterrani, i com a element exofòric que fa referència al gest de Rose de tancar

²³ En el primer capítol parlava de la incompleció del text dramàtic, que apunta constantment a l'espai teatral. Els moviments de Rose en són un exemple obvi. Val la pena citar el següent comentari en relació amb l'obra de Pinter: "Throughout his career Pinter has been acutely aware of, and has utilized, inanimate objects, stage-furniture, and made them into extra dramatis personae. (...) Each time, in *The Room*, a stage-direction occurs, an extra dimension is added ..." (Evans, pàg. 173).

la cortina, separant-se així visualment del món exterior²⁶. Finalment, el tercer cop que Rose s'apropa a la finestra i mira a fora (pàg. 104) és especialment significatiu. ja que li sembla que veu algú quan en realitat no hi ha ningú. Seguint en la mateixa línia que fins ara, diria que el que es posa de manifest és tant el desig de Rose de veure algú com la seva decepció en adonar-se que s'equivoca.

Acabem així l'anàlisi de la primera secció de *The Room*. Cal no oblidar, sobretot, la poderosa dicotomia interna que manifesta Rose, la qual fa que tingui una actitud ambigua envers l'exterior, molt particularment envers el soterrani: per dir-ho d'alguna manera, Rose vol... Això ha de servir per entendre la figura del negre i la seva funció, com veurem més avall.

Amb l'arribada del senyor Kidd comença una altra secció. Aquest primer encontre entre Rose i Kidd compleix la funció, en primer lloc, de mostrar-nos un altre aspecte de Rose. com es comporta davant d'un representant del món exterior. Un representant, de moment, conegut. La conversa entre llogatera i amo segueix la mateixa dinàmica que l'enfrontament que ja he analitzat entre Rose i Bert: cadascun d'ells intenta dominar l'altre i la relació, com la conversa, està en estat de flux, és variable i té *rounds* en què un dels contrincants és dominant i *rounds* en què ho és l'altre, així com breus moments de treva.

D'entrada, cal dir que la tècnica preferida de Kidd és la de l'evasió, que es manifesta en les repetides transgressions de les Màximes de Quantitat i de Relació del Principi de Cooperació. En aquest sentit, Kidd és la personificació de la coneguda frase de Pinter, "... what takes place is a continual evasion, desperate rearward attempts to keep ourselves to ourselves"²⁷. Però abans d'encetar l'anàlisi de la conversa en si, val la pena fer notar que Rose convida el senyor Kidd a entrar fins i tot abans de saber qui és.

²⁶ Són els petits elements com aquest els que demostren de manera palpable el control que Pinter exerceix sobre els diàlegs: tot està calculat i tot té una finalitat.

²⁷ "Writing for the Theatre", *Plays: One*, pàg. 15.

Com veurem, és també Rose la que convida el matrimoni Sands a entrar i la que finalment accedeix a deixar pujar el logre²⁸. Això no fa més que confirmar el que l'anàlisi del monòleg inicial ja ha posat en evidència: Rose tem el món exterior però alhora el desitja, i sovint la curiositat pot més que la por.

La primera part del diàleg entre Rose i Kidd es caracteritza pels intents de Kidd de fer conversa amb Bert i pels intents paral·lels de Rose de fer conversa amb Kidd. Per tant, es tracta clarament d'una conversa creuada²⁹. Als primers comentaris o preguntes de Rose, Kidd respon dues vegades amb un "Eh?" (pàgs. 105 i 106). Exemples com aquest són els que han empès molts crítics a afirmar que Kidd deu ser sord, ximple, despistat, o víctima de la debilitat senil³⁰. Ara bé, quan el senyor Kidd torna a entrar en escena més endavant i torna a parlar amb Rose (pàgs. 118-22), actua de manera totalment normal. Segons el meu parer, la clau del diferent comportament de Kidd en cada escena rau en la presència de Bert en el primer cas i la seva absència en el segon. Tal com ell mateix diu més endavant (pàg. 119), Kidd ha pujat a veure si podia parlar amb Rose a soles. En trobar-se que Bert encara no ha sortit, es veu obligat a donar explicacions ("I've been looking at the pipes", pàg. 105) i excuses ("I just popped in, like, to see how things were going", pàg. 106). És per això que als comentaris de Rose respon amb un "Eh?" o simplement no contesta. Per exemple, quan Rose li diu, "Oh, thank you, Mr Kidd", ell fa: "Are you going out today, Mr Hudd?" (pàg. 106), pregunta, d'altra banda, totalment innecessària, ja que

²⁸ Anderson (pàg. 106) passa per alt aquestes dades quan argumenta que en *A Slight Ache* (1959) es produeix un canvi significatiu, ja que és el propi Edward el que convida a passar l'intrús, el venedor de llumins.

²⁹ Segons Pinter, "Communication itself is so frightening that rather than do that there is a continual cross-talk..." (entrevista amb K. Tynan, BBC Home Service, 28 octubre 1960, citada en Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Harmondsworth: Penguin, 1980 (1961)), pàg. 244).

³⁰ Vegeu Amend, pàg. 167; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 65; Ganz, "Introduction", en Ganz (ed.), pàg. 14; Thornton, pàg. 214; i Walker, pàg. 4.

Rose ha informat prèviament el senyor Kidd que Bert ha de sortir (pàg. 104). La pregunta, per tant, és una altra prova del nerviosisme de Kidd. A més, aquí es fa palès que tant Rose com Kidd miren de dirigir la conversa cap als temes que els preocupen: Rose cap al contrast entre l'habitació i l'exterior; Kidd cap a Bert i els seus moviments. Un altre exemple clar té lloc quan Rose comenta, "Not many people about today, Mr Kidd", i Kidd segueix parlant de les canonades: "So I thought to myself, I'd better have a look at those pipes" (pàg. 106).

D'altra banda, al principi de la conversa Rose insisteix dos cops que Kidd sigui, i Kidd s'hi nega. En ambdós casos (pàg. 106) es tracta d'una ordre de Rose (encara que en la segona ocasió vagi disfressada de pregunta: "Why don't you sit down, Mr Kidd?") que Kidd es nega a obeir. Això és indicatiu del paper que Rose pretén atorgar-se en relació amb Kidd: el d'una persona que pot donar-li ordres i, fins i tot, tafanejar en la seva vida privada. Alhora, Kidd intenta resistir aquests atacs negant-se a seure. Com veurem més endavant, el punt de la conversa en què Kidd decideix seure és prou significatiu.

A partir d'aquesta secció inicial, la conversa s'estructura a l'entorn d'una sèrie de *rounds* en què, de manera alternada, Rose ataca verbalment Kidd i viceversa. En primer lloc, Rose s'atorga el dret d'immiscir-se en la vida privada de Kidd preguntant-li si no té senyora de fer feines. Kidd ho nega categòricament, infringint repetides vegades la Màxima de Quantitat: en dir "I haven't got any woman", "No women here" i "Plenty of women round the corner. Not here though. Oh no" (pàg. 106) proporciona més informació de la requerida, ja que Rose només li preguntava per la minyona. La implicatura que en podem derivar és que Kidd està preocupat per la seva imatge pública d'amo d'una casa respectable i que es pren les paraules de Rose com una acusació que ha de negar. A continuació, però, Kidd utilitza una altra estratègia: el canvi de tema ("Eh, have I seen that [rocking chair] before?", pàg. 106), infringint així la Màxima de Relació. D'aquesta manera, Kidd deixa clar que Rose no té dret a xafardejar en la seva vida privada. A més, el canvi de tema

també indica que Kidd prova de passar a l'atac: ara és ell qui fa preguntes a Rose sobre una àrea en què és especialment vulnerable (l'habitació i els objectes que conté). De fet, però, en aquesta ocasió Rose no perd totalment el control de la conversa. A vegades, es defensa de les insinuacions de Kidd amb fermesa, sense infringir cap Màxima ("'Was it here when you came?' 'No, I brought it myself'", pàg. 106). D'altres, contraataca amb la mateixa arma que el senyor Kidd ha mirat d'utilitzar, la de la incertesa: "'I could swear blind I've seen that before' 'Maybe you have'" (pàg. 106). És aleshores que Rose, conscient que de moment és la part dominant, torna a ordenar a Kidd que segueixi (pàg. 107). De primer, Kidd trenca la Màxima de Relació i continua parlant del balanç, però tot seguit torna a rebutjar l'ofertament i s'empara de nou en el tema que l'ha dut a l'habitació dels Hudd ("'You're going out then, Mr Hudd?'", pàg. 107), tema no conflictiu pel que fa a la seva relació amb Rose.

Però Rose torna a l'atac amb preguntes referents a la vida privada de Kidd: en aquest cas, la localització de la seva habitació. Kidd esquiva la pregunta infringint la Màxima de Quantitat amb "'My bedroom?'" (pàg. 107), i la torna a infringir quan diu "'I wasn't in my bedroom'" i "'I was up and about'" (pàg. 107). La implicatura, altre cop, és que Kidd no està disposat a permetre que Rose el tracti com si tingués dret a saber tots els detalls de la seva vida. A continuació hi ha una pausa, després de la qual els papers tornen a canviar: ara és Kidd el que duu la veu cantant. En aquesta ocasió, a diferència del fragment que he comentat més amunt, Rose sí que perd el control de la conversa. Això és degut, probablement, al fet que Kidd dóna de ple en el blanc quan menciona no ja a un element del mobiliari de l'habitació, sinó l'habitació en si, amb la qual Rose té una relació íntima i especial, com hem vist en parlar del monòleg inicial. El que fa Kidd és simplement recordar a Rose que no és més que una llogatera ("'This was my bedroom'", pàg. 107), la qual cosa suposa minar la dependència que té respecte de l'habitació. Kidd continua utilitzant la seva arma preferida consistent a infringir la Màxima de Quantitat ("'This? When?' 'When I lived here'", pàg. 107), i Rose es

veu forçada a admetre que no ho sabia. És justament després d'aquesta petita victòria que Kidd decideix finalment seure ("I think I will sit down for a few ticks", pàg. 107). A continuació li pregunta a Rose si la butaca on ha segut ja era a l'habitació quan ella i el seu marit s'hi van instal·lar (infringint la Màxima de Relació, ja que Rose acaba de dir, "Well, I never knew that", pàg. 107). Quan Rose contesta que sí, Kidd afegeix: "I can't recollect this one" (pàg. 107), en una clara referència a la discussió anterior sobre el balancí. Segons el meu parer, Kidd vol que quedi ben clar que l'amo és ell i que, per tant, és ell qui sap com funcionen les coses a la casa. En canvi, Rose no sabia ni tan sols que Kidd havia viscut una època precisament a l'habitació que ara ocupa amb el seu marit. Per tant, si Kidd diu que es recorda del balancí però no de la butaca, vol dir que el balancí ja hi era i la butaca no, per més que Rose afirmi el contrari.

La pausa que es produeix en aquest moment està, com sempre, carregada de significat: Rose es dona per vençuda en el tema dels mobles, i comença a parlar altra vegada del que la preocupa en aquest moment, el fet que Kidd va viure un temps a la que ara és la seva habitació, infringint així la Màxima de Relació: "When was that then?" (pàg. 107). Kidd respon amb un dels seus "Eh?" (pàg. 108), causat en aquest cas pel fet que ell ja no hi pensava, en l'habitació. Quan Rose repeteix la pregunta, Kidd contesta amb una altra evasiva, que de nou infringeix la Màxima de Quantitat: "A good while back" (pàg. 108). Arribats en aquest impasse hi ha una altra pausa, després de la qual Rose inicia un altre tema, infringint una altra vegada la Màxima de Relació: "I was telling Bert I was telling you how he could drive" (pàg. 108). Quina implicatura se'n pot derivar en aquest cas? Segons el meu parer, Rose, veient-se vençuda, es refugia en un tema sobre el qual sap que ella i Kidd estaran d'acord, com ha fet Kidd després de la discussió sobre el balancí. Efectivament, Kidd manifesta el seu acord, però Rose torna immediatament a l'atac amb una altra violació de la Màxima de Relació: "Well, Mr Kidd, I must say this is a very nice room. It's a very comfortable room" (pàg. 108). És una

manera de tornar al tema que la preocupa per introduir a continuació, com qui no ho vol, el soterrani, posant de manifest altra vegada la seva curiositat pel que passa a fora en general i al soterrani en particular: "It must get a bit damp downstairs" (pàg. 108). En aquesta ocasió Kidd respon d'una manera cooperativa, és a dir, sense infringir cap màxima ("Not as bad as upstairs") i és Rose la que viola la Màxima de Relació quan insisteix: "What about downstairs?" (pàg. 108). D'aquesta manera es fa palès que per a Rose el tema de la conversa és "downstairs", és a dir, el soterrani, mentre que per a Kidd és la humitat. De nou, els seus interessos no són coincidents, sinó que es creuen. Ho podem veure d'una manera especialment còmica en el següent fragment:

ROSE: Must get a bit damp.
MR KIDD: A bit. Not as bad as upstairs, though.
ROSE: Why's that?
MR KIDD: The rain comes in. (pàg. 108)

És evident que quan Rose pregunta "Why's that?" està pensant en el soterrani, mentre que Kidd entén la pregunta com si es referís als pisos de dalt. La pausa que ve a continuació indica que Rose s'ha adonat que del senyor Kidd no en treurà cap mena d'informació sobre el soterrani. Efectivament, després de la pausa Rose torna a l'atac, però aquest cop amb més preguntes sobre la vida privada de Kidd. A aquestes preguntes Kidd torna a respondre amb evasives, és a dir, infringint alguna de les Màximes: la de Quantitat ("Anyone live up there? 'Up there? There was. Gone now'", pàg. 108) o bé la de Quantitat i de Manera ("How many floors you got in this house? 'Floors. (He laughs) Ah, we had a good few of them in the old days'"³¹ i "How many have you got now? 'Well, to tell you the truth, I don't count them now'", pàg. 108).

A continuació, i per tal d'evitar que Rose li faci més preguntes sobre la casa i la seva vida privada, Kidd s'embarca en un discurs

³¹ Com assenyala Dukore (*Harold Pinter*, pàg. 24), podria ser que l'antecedent exofòric del pronom "them" fossin els llogaters que Kidd solia tenir. De tota manera, la resposta de Kidd no deixa de ser obscura, infringint així la Màxima de Manera.

narratiu ple de reminiscències sobre la seva germana i la seva mare²². Es tracta d'un acte de parla indirecte amb la força il·locucional primària d'un advertiment adreçat a Rose: Kidd pretén aturar el seu interrogatori insistent tot advertint-li que hi ha molts aspectes de la seva existència que desconeix. Segons el meu parer, és prou clar que Kidd va construint els detalls de la història a mesura que parla i que, per tant, convé no atorgar un pes excessiu al valor referencial del seu relat. Així, per exemple, Kidd es fa un embolic sobre si la seva germana s'assemblava a la seva mare o no, i sobre si la seva mare era jueva o no. El senyor Kidd improvisa, com ho indiquen, per exemple, els "yes" d'autoreforç: "'Yes, I think she took after my old mum ...'" i "'Yes, I wouldn't be surprised to learn that she was a Jewess'" (pàg. 109). És per això que la pregunta de Rose, "'What about your sister, Mr Kidd?'" (pàg. 109) l'agafa totalment per sorpresa, i és també per això que no respon a la pregunta "'Did she have any babies?'" (pàg. 109) sinó que, infringint la Màxima de Relació, continua parlant de si la seva germana s'assemblava a la seva mare. A més, Kidd infringeix tant la Màxima de Relació (pel canvi de tema) com la de Quantitat (perquè no dóna la data exacta) quan contesta la pregunta de Rose sobre quan va morir la seva germana ("'Yes, that's right, it was after she died that I must have stopped counting'", pàg. 109). Finalment, l'últim recurs que utilitza Kidd per tal d'aturar les preguntes de Rose és el d'optar per no participar més en la conversa, i a continuació canviar de tema abruptament:

ROSE: What did she die of?

MR KIDD: Who?

ROSE: Your sister.

Pause.

MR KIDD: I've made ends meet. (pàg. 109)

Ara bé, de la mateixa manera que en l'escena inicial Rose opta per passar per alt el silenci de Bert, ara fa veure que no s'adona que Kidd no està disposat a cooperar en la conversa en els termes en què ella pretén que hi participi. Així doncs, torna a passar a l'atac amb

²² Segons Anderson (pàg. 96), aquest discurs és una manifestació de l'obsessió de Pinter per les relacions de parentesc. Ara bé, Anderson cita el discurs fora de context, sense pensar per tant en la funció que pot tenir dins de la dinàmica del diàleg entre Kidd i Rose.

més preguntes sobre la casa, a les quals Kidd torna a respondre amb evasives, infringint, per exemple, la Màxima de Relació: "All sorts, I suppose? 'Oh yes, I make ends meet'" (pàg. 109). Al cap de poc, i després d'una pausa, Rose, transgredint la Màxima de Relació, li pregunta: "Where's your room now, Mr Kidd?" (pàg. 109). Evidentment, aquesta pregunta és un intent d'agafar el senyor Kidd desprevingut i, així, mirar d'esbrinar el que no ha pogut descobrir anteriorment. Ara bé, amb la seva tècnica preferida de retard que consisteix a fer una pregunta abans de contestar ("Me?", pàg. 110), Kidd fa: "I can take my pick" (pàg. 110). Aquesta resposta constitueix una clara contradicció amb el que acaba de dir fa poques línies ("Packed out", pàg. 109), i equival, per tant, a una transgressió de la Màxima de Qualitat. En aconseguir que Kidd es contradigui, Rose ha assolit la victòria definitiva en l'enfrontament interpersonal. Aquesta interpretació es veu reforçada per l'acotació escènica que trobem en aquest precís moment: el senyor Kidd s'aixeca per marxar, gest que sense dubte indica que també s'ha adonat de la contradicció i que, per dir-ho d'alguna manera, es retira del combat. Abans de marxar, però, encara infringeix la Màxima de Relació altre cop quan s'adreça a Bert per preguntar-li de nou si pensa sortir aviat: recordem, d'una banda, que aquest és el motiu principal de la seva visita als Hudd, i a més, Bert representa l'únic tema en què ell i Rose estan d'acord. L'afirmació que fa Rose un cop Kidd ja ha marxat, "I don't believe he had a sister, ever" (pàg. 110) és, d'una banda, còmica, ja que es fa ressò del que pensa el lector/espectador. D'altra banda, també constitueix una afirmació de la seva victòria en el combat que acabem de presenciar.

De moment, doncs, la conversa entre Rose i Kidd confirma la imatge que Rose transmet en el monòleg inicial. Rose desconeix el món exterior però sent una curiositat pràcticament irreprimible de saber què hi passa: és per això, en part, que adreça tantes preguntes al senyor Kidd sobre el que fa i el que deixa de fer. Alhora, l'intent de Rose de dominar Kidd mitjançant el llenguatge és paral·lel a la manera com tracta Bert en el monòleg inicial, tot i que la reacció de Kidd no

sigui la mateixa que la de Bert: "To resist Rose's domineering, Mr Kidd talks. To resist Rose's domineering, Bert remains silent"³³. Com hem vist, és cert que el senyor Kidd parla, però també ho és que no coopera amb Rose des del punt de vista conversacional. Malgrat això, Rose té més pràctica que no pas ell en el control de les persones amb el llenguatge i el venç.

Quan Bert surt al carrer, després de posar en joc altra vegada la seva tècnica de resistència passiva en no posar-se l'abric tal com li diu Rose, aquesta s'acosta un cop més a la finestra, però es reprimeix l'impuls de mirar a fora i simplement col·loca bé la cortina (pàg. 111). Inmediatament, però, busca una excusa (treure les escombraries) per acostar-se a la porta i obrir-la: és aleshores que es troba cara a cara amb el matrimoni Sands (pàg. 111). Els Sands ens proporcionen una altra ocasió de veure com es relaciona Rose amb les altres persones. En aquest cas, es tracta d'uns desconeguts. D'altra banda, el matrimoni Sands també constitueix un punt de referència amb el qual podem comparar el matrimoni Hudd.

Quan els Sands encara no han entrat a l'habitació, es crea una confusió entre ells i Rose sobre el nom de l'amo de la casa. Com veurem, aquesta confusió té una funció determinada dins de l'estructura del diàleg entre Rose i els Sands. A més, és un tema que preocupa força Rose, ja que si l'amo no és el senyor Kidd, els fonaments del seu món perillarien de nou (com perillen quan Kidd li diu que l'habitació que ara ocupen ella i Bert havia sigut seva fa uns anys):

MR SANDS: The landlord. We're trying to get hold of the landlord.

MRS SANDS: What's his name, Toddy?

ROSE: His name's Mr Kidd.

MRS SANDS: Kidd, Was [sic] that the name, Toddy?

MR SANDS: Kidd? No, that's not it.

ROSE: Mr Kidd. That's his name.

MR SANDS: Well, that's not the bloke we're looking for.

ROSE: Well, you must be looking for someone else.

Pause.

MR SANDS: I suppose we must be. (pàg. 111)

³³ Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 92.

És evident que encara que els interlocutors pensin el contrari, no han arribat a entendre's. Quan Rose diu "Well, you must be looking for someone else", vol dir que la persona que cerquen no deu ser l'amo de la casa. En canvi, quan el senyor Sands, després d'un moment de dubte en què es fa palès que no està segur de com interpretar la frase de Rose, diu "I suppose we must be", vol dir que la persona que busquen és l'amo de la casa, no el tal senyor Kidd. Cadascú, doncs, es queda amb la seva versió. De fet, en aquest cas com en molts d'altres en Pinter, el que importa no és saber qu'una de les dues versions és la certa, sinó l'ús que cada personatge fa de la seva versió dels fets per tal de mirar de dominar els altres. Aquí la situació arriba a un punt mort, però aquest és el primer indici de l'enfrontament entre Rose i el senyor Sands que presenciem a continuació. De moment, doncs, Rose es queda tranquil·la pensant que la identitat del senyor Kidd ja està aclarida, i convida els Sands a passar (pàg. 112), altre cop moguda per una curiositat que pot més que el seu instint d'autoprotecció.

Un cop dins, Rose proposa als Sands que seuguin: ella accepta l'ofertament, però l'home diu que s'estima més quedar-se dret (pàg. 112): com Kidd, no accepta el paper que li vol atorgar Rose. En el seu cas, però, la situació es veu agreujada per la presència de la seva dona, i és aquí on podem començar a comparar els dos matrimonis. Com ja he dit Rose i Bert han arribat a un punt d'equilibri en què s'ignoren mútuament. En canvi, amb els Sands som testimonis del procés d'ajustament previ: de primer, discuteixen sobre si el senyor Sands s'ha de quedar dret, com vol ell, o si ha de seure, com vol la seva dona. La senyora Sands utilitza mecanismes semblants als que feia servir Rose en el mónleg inicial, com per exemple el de decidir unilateralment l'estat físic del seu home:

MRS SANDS: You must be cold.

MR SANDS: I'm not.

MRS SANDS: You must be. Bring over a chair and sit down. (pàg. 112)

Els Sands també discuteixen sobre si la senyora Sands ha vist o no ha vist una estrella. La reacció del senyor Sands és significativa:

MR SANDS: You didn't see a star.

MRS SANDS: Why not?

MR SANDS: Because I'm telling you. I'm telling you you didn't see a star. (pàg. 114)

En aquest cas és el senyor Sands el que s'atorga el poder de decidir el que la seva dona ha vist i és interessant fer notar que, si bé de manera molt més explícita, invoca el mateix tipus de proves que la senyora Sands en l'ocasió anterior: el senyor Sands té fred perquè la seva dona ho decideix, i la senyora Sands no ha vist una estrella perquè el seu marit ho diu^M. Per últim, els Sands també es barallen sobre si el senyor Sands finalment ha segut o si simplement s'ha recolzat a la taula (pàg. 116). En tots tres casos, el que presenciem és un combat sobre qui aconseguirà finalment imposar la seva visió del món a l'altre i per tant, sobre quin dels dos tindrà el poder de decidir el paper que cadascun d'ells ha de jugar en la relació interpersonal.

Ara bé, en aquesta conversa, com en la de Rose amb el senyor Kidd i en el monòleg inicial, s'hi entrellacen diversos fils, i no n'hi ha prou amb citar-ne un per separat, ja que tots formen una unitat orgànica. Així, per exemple, després de la primera discussió entre els Sands, la senyora Sands li diu a Rose que sigui, però Rose s'hi nega. Quin és el significat d'aquesta negativa? Al meu entendre, Rose no seu perquè el senyor Sands s'ha quecat dret i no vol trobar-se en situació d'inferioritat. Efectivament, quan Rose declara que es diu Hudd de cognom, el senyor Sands confon Hudd amb Kidd i comença a interrogar-la d'immediat sobre si és la dona de Kidd. Aleshores torna a sorgir la confusió sobre el nom de l'amo, i es desfà finalment el malentès amb què havia acabat el fragment que he citat més amunt:

MRS SANDS: No, it was Kidd. Wasn't it, Mrs Hudd?

ROSE: That's right. The landlord.

MRS SANDS: No not the landlord. The other man.

ROSE: Well, that's his name. He's the landlord.

MR SANDS: Who?

ROSE: Mr Kidd.

Pause.

MR SANDS: Is he? (pàg. 113)

^M Aquest recurs reapareix amb Lenny en *The Homecoming*, com podem comprovar.

A part de ser enormement còmic, aquest passatge ens indica l'actitud més conciliadora de la senyora Sands envers Rose i la més agressiva del seu marit. Aquesta diferència entre el senyor i la senyora Sands es veu confirmada en d'altres ocasions, com podrem comprovar.

A continuació té lloc una altra discussió entre els Sands sobre si hi ha dos amos o un, discussió a la qual posa punt final Rose després d'una pausa amb la pregunta, "What's it like out?" (pàg. 113). Ara bé, Rose no força un canvi de tema, infringint la Màxima de Relació, simplement per truncar la discussió entre els Sands (com ja ha fet en comentar que li agrada molt el nom de Clarissa, pàg. 112³¹), sinó que aprofita per introduir-ne un que, com a .em veient, la té obsessionada: el que passa a fora, a l'exterior.

Sense saber-ho, els Sands confirmen la visió que té Rose de l'exterior quan li diuen que tant al carrer com a la resta de la casa és molt fosc. Tal com afirma la senyora Sands, "There's not much light in this place, is there, Mrs Hudd? Do you know, this is the first bit of light we've seen since we came in?" (pàg. 113). Havent sentit aquesta descripció, Rose passa de la curiositat a la por amb una transgressió de la Màxima de Relació quan diu: "I never go out at night. We stay in" (pàg. 113), intentant justificar de nou, com en el monòleg inicial, per què no surt de casa³². Però després de la discussió entre els Sands sobre l'estrella, que va seguida altre cop d'una pausa, la curiositat de Rose pot més que la por, i infringint altre cop la Màxima de Relació, torna al seu tema preferit: "I hope

³¹ Rose fa aquest comentari després que el senyor Sands s'ha dirigit a la seva dona pel nom, Clarissa. És l'únic cop que el senyor Sands utilitza aquest nom i crec que es tracta d'un acte d'afirmació personal envers la seva dona, que no es cansa d'insistir que sigui. Com he assenyalat en el primer capítol, Knowles analitza "... the instrumentality of naming in the exercise of power" ("Names and Naming in The Plays of Harold Pinter", en Bold (ed.), pàg. 113). És un tema també sorgirà en els capítols dedicats a *The Birthday Party* i *The Homecoming*, així com en analitzar la confrontació entre Rose i Riley al final de *The Room*.

³² Aquest ús inclusiu del pronom "we" (és a dir, 'Bert i jo') és el mateix que trobem quan Rose diu, "We're quiet. We're all right" (pàg. 103). Vegeu, també, "We heard you" (pàg. 105); i "We're very quiet. We keep ourselves to ourselves" (pàg. 115). És un altre dels mètodes de Rose per projectar les seves necessitats, accions i sentiments en Bert.

it's not too dark out. I hope it's not too icy. My husband's in his van" (pàg. 114). La resposta del senyor Sands amenaça amb fer trontollar un dels fonaments de l'existència de Rose ("Well, he's taking a big chance tonight then", pàg. 114), però Rose es refugia fermament en la imatge que s'ha creat de Bert: "He's a very good driver". Aleshores intenta passar al contratac amb una pregunta, "How long have you been here?" (pàg. 114), que evidentment constitueix un acte de parla indirecte amb la força il.locucional primària d'una insinuació adreçada als Sands perquè marxin. Aquesta suposició es veu reforçada pel fet que, alhora, la pregunta de Rose constitueix una violació de la Màxima de Relació. El que intenta Rose, ara que se sent amenaçada, és treure's els Sands del damunt.

Les reaccions dels Sands són típiques de cadascun d'ells. La senyora Sands és incapaç d'adonar-se que la pregunta de Rose no és tal pregunta i respon a l'acte il.locucional literal o secundari, cosa evidentment còmica: "I don't know. How long have we been here, Toddy?" (pàg. 114). En canvi, el senyor Sands sí que s'adona del significat primari de la pregunta de Rose, com ho demostra el fet que quan aquesta insisteix amb un altre acte de parla indirecte ("Well, I think you'll find Mr Kidd about somewhere. He's not long gone to make his tea", pàg. 114), Sands començi a fer-li una sèrie de preguntes sobre Kidd mitjançant les quals fa trontollar altra vegada els fonaments del seu món, ja que posa en evidència que desconeix on viu el senyor Kidd. Així, per exemple, Rose es veu forçada a infringir repetidament la Màxima de Quantitat:

MR SANDS: Well, say I wanted to get hold of him, where would I find him?

ROSE: Well --I'm not sure.

MR SANDS: He lives here, does he?

ROSE: Yes, but I don't know --

MR SANDS: You don't know exactly where he hangs out?

ROSE: No, not exactly.

MR SANDS: But he does live here, doesn't he?

Pause. (pàg. 115)

La pausa indica que Rose opta finalment per no continuar participant en la conversa, amb la qual cosa li nega al senyor Sands el dret d'interrogar-la. Finalment, Rose infringeix la Màxima de Qualitat quan nega enfàticament conèixer el senyor Kidd: "As a matter of fact, I

don't know him at all'" (pàg. 115). D'aquesta manera, Rose es defensa dels intents del senyor Sands de posar-la en evidència.

Ara bé, l'altre cantó de la personalitat de Rose, el que vol saber més, torna a la superfície al cap de poc, quan comença a parlar de l'edifici i a comparar-lo amb l'habitació. De nou, cal insistir en el que ja he dit del monòleg inicial: en primer lloc, els comentaris de Rose sobre la casa són pures suposicions ("I wouldn't mind betting ..." i "'I think ...'", pàg. 115). En segon lloc, enmig dels comentaris que va fent, Rose s'asseu altra vegada al balancí:

ROSE: I don't know about the house. We're all right, but I wouldn't mind betting there's a lot wrong with this house.
(*She sits in the rocking chair*) I think there's a lot of damp. (pàg. 115)

Finalment, la curiositat de Rose es veu definitivament estimulada quan la senyora Sands menciona casualment el soterrani. Aleshores Rose fa una sèrie de preguntes insistents que posen de manifest de nou la seva obsessió pel tema (pàg. 115), però el senyor Sands no triga a tornar a prendre la iniciativa:

ROSE: But what was --you said it was damp?
MRS SANDS: I felt a bit, didn't you, Tod?
MR SANDS: Why? Haven't you ever been down there, Mrs Hudd? (pàg. 115)

El que fa Sands està prou clar: en oferir una pregunta com a resposta a una altra pregunta, es nega de fet a participar en la conversa d'una manera cooperativa. Per tant, denega a Rose el dret d'interrogar-lo sobre el soterrani i, simultàniament, s'atorga el dret d'interrogar-la amb la intenció de posar en evidència de nou la seva desconexió de l'entorn. Davant les preguntes de Sands, Rose es refugia immediatament en l'evasió, infringint de primer la Màxima de Quantitat ("Why? Haven't you been down there, Mrs Hudd?' 'Oh, yes, once, a long time ago'", pàg. 115), després la de Manera ("Well, you know what it's like then, don't you?' 'It was a long time ago'", pàg. 115), i finalment la de Relació ("You haven't been here all that long, have you?' 'I was just wondering whether anyone was living down there now'", pàg. 116). Altre cop encara, però, la curiositat de Rose és més forta que la por, i quan la senyora Sands afirma que al soterrani hi havia un home, Rose torna a l'atac amb més preguntes: "'A man?'"

"One man?" (pàg. 116). El senyor Sands respon, "Yes, there was a bloke down there, all right" (pàg. 116). És en aquest moment que Sands, segons diu l'acotació escènica, es recolza a la taula ("*He perches on the table*", pàg. 116). Aquesta acció té dues funcions: en primer lloc, i seguint la dinàmica de la resta de l'obra, diria que Sands nota que el soterrani, i especialment l'habitant del soterrani, és el punt feble de Rose. S'adona, per tant, que confirmant el que diu la seva dona (una de les rares ocasions en què estan d'acord) ha obtingut una petita victòria sobre Rose, i per això es relaxa i es recolza a la taula³⁷. A més, cal no oblidar que en aquest moment Rose també està asseguda al balancí. D'altra banda, amb l'acció del senyor Sands s'inicia la discussió del matrimoni sobre si ha segut a la taula o si s'hi ha recolzat, discussió que ja he comentat. El que val la pena ressaltar és que, un cop acabada la discussió, que és força llarga, Rose torna immediatament al tema que la té obsessionada, transgredint de manera clara la Màxima de Relació: "You say you saw a man dcwnstairs, in the basement?" (pàg. 116). Aleshores la senyora Sands explica la història de les seves anades i vingudes per l'edifici, concretament pel soterrani, confirmant de nou, sense saber-ho, les sospites de Rose sobre la foscor i la humitat que hi regnen (pàg. 117). Ara bé, quan la senyora Sands diu, "... we were just coming down again when you opened your door" (pàg. 117), a Rose l'envaeix la por altre cop i fa notar de seguida que la senyora Sands s'ha contradit, ja que abans ha dit que venien de baix (pàg. 111)³⁸. De nou el senyor Sands, sempre atent als punts més vulnerables de

³⁷ Recordem la reacció paral·lela de Kidd quan s'asseu a la butaca.

³⁸ Em sembla que Pinter no crea contradiccions d'aquesta mena com a finalitat en si, sinó que serveixen una funció dramàtica molt concreta: en aquest cas, la d'estimular altre cop la por de Rose. Vegeu, però, el comentari d'Amend (pàg. 167), que defensa la versió contrària: "Pinter very carefully establishes a banal fact and as carefully contradicts it at a later time. The Sands first say they have just come up the stairs; later, they say they were on the way down". Efectivament, el fet en si és trivial, i per tant la contradicció també. Però és important adonar-se que per a Rose la contradicció és crucial, ja que fa sorgir altre cop la part temorencada de la seva personalitat.

Rose, confirma el que diu la seva dona: "We'd been up. We were coming down" (pàg. 118)³. A continuació hi ha una pausa en què Rose es debat entre la por i la curiositat, però la curiositat i la fascinació guanyen: "This man, what was he like, was he old?" (pàg. 118). Rose insisteix ("Was he old?", pàg. 118), i després d'una pausa, el senyor Sands infringeix la Màxima de Relació ("Well, we'd better try to get hold of this landlord, if he's about", pàg. 118), deixant clar per tant que no té cap intenció de continuar la conversa.

Rose es troba en un estat altament nerviós, ja que el que li han anat dient els Sands del soterrani sembla confirmar les seves por (i alhora, per tant, els seus desitjos). És per això que intenta desfer-se del matrimoni dient-los que totes les habitacions de la casa estan ocupades (pàg. 118). Per justificar-se diu que ho sap pel senyor Kidd. Cal fer notar, en primer lloc, que si bé és veritat que el senyor Kidd li ha dit que la casa està plena, també li ha dit que ell pot triar habitació. Per tant, les paraules de Kidd no són cap prova, i això hauria d'alertar-nos de nou sobre la manipulació dels fets que Rose duu a terme contínuament. Encara que el senyor Sands no l'agi sentit la conversa entre Kidd i Rose, sí que és, com ja hem vist, un hàbil estratega, i sap que no fa pas gaire Rose ha negat emfàticament conèixer el senyor Kidd (pàg. 115). És, doncs, amb incredulitat que pregunta, "Mr Kidd?" (pàg. 118), i amb plena consciència del que fa que afegeix: "The man in the basement said there was one. One room. Number seven he said" (pàg. 118). L'habitació número set, és clar, és la dels Hudd. Segons el meu parer, el menys important de l'afirmació de Sands és saber si és objectivament veritat o no. El que cal subratllar és que s'ha adonat del valor estratègic de l'afirmació: sap que Rose sent una fascinació especial per l'habitant del soterrani, i la insistència de la dona que no hi ha cap habitació lliure el fa sospitar que té una relació íntima amb la seva pròpia habitació. Per tant, i lligant amb el tema de la figura del negre, el misteriós

³ Com apunta Trussler (pàg. 34), "The only things this pair agree on are those which throw doubt on Mrs Hudd's own domestic assumptions".

ocupant del soterrani, crec que no és necessari concloure que aquest personatge té uns poders sobrenaturals que li han permès de predir que l'habitació 7 aviat quedarà lliure. De fet, no cal ni tan sols creure's l'afirmació de Sands⁶. Crec, més aviat, que es tracta simplement d'una tàctica d'atac que dóna de ple en el blanc, com ho demostra el fet que a partir d'aquest moment Rose es veu totalment dominada per la por i no faci cap més pregunta, limitant-se a repetir, "That's this room" i "This room is occupied" (pàg. 118). El senyor Sands està impacient per marxar ara que ha obtingut la victòria definitiva, però abans la senyora Sands, inconscientment (al contrari que el seu marit), dóna més motius a Rose per tenir por: "Good night, Mrs Hudd. I hope your husband won't be long. Must be lonely for you, being all alone here" (pàg. 118).

En definitiva, una funció cabdal de la conversa de Rose amb els Sands és que progressivament la seva por envers el món exterior es va concretant en el soterrani. Alhora, es va fent patent de manera més i més inequívoca que Rose és l'única que es mostra fascinada i atreta pel que hi passa. Per als Sands és un lloc fosc i humit, però res més.

En la següent secció de *The Room*, Rose i el senyor Kidd s'enfronten de nou, aquest cop sense la presència de Bert. Abans de l'entrada de Kidd, però, l'acotació escènica descriu altre cop els moviments de Rose per l'habitació: vol acostar-se a la porta (al món exterior), però es reprimeix i s'asseu al balancí que, com ja he dit, és una imatge clara de la fluctuació entre por i curiositat a què està sotmesa. Pel que fa a Kidd, aquest cop truce a la porta i entra immediatament, la qual cosa contrasta radicalment amb el seu comportament en la visita anterior, com ja hem vist.

La conversa entre Rose i el senyor Kidd s'inicia amb un fragment còmic que no presenta cap altra dificultat que el fet que mentre Rose pretén parlar dels Sands i del que li han dit, Kidd té una altra intenció, que no queda clara fins que no diu, "I've got to tell you, that's all. I've got to tell you. I've had a terrible week-end. You'll

⁶ Com fa Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 14.

have to see him. I can't take it any more. You've got to see him'" (pàg. 119). A partir d'aquest moment les dues converses entrecruades convergeixen en una de sola: en fer referència a "him", Kidd aconsegueix de posar fi a les insistents preguntes de Rose sobre l'habitació, ja que després d'una pausa Rose pregunta, "'Who?'" (pàg. 119). Les respostes de Kidd a les preguntes de Rose són evidentment poc específiques, infringint així de nou la Màxima de Quantitat (per exemple, "'Who?' 'The man'", pàgs. 119-20), però la manca de concreció està justificada ja que, com diu el mateix Kidd, "'How do I know who he is?'" (pàg. 119). Val la pena fer notar, a més, que és Rose i no Kidd la que menciona el soterrani ("'He lies there, in the basement?'" , pàg. 120). Kidd ni ho confirma ni ho nega. Això corrobora de nou que és Rose la que està obsessionada pel soterrani, mentre que l'única preocupació de Kidd és la de desfer-se del visitant inoportú que l'ha tingut en dansa tot el cap de setmana. Així doncs, Kidd contesta, infringint la Màxima de Relació: "'Shall I tell him it's all right, Mrs Hudd?'" , però Rose continua capficada amb el soterrani i amb la humilitat que hi deu fer (pàg. 119).

Podem dir que, finalment, el conflicte intern de Rose que he anat resseguint, el conflicte entre la por i la curiositat que fins ara s'havia manifestat en la construcció verbal per part de Rose d'una versió determinada de la seva existència actual, versió encaminada a autoconvèncer-se que el millor era que res no canviés, es concreta en la qüestió de si admet o no la presència del desconegut. Rose es veu forçada a prendre una decisió. En un principi, la por pot més que la curiositat i intenta protegir-se mitjançant la imatge de dona submissa, fidel i respectable: "'Do you expect me to see someone I don't know? With my husband not here too?'" (pàg. 120), o bé:

MR KIDD: But he doesn't come from this district. Perhaps you knew him in another district.

ROSE: Mr Kidd, do you think I go around knowing men in one district after another? What do you think I am? (pàg. 121)⁴¹

⁴¹ Vegeu l'ocasió anterior, comentada més amunt, en què els papers estaven invertits: era Kidd el que es defensava del que havia entès com una insinuació de Rose.

És interessant veure que en el moment en què Kidd dona senyals de perdre la confiança en si mateix ("I don't know what I think. (He sits) I think I'm going off my squiff", pàg. 121), Rose ho aprofita per mirar d'imposar de nou el seu paper d'interlocutora dominant que té el dret de decidir el que li convé a Kidd, tal com ha fet en la primera conversa amb l'amo: "You need rest. An old man like you. What you need is rest" (pàg. 121). Malgrat això, Kidd continua insistint que Rose ha de rebre el desconegut, i quan Rose s'hi resisteix dient que no el coneix de res^d, l'amenaça dient que si no el rep ara, pujarà quan hi sigui Bert (pàg. 121). Kidd pretén simplement treure's el problema de les mans, però la reacció de Rose li confirma que l'amenaça és encertada i, per tant, la repeteix fins que la dona no cedeix. Les pauses indiquen que Rose es va rendint paulatinament a l'ultimàtum i a la seva pròpia curiositat:

ROSE: He'd never do that.

MR KIDD: He would do that. That's exactly what he'll do. You don't think he's going to go away without seeing you, after he's come all this way, do you? You don't think that, do you?

ROSE: All this way?

MR KIDD: You don't think he's going to do that, do you?

Pause.

ROSE: He wouldn't do that.

MR KIDD: Oh yes. I know it.

Pause.

ROSE: What's the time?

MR KIDD: I don't know.

Pause.

ROSE: Fetch him. Quick. Quick! (pàgs. 121-22)

D'altra banda, la reacció de Rose davant l'amenaça de Kidd també indica que si Rose fos l'esposa lleial i submissa que pretén ser, no tindria cap motiu per témer que el desconegut es presentés quan Bert fos a casa. Però tal com he anat dient, Rose es debat entre dos impulsos oposats, i és aquesta dicotomia que la fa vulnerable a l'amenaça de Kidd. Crec que és en aquest sentit que podem parlar de Rose com a víctima: víctima del seu propi conflicte intern.

Abans d'entrar en l'anàlisi de la confrontació entre Rose i Riley, el negre cec, val la pena fer notar que en la conversa entre

^d Que, per cert, és la mateixa tècnica d'evasió que ha fet servir quan el senyor Sands li preguntava per Kidd (pàg. 115), com ja he assenyalat.

Rose i Kidd hi trobem repetides vegades el verb "see". D'una banda, això enllaça amb les diverses referències al sentit de la vista que hi ha tot al llarg de l'obra, d'entre les quals cal destacar la del senyor Kidd, "'I could swear blind I've seen that [rocking chair] before'" (pàg. 106)⁴⁰. D'altra banda, des del moment en què Kidd diu, "'No, he says, you must ask her if she'll see me. So I came up again, to ask you if you'll see him'" (pàg. 120), "see" adquireix un doble significat: vol dir "admit to her room, allow him to visit her", però també vol dir "acknowledge". Això és crucial de cara a la secció següent i, per tant, de cara a la interpretació de la figura de Riley, ja que permet suggerir que la confrontació amb Riley constitueix de fet un combat entre els dos vessants de Rose: el temorenc i el curiós, el passiu i l'actiu. Ens encaminem, doncs, cap a la crisi de *The Room*⁴¹.

Com ja he assenyalat, el desconegut resulta ser un home negre i cec⁴². Això ho trobo encertat perquè un negre cec encarna allò que és desconegut, estranger i que sovint aixeca sospites⁴³. Des del moment en què entra Riley, Rose intenta per tots els mitjans d'establir una

⁴⁰ Aquesta afirmació de Kidd posa en entredit el comentari d'Anderson (pàg. 96) que "... blindness is a theme introduced only in the final scene of the play".

⁴¹ Morrison comenta que "... at the surface level of the drama there is no adequate reason for Rose's extreme agitation" ("Pinter and the New Irony", pàg. 390) quan Kidd li anuncia que l'home del soterrani la vol veure. Al meu entendre, Morrison passa per alt un component fonamental de *The Room*, el conflicte interior de Rose entre por i curiositat que s'encarna en la figura del negre cec.

⁴² Pinter ha dit: "I don't think there's anything radically wrong with the character in himself, but he behaves too differently from the other characters: if I were writing the play now, I'd make him sit down, have a cup of tea..." (citat en Taylor, *Anger and After*, pàgs. 335-36). És a dir, Pinter eliminaria els aspectes no naturalistes del comportament del personatge, però essencialment continuaria sent un negre cec que, com dic tot seguit, compleix una funció molt concreta en l'obra.

⁴³ Sospites que, amb l'actitud clarament pacífica de Riley que comentaré més avall, resulten ser il·lusòries. D'altra banda, Trussler (pàg. 35) opina que *The Room* constitueix "an allegory about the colour problem", i afegeix: "One of the loopholes in the Race Relations Act, it is not irrelevant to note, preserved the Englishman's right to refuse a coloured lodger, but no longer to advertise his prejudice on his shop-window postcard" (pàg. 36). Al meu entendre, Pinter fa ús del problema racial per a dur a terme les seves pròpies finalitats dramàtiques.

relació en què ella sigui la part dominant. En primer lloc, no contesta quan l'home li diu "Mrs Hudd?" (pàg. 122), denegant-li així el dret d'adreçar-se-li pel nom. En segon lloc, rebutja la seva gratitud ("Don't thank me for anything", pàg. 122), deixant clar que no hi pot haver cap mena d'intimitat entre tots dos. Si bé el fet que el negre sigui quan Rose li ho demana ens podria fer pensar, en vista de la resta de l'obra, que serà un contrincant dèbil, els fets demostren el contrari. Riley seu i Rose prova diversos mètodes d'establir la seva superioritat. Primer intenta reforçar la seva autoimatge de dona pacífica i tranquil·la, però es delata quan diu, "You disturb my evening. You come in and sit down there" (pàg. 122), ja que ha estat ella qui l'ha convidat a entrar i a seure. Després comença a insultar-lo: "You're blind, aren't you? So what are you looking at?" (pàg. 122), "You're not deaf too, are you? You're all deaf and dumb and blind, the lot of you. A bunch of cripples" (pàgs. 122-23). Riley, com demostra el seu silenci (en forma de repetides pauses, pàgs. 122-124) es nega a participar en la conversa en aquests termes. D'altra banda, l'extrema agressivitat dels atacs de Rose no fa més que minar-ne la credibilitat: repeteix un i altre cop que és una dona respectable i que Riley no és més que un cec i una amenaça per a la seva reputació ("And you drag my name into it", pàg. 123).

Veiem, doncs, que Rose fa uns esforços desesperats per protegir una cara de la seva personalitat, la que vol viure tranquil·la i continuar sent una "dona respectable". Davant d'aquesta actitud agressiva, el negre es mostra impertorbable i serà: "My name is Riley" (pàg. 122), "This is a large room" (pàg. 123)⁴⁷. Mijançant aquestes transgressions de la Màxima de Relació, Riley passa per alt els insults de Rose, amb la qual cosa deixa clar que no li concedeix el dret de tractar-lo d'aquesta manera. D'altra banda, quan pronuncia el seu nom el que fa és afirmar que té una personalitat pròpia que Rose no pot manipular. És per això que Rose contesta: "That's not

⁴⁷ L'actitud òbviament pacífica de Riley és un altre element de l'obra que posa en entredit les anàlisis que el presenten com a intrús, usurpador o atacant, i Rose com a simple víctima.

your name" (pàg. 122). Quan comenta que l'habitació és prou gran, Rose respon: "Never mind about the room. What do you know about the room? You know nothing about it" (pàg. 123), intentant així de negar-li el dret de parlar de l'habitació, que com hem vist està estretament lligada amb el vessant temorenc de la personalitat de Rose.

Ara bé, quan Riley afirma, "I have a message for you" (pàg. 124), l'ambivalència de Rose es posa de manifest un cop més. Primer nega acaloradament que Riley pugui tenir cap missatge per a ella, però després d'una pausa queda clar que el costat inquisitiu comença a guanyar força: "What message? Who have you got a message from? Who?" (pàg. 124). Riley, que no havia donat cap resposta a les insistents negatives de Rose, ara contesta immediatament: "Your father wants you to come home" (pàg. 124). Poc a poc la part agressiva i recelosa de Rose va cedint, com ho demostra el fet que la seva resistència a la crida del negre és cada cop més feble. Aquest canvi interior de Rose queda exterioritzat amb el canvi de nom quan Riley comença a dir-li "Sal" (pàg. 124). Rose ja no és "Mrs Hudd", sinó que està recuperant una part de la seva persona que havia perdut en la relació amb Bert. D'aquesta manera, l'expressió "come home" adquireix el significat de la necessitat d'admetre l'existència d'aquesta cara submergida de la seva personalitat⁴. La resistència de Rose dura fins al següent fragment:

RILEY: I waited to see you.

ROSE: Yes.

RILEY: Now I see you.

ROSE: Yes.

RILEY: Sal.

ROSE: Not that.

RILEY: So, now.

Pause.

So, now. (pàg. 125)

A continuació, amatent a la invitació de Riley ("So, now"), Rose comença a parlar de la seva vida actual: l'habitació ja no és un

⁴ Significat relacionat, d'altra banda, amb l'expressió anglesa "to bring something home to someone". Com ja he indicat més amunt, Rose utilitza dos cops l'expressió "come home" en el monòleg inicial, sempre en relació amb Bert. Ara, a l'escena final, ens adonem que el "coming home" de Bert i el de Rose són substancialment diferents. Així doncs, les necessitats del matrimoni Hudd se'ns manifesten com a més i més incompatibles.

"refugi" ni un "paradis", sinó que és simplement "here" (pàg. 125), i Rose reconeix que "'The day is a hump. I never go out'" (pàg. 125). És a dir, amb una brevetat extraordinària Pinter ens comunica que el que Rose ha dit i repetit fins a la societat de l'habitació i d'ella mateixa no era res més que una construcció verbal, un mecanisme d'autoprotecció contra impulsos desconeguts i intimidatoris. Quan Rose toca els ulls, el coll i les temples del negre, el que fa és admetre obertament per primer cop un element de la seva personalitat que havia defugit en la relació amb Bert. I és precisament en aquest moment que entra el seu marit.

Abans d'analitzar la darrera secció de l'obra, cal dir un parell de mots sobre el missatge del negre. En la primera formulació, Riley li diu a Rose, "'Your father wants you to come home'" (pàg. 124). En canvi, més avall el missatge es converteix en "'I want you to come home'" (pàg. 124). Al meu entendre, "father" implica que entre Rose i Riley hi ha un parentesc, és a dir, una afinitat⁴. Riley encarna, de manera òbviament no naturalista, el vessant fins ara reprimit de la personalitat de Rose. Crec que aquesta interpretació es veu confirmada pel desenvolupament dels fets, com ja he tractat de demostrar.

L'entrada de Bert, però, posa fi a la comunió entre Rose i Riley. El primer que fa Bert és córrer la cortina, acció inútil ja que l'acotació diu explícitament "It is dark" (pàg. 125). Efectivament, la foscor, que des de bon principi ha estat estretament relacionada amb la cara submergida de la personalitat de Rose, s'ha instal·lat a l'habitació sota la forma física de Riley. És evident que després del que ha passat entre Rose i el negre, la relació entre els Hudd no pot continuar com abans. De tota manera, Rose encara se sent lligada a Bert i se li acosta:

BERT: I got back all right.
ROSE (going towards him): Yes.
BERT: I got back all right.
Pause.

⁴ Com indica Quigley, el contrast entre "Your father" i "I" ha empès els crítics a fer algunes de les interpretacions simbòliques del negre que he comentat més amunt i, de retruc, a interpretar en clau simbòlica tota l'obra. És per això que Quigley pensa que es tracta d'un error de Pinter (*The Pinter Problem*, pàg. 110).

ROSE: Is it late? (pàg. 125)

És indubtable que les respostes de Rose no són les que espera Bert. Bert s'adona que Rose no és la mateixa i aleshores comença a explicar el viatge amb la camioneta. En la narració, el vehicle adquireix una personalitat marcadament femenina: "'I drove her down, hard'" (pàg. 125); "'I caned her along. She was good'", "'She was good. She went with me. She don't mix with me'" (pàg. 126). A mesura que procedeix el relat, Rose es va quedant callada, és a dir, té la mateixa reacció que Bert durant el monòleg inicial: opta per quedar-se al marge de la conversa. Què vol dir el silenci de Rose? Bert domina la camioneta de la mateixa manera que Rose el dominava a ell en el monòleg inicial. A més, la descripció que en fa (atorgant-li una personalitat femenina) posa de manifest que ara és ell el que, mitjançant el llenguatge, fabrica una realitat que respon a les seves necessitats. Però quan veu que Rose es refugia en el silenci, s'adona també que l'ha perduda: és a dir, ha perdut la Rose que no es cansava de lloar, entre d'altres coses, les excel·lents dots de conductor de Bert. És per això que Bert ataca el negre, a qui veu com la causa de la pèrdua de Rose. Però Rose no tornarà a ser mai la d'abans: "'Can't see. I can't see. I can't see'" (pàg. 126). La ceguera de Rose representa el lligam que sempre ha existit entre ella i Riley i el final de l'antiga relació amb Bert. Es pot dir que Bert i Riley encarnen les dues cares de la personalitat de Rose, la que vol el manteniment del *status quo* i la que desitja canvis. En la secció final, aquestes dues facetes per fi s'enfronten obertament, i l'enfrontament condueix a una transformació irreversible de Rose.