
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Benet, Carlota; Santamaria, Núria, tut. El teatre de Harold Pinter a Barcelona.
2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44611>

under the terms of the  license

EL TEATRE DE HAROLD PINTER

A BARCELONA

(1963-1996)

Carlota Benet Cros.

Tutora del treball: Núria Santamaria.

Universitat Autònoma de Barcelona, juliol del 2007.

Agraïments:

A Núria Santamaria pel seu ajut constant.

A Carles Batlle per haver-me animat a emprendre aquesta feina

A Vicenç Olivares, Víctor Batallé, Lina Lambert i José Sanchis Sinisterra per dedicar-me el seu temps.

A Dafne Muntanyola pel seu suport moral.

A Enric Sirvent per tot plegat.

I al meu Pare, la meva Mare i a l'Enric Cassany perquè, cada ú a la seva manera, m'han ajudat moltíssim.

ÍNDIX

PRESENTACIÓ	4
HAROLD PINTER I EL SEU TEATRE	9
PRESENCIA DE PINTER A BARCELONA DURANT LA DÈCADA DELS SEIXANTA	31
<i>ANTECEDENTS A ESPANYA</i>	31
<i>EL PORTERO</i> (1962)	34
<i>EMISSIÓ DE TEA PARTY</i> (1965)	42
<i>L'HABITACIÓ I EL CAMBRER MUT</i> (1965)	48
<i>EL AMANTE I EL MONTACARGAS</i> (1966)	60
"EL PORTERO" EN TELEVISIÓ (1968-1971)	71
ELS ANYS SETANTA, VUITANTA I PRINCIPIS DEL NORANTA	76
<i>L'AMANT</i> (1983)	78
<i>ALTRES LLOCS</i> (1985)	81
<i>EL MUNTAPLATS/ L'ÚLTIMA COPA</i> (1987)	90
<i>VEUS FAMILIARS/A NINGUNA PARTE</i> (1990)	97
<i>LA TRAÏCIÓ</i> (1991)	100
<i>ALTRES MANIFESTACIONS DEL 1991</i>	103
<i>EL LLENGUATGE EN LA PRODUCCIÓ TEATRAL DE HAROLD PINTER DE MIREIA ARAGAY</i> (1992)	112
TARDOR PINTER	116
<i>DIVULGACIÓ NO ESCÈNICA DE LA POÈTICA DE PINTER</i>	120
<i>POSADES EN ESCENA DE LES OBRES DE PINTER</i>	126
<i>VISITA DE HAROLD PINTER A BARCELONA</i>	145
<i>VALORACIÓ</i>	155
CONCLUSIONS	158
ANNEX 1	162
<i>MUNTATGES, EMISSIONS TELEVISIVES I TRADUCCIONS DE PINTER A BARCELONA</i>	163
ANNEX 2	166
<i>MATERIAL GRÀFIC SOBRE ELS MUNTATGES DE PINTER A BARCELONA</i> ...	167
1962-1996	167
ANNEX 3	192
<i>ENTREVISTA AMB VICENÇ OLIVARES</i>	193

ANNEX 4	198
<i>ENTREVISTA AMB VÍCTOR BATALLÉ</i>	199
ANNEX 5	205
<i>ENTREVISTA AMB LINA LAMBERT</i>	206
ANNEX 6	212
<i>ENTREVISTA AMB JOSÉ SANCHIS SINISTERRA</i>	213
BIBLIOGRAFIA	220

PRESENTACIÓ

Harold Pinter és, i ha estat, un dramaturg que ha influït substancialment en el teatre del nostre temps, cosa que es va reconèixer oficialment l'any 2005 quan se li va concedir el premi Nobel de literatura. Tanmateix la relació d'aquest autor amb el món teatral català d'aquí ha estat complexa. Per una banda hi ha hagut la creença que en comparació amb la seva popularitat internacional el públic català gairebé no l'ha conegut, però per l'altra també hi ha hagut crítics, directors i autors que han defensat la idea que ha influït molt en la dramaturgia autòctona. Aquesta contradicció aparent és el primer interrogant que se'm va fer evident en estudiar l'impacte de Pinter al nostre territori.

La primera vegada, que jo recordi, que vaig veure un Pinter va ser *Vells temps* (*Old Times* 1970) a l'Artenbrut, el 1999, en un muntatge de Carme Portaceli on el intèrprets eren Pere Arquillué, Lluïsa Mallol i Mercè Anglès. I, tot i que mai abans m'havia enfrontat a un text seu, em va agradar molt, no em va costar entrar en els codis que proposava i vaig acceptar amb força tranquil·litat que el final no desvetllés la veritat ni els misteris que l'obra amaga. Aquesta reacció meva es va produir, no perquè tingués una especial capacitat de comprensió, sinó perquè ja estava acostumada a veure espectacles que, d'una manera o altra, seguissin el seu estil. En canvi, la meva primera topada amb un model similar, que segurament va ser set anys abans, quan vaig veure *Desig* (1991) de Josep Maria Benet i Jornet, va provocar que m'endugués una enrabiada considerable perquè no vaig entendre res del que passava a l'obra. Durant aquest set anys, però, de manera inconscient, vaig anar aprenent a partir d'altres peces d'autors catalans i americans a gaudir d'aquest tipus de teatre i, per això, quan vaig veure *Vells temps* tenia ja assumit el registre que se'm presentava i em va semblar una cosa intel·ligible, que podia pair sense gaire trasbals.

Per tant el que em va empènyer a iniciar aquesta recerca va ser, evidentment, l'interès que em desperta el teatre de Harold Pinter, però també la consciència vaga que en certa manera havia influït en determinats sectors d'autors catalans i la intenció d'entendre com podia ser això si al món del teatre es coincidia en afirmar que l'autor s'havia fet ben poc aquí.

Amb aquest treball em proposo posar l'accent sobre la manera com s'ha rebut Pinter al nostre país, i entendre de quina manera, al principi, va xocar amb els horitzons

d'expectatives que tenien els crítics, que de mica en mica va anar essent acceptat i que després va arribar a esdevenir, en certa manera, un model per a determinats autors. La meva intenció és doncs, fer un treball de recepció clàssic seguint la línia establerta per Hans Robert Jauss:

«Si l'on reconnaît que l'historicité de l'oeuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit, on devrait en tirer deux conséquences en vue de fonder l'histoire de la littérature sur des bases nouvelles. D'abord, si la vie de l'oeuvre résulte "non pas de son existence en elle-même, mais de l'interaction qui s'exerce entre elle et l'humanité", ce travail permanent de compréhension et de reproduction active de ce que nous a légué le passé ne doit pas rester limité aux oeuvres considérées isolément. Il convient plutôt alors d'inclure aussi dans cette interaction reliant l'oeuvre et l'humanité et les rapports des oeuvres entre elles, et de situer le rapport historique entre les oeuvres dans le complexe des relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception. En d'autres termes: la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des oeuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur -a l'interaction de l'auteur et du public» (1978, 39)

Però l'anàlisi de la recepció d'una obra dins d'una àrea d'influència cultural comporta que l'investigador s'hagi de fer dues preguntes bàsiques, la primera sobre la unitat d'aquest nucli i la segona sobre el tall cronològic que ha de cobrir la investigació:

"partir de l'activité réceptrice d'une aire culturelle implique qu'on s'interroge au préalable sur l'unité de cette aire culturelle. Deux questions, au moins, méritent d'être posées. La première est d'ordre spatial et social, ou géopolitique. En effet, (...) A cette délimitation d'ordre spatial s'ajoute souvent une délimitation d'ordre chronologique. Le problème, qui ne se pose guère quand il s'agit d'un récepteur individuel, doit être abordé dès qu'on travaille sur une pluralité d'individus; dans ce domaine délicat de la périodisation, seule l'étude du matériel disponible permet de mettre en place d'abord des hypothèses, puis des propositions de dates limites" (Chevrel i Brunel 1989, 183-184)

He triat circumscriure l'anàlisi als espectacles teatrals de Pinter que s'han fet a la ciutat de Barcelona entre el 1963 i el 1996. El motiu de la restricció espacial és que durant molt de temps va ser la capital catalana, lamentablement, el lloc on es va concentrar la vida teatral més representativa de Catalunya, a part de ser la que rebia més atenció per part de la premsa. Per altra banda es deixen fora les altres regions dels Països Catalans perquè les seves dinàmiques teatrals responen a fenòmens diferents que no són indispensables per entendre l'evolució de la dramaturgia nascuda a Barcelona en aquesta època, i que podrien fer perdre el fil de la hipòtesi que es vol presentar. Pel que fa la presència de Pinter a Espanya i, bàsicament a Madrid, serà un rerefons que es tindrà en consideració i al qual s'anirà al·ludint de tant en tant, quan l'ocasió ho requereixi, però que no tindrà, naturalment, el mateix paper central que el de la presència d'aquest autor a la ciutat catalana. A més, he decidit començar la investigació el 1963 perquè va ser aleshores quan es va produir el primer muntatge d'una obra de Pinter a Barcelona i he decidit acabar-ho el 1996 perquè és l'any en què es va celebrar la *Tardor Pinter* i que es va produir l'esclat de la repercussió de l'obra del londinenc al món cultural català; a més, l'observació d'aquest període ja permet insinuar la possible influència de Pinter en la dramaturgia catalana.

En el cas de Pinter, però, també s'ha de determinar quina part de la seva obra es tindrà en compte perquè no només ha escrit teatre sinó també guions per a la ràdio i el cinema. En aquest treball, doncs, s'analitzarà la recepció espectacular de les seves peces teatrals, incloent-hi les emeses per televisió, i es deixaran de banda les seves pel·lícules i guions radiofònics. Aquesta darrera és una línia molt interessant que caldria explorar amb deteniment i que, tenint en compte que aquesta és un investigació en curs, potser més endavant podré reprendre.

Un altre aspecte possible de l'estudi de la recepció de l'autor seria examinar detingudament les seves traduccions al català, però s'haurà de deixar de banda perquè suposaria un procés tan llarg i requeriria una preparació i metodologia tan diferent que se separaria per complet del present estudi i, en definitiva, constituiria un treball completament a part. Tanmateix les traduccions de Pinter al català s'aniran comentant en tant que formes de divulgació de la seva obra i es farà referència a les circumstàncies que hi tinguin a veure, si se saben.

Així doncs, el mètode que pretenc seguir és el de presentar per ordre cronològic els espectacles de Pinter que s'han fet a la capital catalana, intentar reproduir com va ser cada un d'ells amb el màxim de fidelitat possible i analitzar l'impacte que van tenir en

la crítica i el públic. Ho he estudiat, sobretot, a partir de la recopilació de les crítiques i referències a Pinter en la premsa periòdica. A més, també he volgut recollir en aquestes pàgines informació sobre qualsevol altra activitat al voltant de la figura del dramaturg, conferències o tallers, per a donar una imatge clara de quin tipus de repercussió pública pot haver tingut. Aquesta estructura cronològica i descriptiva del treball pot ser que es faci feixuga, però vol ser un intent de mostrar de manera clara i objectiva l'evolució de les opinions que s'han tingut de Pinter des dels anys seixanta fins als noranta.

Per aquest motiu he considerat oportú fer entrevistes a quatre persones que d'alguna manera han estat relacionades amb la difusió de l'obra de Pinter a Barcelona. Evidentment, amb un nombre tan limitat de testimonis, no pretenc pas fer un mostreig científic, complet, de l'opinió dels intel·lectuals sobre aquesta recepció. Tanmateix, he triat gent que ha tingut un paper representatiu en la seva difusió i que ajuden a il·luminar alguns aspectes de la investigació que, comptant només amb la informació escrita, no quedaven prou clars. Un buit evident en aquesta mostra és, per exemple, el de Ricard Salvat, les opinions del qual haurien estat, sens dubte, altament interessants i enriquidores. Tanmateix, tot i haver-ho intentat, no ha estat possible comptar amb la seva versió dels fets.

El primer testimoni amb el qual he pogut comptar, doncs, és Vicenç Olivares, que el 1965 va dirigir *El Cambrer mut* (*The Dumb Waiter* 1957) i que, juntament amb Miquel Gimeno, va ser el primer director que va estrenar un espectacle de Pinter en català a Barcelona. Olivares va donar informació sobre una època que ja queda una mica enrere, i que resulta valuosa per explicar de primera mà quin tipus d'interpretació es donava aleshores a les peces d'aquest autor.

El segon testimoni és Víctor Batallé, que va dirigir la trilogia *Altres llocs* (*Other Places* 1982) el 1985, i que va conèixer Harold Pinter personalment durant els anys que va estar vivint a Londres. En l'entrevista que li vaig fer Batallé va donar una visió molt personal de l'obra de l'escriptor i també va expressar una opinió sobre la Tardor Pinter que crida l'atenció per ser molt diferent de la dels seus organitzadors.

El tercer testimoni és Lina Lambert, actriu que va participar en un dels muntatges de la Tardor Pinter, *Un Liger malestar* (*A slight ache* 1959), i que a més va ser una de les persones impulsores d'aquest festival. Per altra banda conèixer Pinter personalment va suposar comptar, ara, amb material inèdit per a la confecció d'aquest treball.

Finalment el quart testimoni és José Sanchis Sinisterra, llavors director de la Sala Beckett, que des d'aquest teatre en els anys noranta va voler donar expansió al coneixement del dramaturg londinenc. A més, Sanchis també va ser l'organitzador principal de la Tardor Pinter i és divulgador d'un model de teatre inspirat, parcialment, en l'estil de Harold Pinter.

Les quatre entrevistes intenten il·lustrar d'una manera viva les quatre èpoques en les quals està dividit aquest treball i aportar informació de primera mà. Amb la mateixa intenció he recollit tant material gràfic com m'ha estat possible per il·lustrar les escenografies dels espectacles al quals em referiré.

He de fer constar que he comptat amb la col·laboració generosa de Mireia Aragay, i que les informacions que ella m'ha proporcionat estan integrades dins del cos general del treball, encara que no hi constin de manera formal com a entrevista a part. Així mateix també he tingut la sort de consultar i escoltar Nina Pawlosky i Quim Roy, com s'anirà veient.

Escrits els objectius i la metodologia que utilitzaré, ja només queda comprovar si he acomplert allò que m'he proposat.

HAROLD PINTER I EL SEU TEATRE

En aquest apartat presento, a títol d'introducció, parlaré de la poètica de Harold Pinter centrant-me, sobretot, en els aspectes del seu teatre més discutits per la crítica, els que s'han convertit en motius clàssics a l'hora de valorar aquest dramaturg i, en definitiva, els que han influït més en la dramaturgia de la segona meitat del segle XX.

Penelope Prentice i Susan Hollis Merrit han fet, cada una per la seva banda, un resum de les qüestions més comentades del teatre de l'escriptor anglès coincidint en les mateixes idees bàsiques, encara que cada una en tingui una visió pròpia. Totes dues creuen que es tracta del dramaturg més influent de la nostra època. Prentice precisa que el que van fer Yeats, Pound i Elliot per la poesia de principis del segle XX, més tard ho ha fet Pinter per l'art dramàtic de la segona meitat del segle XX c perquè li ha fet donar un tomb considerable (Prentice 2001, 3). Les dues investigadores destaquen de l'autor anglès la parla realista i col·loquial, però poètica, els diàlegs i la sensació d'amenaça que desprenen, l'efecte general pertorbador i enervant, i l'alt nivell d'enginy i comicitat. Posen en relleu la importància del subtext, la multiplicitat de nivells que s'amaguen sota la superfície i que, tot i així, no impedeixen que el públic quedi atrapat en el transcurs de l'acció dramàtica. Dónen molta importància al fet que Pinter hagi alliberat el drama de l'esclavitud secular de presentar els antecedents de l'acció i dels personatges des del primer moment, els anomenats *who-asked you's*, cosa que crea misteri i alhora una estructura concisa, continguda i complexa. Recorden també el conflicte dominant/dominat, una constant de la producció pinteriana que afecta l'àmbit privat (família, amics, amants) i forma la base de tota la resta: de l'àmbit públic on es treballa i de l'àmbit global dels afers mundials, que, per altra banda, concerneix a tothom. De fet, això il·lustra que les eleccions i accions personals a nivell privat poden tenir una repercussió pública i fins i tot global. A més Hollis Merrit remarca la peculiar utilització de Pinter del realisme *versus* fantasia, que ha permès parlar d'hiperrealisme o suprarrealisme, així com del seu domini del gènere còmic expressat a partir de trets de vodevil, jocs i estratagemes verbals. I ella mateixa diu que també ha estat molt rellevant a l'hora de parlar de Pinter tenir en compte la resposta desigual de l'audiència i els crítics davant les seves creacions que hi ha hagut al llarg de la seva carrera (Hollis Merrit 1990, 64).

En el present apartat tractaré, doncs, les qüestions que aquestes dues investigadores han recollit i que s'han acumulat durant els anys de crítica pinteriana, però posant èmfasi especialment en allò que més preocupà a Barcelona en les ocasions en què s'hi representà alguna obra del dramaturg. Per tant, no pretenc fer una lectura detallada del conjunt de l'obra d'aquest autor, cosa que, per altra banda, ja han fet i continuen fent gran quantitat d'experts, sinó veure com es va rebre l'obra de Pinter a Catalunya entre el 1962 i el 1996. Posar atenció en la recepció d'aquest autor pot tenir interès, perquè al nostre país, com a França, “l'angoisse métaphysique caractéristique de Beckett, sur laquelle on a tant insisté par le passé, a gommé l'interêt réel de l'écriture pinterienne, qui est d'un tout autre ordre” (Lecerle 2006, 7).

Caldrà distingir els diferents moments creatius de Pinter i, seguidament, explicar l'evolució de la seva imatge pública perquè, en diferents èpoques, ha representat dues opcions gairebé oposades del que ha de ser l'intel·lectual en relació amb la societat que l'envolta. Això darrer és especialment important perquè ja se sap que en la recepció i difusió de la producció d'un artista no només compta la seva obra estricta sinó també els valors que projecta. La periodització que es tindrà en compte és, bàsicament, la proposada per Prentice. Aquesta autora creu que la primera etapa de l'autor es centra, gairebé de manera exclusiva, en el nivell privat i comença amb *The Room* (1957), inclou també *The Birthday party* (1957), *A Slight Ache* (1958), *The Dumb Waiter* (1957) i *Tea Party* (1964) i acaba amb *The Homecoming* (1964) “a pivotal play, and Pinter's first major work” (Prentice 2000, XX). *The Homecoming* (1964) en marca el final perquè és vista com l'eclosió de totes les preocupacions de Pinter del període, del qual *The Basement* (1966) encara forma part. La segona etapa comença amb *Landscape*, el 1967, i la integren les anomenades *middle plays*, que deriven l'atenció del nivell de relacions privades al públic, per bé que no completament. Per exemple, en les seves tres obres llargues de l'època, *Old Times* (1970), *No Man's Land* (1974), i *Betrayal* (1978), els personatges tenen posicions de responsabilitat en la comunitat, de manera que allò que els passa en l'àmbit privat pot tenir repercussions públiques. A més, tot i tractar encara la problemàtica entre dominant i dominat, es consideren *obres de la memòria* perquè mostren la tendència del passat a incrustar-se en el present i, per això, a determinar el futur. A més, s'hi descobreix un estil diferent, intimista i líric, desconegut anteriorment. Entre les peces d'aquesta època, a part de les que ja s'han dit, s'hi compten *Silence* (1968) i *Monologue* (1972) i *Other Places* (1982), encara que aquesta última estaria a cavall entre aquest període i el següent. La tercera etapa desvia l'atenció de les

qüestions individuals i de la comunitat per centrar-se en la crítica a les forces nacionals i internacionals que tenen poder per institucionalitzar el crim, la tortura i la guerra nuclear (Prentice 2000, XX). Comença amb *One for the road* (1984), que va suposar una sorpresa per als crítics i seguidors del britànic, i continua amb *Mountain language* (1988), *The New World Order* (1991) i *Party Time* (1991). Finalment, en la quarta etapa, Pinter fusiona l'àmbit privat, el públic i el nacional/internacional per mostrar que qualsevol acció, ja sigui en el nivell privat, públic o global, pot afectar l'individu i destruir-lo, i ensenya que ningú està al marge dels grans problemes mundials. La primera d'aquestes obres seria *Moonlight* (1993) i també en formen part els seus treballs més recents com *Celebration* (1999) i *Ashes to Ashes* (1996). Cal dir que, com ja he insinuat, hi ha esquerdes en aquesta periodització. Per exemple, l'última peça que ha escrit, *Press Conference* (2002), entraria millor en la definició de la tercera etapa que en la quarta, a la qual pertany cronològicament. Tanmateix, ja s'ha dit que assenyalar uns períodes en l'evolució artística de Pinter ha de servir per donar-ne una visió global i no per constreñer-ne la flexibilitat i complexitat de les seves creacions.

Però, centrant-nos en els aspectes que han servit per caracteritzar Pinter com a escriptor dramàtic, cal començar decidint si forma part, o no, del moviment de l'absurd. De fet, el 1955 Pinter va descobrir *Waiting for Godot* i es va convertir en admirador incondicional de Beckett. Més endavant, la crítica ha vist molts punts de contacte estilístics entre ells dos i s'ha considerat l'irlandès com el seu mestre per excel·lència. Per exemple, *The Caretaker*, en el seu moment, va aixecar moltes comparacions amb *Waiting for Godot* per les similituds entre Mac Davies, el rodamón, i Aston, lleugerament retardat mentalment, i Vladimir i Estragon. També la situació i els personatges de *The Dumb Waiter* recorden l'anterior obra de Beckett per l'element *clownesc* que contenen i per la interpretació metafòrica que suggereix la peça. Tanmateix, Beckett i Pinter tenen objectius bastant oposats: *Godot* desmunta la religió i la filosofia per revelar la buidor de la veritat teològica, mentre que *The Caretaker* acaba demostrant que l'únic que tenim és l'existència en ella mateixa (Knowles 2001, 77). A *slight ache* també ha estat comparada amb *Watt* de Beckett mentre que *Silence* i *Landscape* s'han associat amb *Play* per qüestions com la immobilitat dels personatges, l'amor fracassat o la utilització de veus del passat. A més, aquestes dues peces també han estat vinculades amb *Krapp's Last Tape* i amb *Embers* pel tema de l'arbitrarietat de la memòria.

Un altre motiu que ha justificat la relació de Pinter amb Beckett és la sensació de misteri que tots dos autors són capaços de recrear. Explica Stanley Eveling que en l'obra de Pinter hi ha un coqueteig constant amb el misteri, alguna cosa no dita que roman per sota de les brillants seqüències de diàleg còmic. Aquest és l'element indefinible que fa que la crítica s'hagi inclinat a considerar-lo proper a l'irlandès i als dramaturgs que, des de la tradició absurdista, juguen, encara que burlescament, amb nocions de l'inefable (Eveling 1985, 84). En aquest sentit també s'ha lligat Pinter amb Kafka: "One of his earliest critics, writing in *The Times* in 1960, immediately identified the connection of this feature of his writing with modernist fiction by describing it as 'Kafkaesque mystery'. Recorded as part of Pinter's early reading, Kafka's fiction offers several illuminating analogies with Pinter's work" (Stevenson 1985, 36).

Però tot i la suposada pertinença de Pinter a la tradició de l'absurd també s'ha atribuït a les seves obres un punt de partida proper al realisme social. Ronald Knowles explica que en un primer moment un sector de la crítica el va comparar amb els *Angry young man*, apareguts a principis dels cinquanta, a partir de les obres *The Room*, *The Birthday Party* i *The Caretaker* perquè aquestes peces posaven el focus d'atenció en els sectors més baixos de la societat i tractaven els seus diàlegs i ambients de manera força naturalista. Però aquest efecte de versemblança, que sembla col·locar aquestes obres en el món quotidià, és només superficial i en certa manera una distracció de la font d'acció dramàtica (Stevenson 1985, 35). A més, al contrari que els *Angry Young Man*, Pinter en aquell moment no parlava des de cap plataforma política reconeixible, sinó que deconstruïa el realisme social diferenciant els personatges del seu entorn, fent irreconeixible els moviments més quotidians i desconcertant l'audiència amb humor (Knowles 2001, 74).

Martin Esslin considera que pertànyer al teatre de l'absurd no té per què excloure certa connexió amb la realitat, però separa Pinter dels *Angry Young Man* i diu que l'àrea desconeguda que envolta el teatre pinterià inclou les motivacions i el passat dels personatges. Segons ell, Pinter aspira a un estadi més alt de realisme i alhora és un rebuig de la *pièce-bien-faite* que dona excessiva informació sobre els protagonistes; una informació que en la vida real no tindríem: "We stop and look in fascination at a quarrel in the street even if we don't know the issue" (Esslin 1994, 242-243). Per tant, creu que el misteri és la conseqüència de la voluntat d'evitar presentar els antecedents dels personatges. Per això afirma que la principal diferència entre Pinter i els representants del *Kitchen Sink Drama* és que ell no està interessat a mostrar les causes

del comportament dels seus personatges, com ho estan els altres, de manera que impedeix l'anàlisi en termes polítics i sociològics del que s'esdevé en les seves peces.

Pinter, doncs, no és un autor naturalista. Els seus personatges i diàlegs semblen reals però l'efecte general que produeixen és de misteri, d'incertesa i d'ambigüitat poètica i aquesta és la clau del seu impacte en l'escena (Esslin 1986, 29). Batty està d'acord amb aquesta interpretació però argumenta que Pinter a *The Room*, *The Dumb Waiter* i *The Birthday Party* experimenta amb allò que Bamber Gascoigne anomena "distilled naturalism" ja que la impressió que produeixen les seves obres és inevitablement realista pel fet que l'acció té lloc en habitacions identificables, en poblacions angleses determinades i els personatges beuen te, mengen, llegeixen el diari i van al lavabo. (Batty 2005, 26). Tanmateix, hi ha hagut moltes opinions que han negat cap tipus de parentiu de les obres de l'anglès amb la realitat, com per exemple la d'Alan Bold, que afirma que els personatges de Pinter actuen d'una manera ritual, més que realista (Bold 1986, 8). Per acabar reproduïrem les paraules de Pinter sobre aquesta qüestió, que evidencien un intent de mantenir l'equilibri entre dos pols: "If you press me for a definition, I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism" (Pinter 1996, vol 2, IX).

La sensació de misteri, a la qual s'al·ludia abans, és una de les particularitats que crida més l'atenció de l'espectador/lector que s'enfronta amb una obra de Pinter. Aquesta fascinació creada per una cosa que no podem entendre plenament és un aspecte fonamental de tota la seva producció i cal esperar que el rol del crític davant d'això sigui el d'augmentar la sensació d'intel·ligibilitat sense disminuir l'ambigüitat (Quigley 2001, 7). Aquest aspecte de l'estil pinterià, com diu Prentice i he mencionat anteriorment, prové, en part, de l'eliminació de l'exposició forçada dels antecedents dels personatges i dels seus motius sobre l'escenari. Això té dues conseqüències: que l'espectador intenti reconstruir la història a partir d'allò que mostra el text i que els diàlegs resultin molt més realistes perquè no van carregats d'explicacions que en la vida real no es donarien. Es tracta, per dir-ho d'alguna manera, de la tècnica contrària a la que utilitza Ibsen tal com l'entén Peter Szondi (Szondi 1988, 22-23). En Ibsen el present és una excusa per evocar el passat, en canvi en Pinter, malgrat que el passat pesa tant en els personatges com en el cas del noruec, les persones actuen sense que el públic en sàpiga els motius. Per altra banda, el fet que sigui impossible obtenir tots els detalls de la història obliga l'espectador a reconstruir-la ell mateix, a omplir-ne els buits i a imaginar-se'n el que pugui. Així, doncs, les creacions pinterianes requereixen un públic

actiu que vulgui entrar en el joc que proposen les seves obres. I és que el britànic, com d'altres autors d'avançat el segle XX, trenca amb l'hàbit de donar al públic tota la història explicada, típic del drama des del Renaixement. L'espectador pinterià no pot estar davant l'espectacle teatral "en silenci, amb les mans lligades al darrere, paralitzat per la visió d'un altre món" (Szondi 1988, 14) sinó que ha de participar molt activament en el fet teatral.

Prentice, però, adverteix dels perills d'immobilitzar l'anàlisi de les obres d'aquest dramaturg a partir de la premissa que són misterioses i que, per tant, és lícita qualsevol opinió sobre elles:

"The mystery of characters' inexplicable, puzzling remarks are still frequently dismissed by scholars and critics as revealing epistemological impossibility (How can we know the truth? Wholly. What can we know?) And the tired old label, the theatre of the absurd, continues to perpetuate itself, slapped on what's not immediately and easily understood. Mystery in Pinter's work actually frequently signals concealed conflict beneath the surface (...) Appreciating the awful mystery of life requires not merely difficult, hard, choices, but even more impossible both/and alternative" (Prentice 2000, CV).

Per tant, l'objectiu de l'estudi no hauria de ser descobrir el que és impossible deduir del text, sinó reflexionar sobre què ens diu allò que veiem sobre l'escena.

El misteri del qual parlem és, sobretot en les primeres obres, el causant de la por que senten els personatges. A *The Room*, *The Dumb Waiter* o *The Birthday Party* hi ha un exterior desconegut que espanta. La sensació de perill depèn de la ignorància; el terror prové del fet que allò que assetja sigui tan inconcret. No es pot saber què està passant o per què, i aquesta falta d'informació ens porta a imaginar el pitjor (Coppa 2001, 52). Aquesta característica, entre d'altres, justifica que Irving Wardle, el 1958, englobés les obres de Pinter sota el concepte de *comèdies d'amenaça*.

L'altra part d'aquest concepte la va inspirar l'humor que es desprèn de les primeres creacions pinterianes, un tret que també es pot trobar en obres posteriors del nostre autor, com *Old Times*. L'element còmic és una part molt important del seu estil i es considera que el domini que Pinter té d'aquest recurs el posa a l'alçada dels grans comediògrafs anglesos. Tanmateix, el seu ús de la comèdia no és incidental o merament

plaent sinó crucial perquè desvela temes i significats que il·luminen el contingut de les seves peces (Coppa 2001, 46). Un d'aquests dramaturgs amb qui ha estat comparat és Noël Coward, que, després d'un rebuig inicial, en diverses ocasions manifestà un gran apreci per l'ofici de Pinter. Tots dos tenen en comú una gran capacitat estilística i el fet que capten l'atenció de l'espectador des del moment en què s'alça el teló. A més, tots dos utilitzen un diàleg precís i el·líptic darrere el qual els personatges s'escuden per evadir-se de la realitat (Cahn 1993, 131).

Martin Esslin, en el seu moment, ja va parar molta atenció a la qüestió humorística i considerava que el mecanisme còmic pinterià és similar al de Ionesco. Explicava que per a l'anglès no hi ha cap contradicció entre el realisme i l'absurd que coexisteixen en les situacions que l'inspiren, i que Ionesco i Pinter utilitzen l'humor per mostrar un rerefons tràgic malgrat les diferències tècniques que els separen. Francesca Coppa remarca també que en les obres de Pinter l'humor s'usa com a arma, per exemple quan un personatge A, per atacar el contrari B, explica un acudit convertint B en objecte de ridícul. En aquest cas A esdevé l'agressor, B la víctima i el públic, rient la gràcia, s'identifica involuntàriament amb l'atacant, cosa que demostra que, efectivament, l'humor en Pinter mai no és innocu.

Un altre aspecte de l'humor pinterià és que ens recorden l'estil de les parelles còmiques del music-hall; de fet, "Eliot's 1920s *Aristophanic fragment of the Sweeney Agonistes* was regularly compared with the early Pinter for the common qualities of menace and banality, music-hall stylisation and the demotic" (Knowles 2001, 81). Eliot, com Beckett, creia que el music-hall era un bon material de base per convertir l'entreteniment en art, seguint l'exemple de les avantguardes i fent-se eco de la proliferació dels espectacles de varietats. Pinter s'hi inspira, per exemple, en el diàleg entre Goldman i McCann a *The Birthday Party* i en la creació de la parella de *The Dumb Waiter*. També hi ha una mica de Pirandello en aquest aspecte creatiu del britànic perquè l'italià barreja comèdia i tragèdia, i perquè evita el simbolisme i l'abstracció (Knowles 2001, 79/80). L'efecte còmic, però, el fer riure a la gent amb un determinat tipus de broma, és problemàtic quan es traspassa a una altra cultura ja que pot costar de fer arribar a l'espectador que no és anglès i que es mou en un altre context cultural.

És indispensable, també, a l'hora de definir la poètica pinteriana, parlar de la particularitat del seu llenguatge. Esslin creu que Pinter té una oïda molt fina que li permet transcriure les converses diàries amb totes les seves repeticions, incoherències i faltes gramaticals i que els seus diàlegs són un compendi de tots els vicis i reiteracions

característics de les converses banals (Esslin 1991, 242). Aquest mateix crític, en el monogràfic *Pinter The Playwright*, dedica un capítol a analitzar l'ús del llenguatge: explica que Pinter va encertar a detectar que, tradicionalment, en el diàleg teatral els personatges s'expressen sempre amb molta més lògica que no ho farien en la realitat, i que el resultat de la tècnica pinterina va ser que, en les seves obres, va trasbalsar les convencions establertes fins aleshores. Per altra banda, Esslin revisa la repetició típica dels diàlegs del britànic i detalla les diferents utilitzacions que en fa. Així, en primer lloc, la reiteració pinteriana indica la recerca de *le mot juste* per part d'un personatge i, com a conseqüència, el desfici que li comporta perseguir-lo; en segon lloc ensenya la buidor d'una conversa i de la relació entre les persones que la mantenen; i en tercer lloc, com en el monòleg de Harry a *The Collection*, deixa veure el grau d'obsessió i odi de Harry per Bill, però també la repetició hi és utilitzada com una forma d'agressió, de tortura mental i d'humiliació (Esslin 1986, 237). Esslin, doncs, apuntava en el seu moment la idea de l'ús del llenguatge com a instrument d'atac, idea en la qual, més endavant, Mireia Aragay ha aprofundit.

Aragay explica en la seva tesi doctoral que la llengua és un aspecte de l'obra de Pinter del qual se n'ha parlat molt però sense tractar-ne a fons la part estructural:

“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 que la possibilitat d'interacció lingüística que dona veu als conflictes entre els personatges dramàtics es basa 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” (Aragay 1990, 23).

El llenguatge de Pinter produeix estranyesa perquè desplaça la seva funció habitual referencial per una de pragmàtica, passa de denotar un context o una situació a ser un instrument d'actuació. Per això, en circumstàncies determinades, no és tan important allò que es diuen els personatges sinó com ho diuen i per què ho diuen. Pot ser que el contingut de les seves frases no tingui sentit però que, en canvi, serveixin per obtenir el domini de la situació.

L'element poètic de la llengua que utilitza, però, també és part important de l'originalitat de la dramaturgia pinteriana. Aragay s'hi refereix com la part de textura del llenguatge que té relació amb l'estil, la sintaxi, el ritme, el vocabulari, el so... (Aragay 1990, 7). La crítica acadèmica ha descrit abastament aquesta qüestió: «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 conclusió que "... [Pinter's] work's are the true poetic drama of our time..."» (1990, 8). L'obra que, segons s'ha dit, representa millor aquesta tendència és *Moonlight*, de la qual Billington diu que és "a tone-poem as well as a play" (Billington 1996, 339). Però *Landscape*, *The Dwarfs*, *Family Voices*, *Silence* o *Ashes to Ashes* també són molt representatives de l'aspecte poètic dels drames del britànic pel seu poder suggestiu, la investigació formal i la musicalitat de llenguatge que els és comú. De fet, Pinter ha escrit poesia des de la seva joventut (principalment recollida al volum *Various Voices*) i potser per això el 1962 digué que "writing for me is a completely private activity, a poem or a play, no difference" (Pinter 1998, 20). Precisament, Ann Lecercle defensa que "ces poèmes, face nocturne de l'œuvre théâtrale, se révèlent très éclairants" (Lecercle 2006, 92). També Peter Hall, que per haver dirigit moltes obres del britànic s'ha convertit en un dels seus grans exegetes, ha dit que considera tant a Pinter com a Beckett dramaturgs poetes en sentit literal ja que treballen amb una estructura lineal i formal que s'ha de respectar i seguir al peu de la lletra dalt de l'escenari per tal que sorgeixi tota el significat de les seves peces (Trussler and Itzin 2002, 138). Per tant, la poesia en Pinter no es troba només en els monòlegs que contenen les obres mencionades abans sinó també en els diàlegs de moltes de les seves peces, en les quals les repeticions, les pauses, les frases curtes componen ritmes i dobles sentits sorprenents que les aproximen al gènere poètic:

"for the average playwright, writing the average colloquial flim-flam, it doesn't matter very much whether you say 'but' instead of 'and', or put in a few extra words. It does in Pinter, and it is excruciatingly difficult to get it completely accurate. But when you get it accurate, then the rhythm – and he has the most astonishing ability to write rhythms – begins to work. And you begin to feel the emotions underlying those rhythms. Let me put it like this. If you sing a Mozart

aria correctly, certain responses begin to be necessary inside you".
(Hall, 2005, 144).

Ann Lecercle està d'acord amb la importància del ritme i afirma que per al britànic el guió no és la reescriptura d'una partitura sinó una interpretació musical directa d'aquesta, tot i que estigui amagada pel vel del text (Lecercle 2006, 74).

Lligada al llenguatge i a la poesia hi ha la tècnica de la pausa i el silenci que ha esdevingut la marca més coneguda de l'estil *pinteresc*, perquè, tot sovint, la part més important de les peces del britànic es troba en el subtext, en allò no dit:

"There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness. We have heard many times that tired, grimy phrase: 'Failure of communication'... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that what we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome possibility" (Pinter 1999, 24).

Els silencis en Pinter, doncs, són reveladors i, en canvi, la incontinència verbal és una manera d'amagar-se dels altres. Això comporta que els personatges, en ocasions, diguin una cosa i que l'espectador sigui perfectament conscient que en pensen una altra. Cal dir que citar el fragment reproduït ha esdevingut molt habitual a l'hora d'analitzar l'obra pinteriana. Hollis Merrit explica que els crítics acostumen a remetre al discurs de Bristol al qual pertany per corregir la mala interpretació de les obres de Pinter, però que "cited over and over again, their critical utility widely recognized, these remarks have become embarrassingly overfamiliar" (1990, 15). De les paraules de Pinter que hem

reproduït, hem de destacar, tanmateix, la negació que els seus personatges estiguin separats per la incomunicació, i aquest és un aspecte rellevant per a nosaltres perquè la crítica catalana repetirà sovint que un dels temes principals del seu teatre és precisament aquest.

El precedent més clar d'aquest ús que Pinter fa dels silencis i de la conversa banal per amagar els sentiments reals és Txèkhov. En tots dos escriptors “the speech we hear is an indication of that which we don't hear. Typical of Chekhov's dialogue is the way that characters will occasionally talk across each other, as if encapsulated in private worlds” (Knowles 2001, 77). Així, doncs, les comparacions es fan sobretot per la qüestió del no dit però també perquè tots dos són mestres en orquestrar els detalls del diàleg com si es tractés d'una partitura.

Altres autors que podrien haver influït Pinter en el perfeccionament del seu famós subtext són Strindberg i Hemingway. El nostre autor és hereu d'algunes de les innovacions teòriques del suec, com ara les tècniques de la pausa, del silenci i de la forma musical del diàleg (Knowles 2001, 79). És hereu, també, de l'americà perquè en obres seves com ara a *Hills like white elephants*, les paraules que es diuen amaguen els pensaments dels personatges i els diàlegs són lacònics i aparentment banals (Stevenson, 1985, 32).

La imatge d'una habitació amb personatges interactuant a dins també s'ha de comentar perquè és molt representativa del teatre de la seva primera època. Esslin diu que “The room, which is the center and chief poetic image of the play, is one of the recurring motifs of Pinter's work”. Per exemplificar això cita la declaració textual de Pinter que, a l'hora d'escriure, partia de la imatge de dues persones en una habitació i de les preguntes que aquesta visió li provocava (Esslin 2000, 235). La conseqüència de l'encontre d'aquestes persones acostuma a ser que entren en conflicte pel territori i pel poder dins d'aquest (Cahn 1993, 5). Wardle és qui explica millor la importància del motiu de l'habitació en la primera època de l'autor: “The Pinter character... is there to defend his room. If anyone invades it he is on his defenses; the intruder may be a victim, an ally, or an assailant. Until the proprietor finds out which, there is a talk, a verbal tournament to decide who will gain the dominant position and territorial rights. (Wardle 1986, 38).

Però aquest model de teatre absolutament circumscrit entre quatre parets arriba a cansar el seu autor: “I couldn't go on with all this damn doors. In fact, it's true that in *Old Times* the woman is there, but not there, which pleased me when I managed to do

that, when that came through to me” (Gussow 1994, 18). El rebuig d’aquest plantejament a partir d’un moment donat de la seva carrera no vol dir que no en quedi l’essència en les obres posteriors perquè de tota manera sovint succeeixen, en un interior però a més continuen explotant una situació aparentment senzilla, amb pocs personatges, com si Pinter volgués tornar als elements bàsics del drama i al suspens que aquests poden crear (Esslin 2001, 235). Per tant, no és del tot significatiu que *Old Times* o *Ashes to Ashes* passin en un espai indefinit o que *Betrayal* transcorri en diversos llocs, perquè, si bé els personatges deixen d’estar tancats en un espai, ara estan tancats en una situació, en la qual es mantenen la simplicitat i els elements teatrals primaris.

Si l’habitació ha anat perdent centralitat en la dramaturgia de l’autor, en tant que imatge representativa del conflicte bàsic que amaga, la batalla pel poder l’ha anat guanyant, segons la crítica, de manera molt clara. Prentice creu que la lluita pel domini és el tema principal, que arrossega tots els altres i element que, tècnicament, serveix per captar l’atenció de l’audiència fins al final.

L’obtenció del poder, doncs, és el conflicte d’on arrenquen tots els drames de Pinter, encara que s’hi barregin altres obsessions de l’autor. Per exemple, Billington diu de *The Caretaker*: “Power is the theme. Dominate or be dominated. (...) For what Pinter grasps is that life is a series of negotiations for advantage in which everything comes into play” (Billington 1998, 118). Tot i que aquesta afirmació es refereix a una de les obres de la primera etapa de l’anglès, es pot considerar una anàlisi retrospectiva. En efecte, aquest tema del poder ja és present en una sèrie de peces de caràcter obertament compromès que Pinter començà a escriure els anys vuitanta, cosa de la qual parlaré amb detall més endavant. Aragay també està d’acord amb aquesta idea de lluita en la base de la poètica pinteriana: “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 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” (Aragay 1990, 11).

La qüestió de la lluita pel poder es desenvolupa per complet en les obres més polítiques de Pinter (*One for the Road*, *Mountain Language*, *The New World Order*, *Party Time...*). Però aquestes peces, en el seu moment, fan sorgir una nova polèmica. El fet que mostrin estructures de poder impermeables a tota crítica i triomfants sobre qualsevol tipus d’oposició pot fer pensar que no hi ha esperança i fer aparèixer l’acció individual com a totalment irrellevant. Aquest pessimisme ha estat considerat estèril per

part d'alguns experts, com ara Klaus Köhler, que afirma que Pinter descarta qualsevol mena de compromís constructiu i que aquesta inconsistència de base disminueix l'impacte de la crítica que volen contenir les seves creacions (Hollis Merrit 1983, 1990). De fet, veiem que se l'ha criticat per no oferir solucions als problemes, per conduir a l'immobilisme i per no posicionar-se al costat de cap partit polític concret, cosa que també s'ha retret a Beckett, encara que aquest va prendre part activa en la resistència, i a d'altres escriptors d'avantguarda.

Una altra cosa del teatre polític pinterià que ha aixecat controvèrsia és que l'autor posi el focus en la psicologia dels personatges i en qüestions abstractes més que en problemes concrets de la societat. El drama polític s'ha considerat, històricament, que ha d'explorar problemes socials que es puguin referir a estructures polítiques concretes i tangibles més que a qüestions inconcretes i, per tant, ahistòriques. Paradoxalment, les obres de Pinter superen (o no completen) aquesta definició (Grimes 2005, 84). Pinter intenta anar més enllà i procura escapar a les paraules de Bernard Shaw, segons les quals el teatre polític havia de ser per definició tòpic i dogmàtic, encara que no per això tingués menys valor. En canvi, el model de teatre polític pinterià parteix de la idea de que si l'audiència té la possibilitat de relacionar l'obra que està contemplant amb una situació concreta i específica, és probable que pugui pensar que la situació que se'ls mostra és ocasionada per uns "altres" que no tenen res a veure amb ella (Grimes 2005, 91). En certa manera, doncs, es pot pensar que no vol renunciar a la profunditat i subtilesa d'un determinat missatge però tampoc a la denúncia de problemes ben concrets com la tortura o l'abús de poder. I podríem aventurar que ha aconseguit crear la seva recepta personal per conciliar un teatre sense propaganda específica però que sigui, alhora, ideològic.

Una altra vessant del teatre polític de Pinter és la relació entre homes i dones, ja que també implica una variació de les relacions entre dominant i dominat. Tots dos sexes, en el món d'aquest autor, comparteixen certes necessitats humanes, però, intel·lectualment i emocional, difereixen profundament i per això competeixen els uns amb els altres des de perspectives desiguals i amb armes diferents (Cahn 1993, 132). S'han aixecat molts comentaris sobre el tractament que Pinter fa de les dones com a gènere (utilitzant la terminologia que s'estila avui en dia), sobre si és positiu o negatiu. Hollis Merrit explica que el conflicte entre homes i dones és un dels aspectes més controvertits de les seves obres perquè el crític no s'han posat d'acord en la interpretació de les seves relacions (1990, 195). Sovint, però, l'han acusat de misogínia i

d'adoptar un punt de vista estereotipadament masculí a l'hora d'imaginar personatges femenins. Aquest va ser el cas de la protagonista de *The Homecoming*, Ruth, que va suscitar molta polèmica. En sentit contrari, Cahn observa que les dones de Pinter no s'amaguen mai darrere de tasques considerades tradicionalment femenines i que, de fet, poques de les seves peces plantegen problemes que tinguin a veure amb la maternitat i les seves complicacions, i que, en tot cas, les responsabilitats maternals no suplanten mai la lluita per la supervivència i l'autoritat. Afegeix que aquestes dones semblen decidides a no deixar que el sexe limiti els seus drets territorials (1993, 7). Sobretot, però, davant les crítiques adreçades al suposat punt de vista misògin del britànic caldria tenir en compte que els seus personatges masculins en poques ocasions surten ben parats i que, si de cas s'hi produeix algun tipus de discriminació, aquesta és positiva per a elles. En són un exemple Emma de *Betrayal*, Flora de *A Slight Ache*, Kate i Anna de *Old Times* o Rebecca d'*Ashes to Ashes*, per anomenar-ne algunes, ja que totes mostren més domini de si mateixes i més presència d'esperit que els seus contrincants masculins. Tanmateix, per a la investigació que ens ocupa, aquesta controvèrsia és una qüestió secundària ja que la crítica, a Barcelona, descomptant alguns comentaris amb motiu de la primera producció de *The Lover*, l'ha ignorat del tot.

S'ha considerat també que en el tractament de les seves figures femenines Pinter té molt a veure amb Ibsen i amb Strindberg. Precisament el crític Thomas Postlewait compara, molt suggerentment els personatges de Ruth de *The Homecoming* amb la Nora de *Casa de nines* i amb *Hedda Gabbler*. Strindberg és un punt de referència sobretot per a *The Collection*, que va ser representada juntament amb *Playing with Fire* el 1982, tot i que aquesta obra té més punts en comú amb *Betrayal* perquè totes dues tracten el tema de l'adulteri interferint-se en l'amistat de dos homes. Concretament, la qüestió de la comunitat masculina amb una dona com a catalitzador apareix per primera vegada a la seva novel·la de joventut *The Dwarfs* i es repeteix a *The Basement*, *The Collection*, *The Servant*, *Monologue*, i a *The Homecoming* (Batty 2005, 56). Per altra banda, s'ha dit que aquesta idea té precedents en *Exiles* de Joyce, un dels autors preferits de Pinter i dels més llegits en la seva adolescència (Knowles 2001, 83), perquè en totes dues creacions literàries hi ha un triangle amorós on, al final, sembla que el que importa als dos homes és la traïció de l'amistat més que la competició per la dona. En tot cas, cal tenir present que Pinter ha presentat molts tipus de dona diferents, la criticada Ruth, però també la protagonista de *A kind of Alaska*, que va ser considerada un personatge molt ben

desenvolupat psicològicament fins i tot per part de la crítica pertanyent als rengles feministes.

Per acabar cal parlar encara de la impossibilitat de verificació de la realitat que es percep en les obres de Pinter, que ha permès comparar-lo amb Pirandello, sobretot per les similituds entre *Così è, si vi pare!* i *The Collection*. Aquesta cerca de la veritat que esdevé inabastable per als seus protagonistes, present en totes les obres de la seva primera i segona èpoques, desapareix quan es posa a tractar situacions de caràcter públic i polític, però reapareix a *Ashes to Ashes*. Esslin ja en parlà en el seu moment i observà que els personatges de Pinter sempre són complexos i la seva psicologia contradictòria i inverificable, com passa amb les persones de carn i ossos (2001, 243). Les obres on aquest punt és més central són *The Collection*, en la qual el marit, obsessionat per la sospita que la seva dona li és infidel no pot finalment sortir de dubtes, *Old Times*, en què els tres protagonistes donen versions absolutament contradictòries del passat, i *Ashes to Ashes*, en què el marit intenta desesperadament concretar què és real d'allò que la dona diu. Segons Pinter, en aquestes obres el que passa no és gaire rellevant. Sobre *Old Times* diu:

“What interests me a great deal is the mistiness of the past. There’s a section in the play, where Deeley says to... the friend, that they met in this pub 20 years before. Well the fact is they might have and they might not. If you were asked to remember, you really cannot be sure of whom you met 20 years before. And in what circumstances (...). The fact is it’s terribly difficult to define what happened at any time. I think it’s terribly difficult to define what happened yesterday. You know that old Catholic thing, the sin in the head? So much is imagined and that imagining is as true as real” (Gussow 1994, 17).

Prentice afirma que els personatges de Pinter estan molt condicionats per un passat indefinit, fet a parts iguals de coses inventades i de coses viscudes, que utilitzen com a arma per atacar els seus adversaris en el present (Prentice 200, 402). Però per veure com el tema de la impossibilitat de saber la veritat ha evolucionat en l’ideari pinterià és important referir-se al discurs que va escriure quan li va ser concedit el premi Nobel. El començà recordant que en la seva conferència del 1958, titulada *Writing for the Theatre*, digué que no hi ha grans diferències entre la imaginació i la realitat o entre

la veritat i la mentida i que un fet narrat pot contenir totes dues coses alhora. Tanmateix precisava que, amb el temps, la seva posició respecte a aquestes afirmacions havia canviat una mica:

“as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false?”

Truth in drama is forever elusive. You never quite find it but the search for it is compulsive. The search is clearly what drives the endeavour. The search is your task. (...) I believe that despite the enormous odds which exist, unflinching, unswerving, fierce intellectual determination, as citizens, to define the *real* truth of our lives and our societies is a crucial obligation which devolves upon us all. It is in fact mandatory.

If such a determination is not embodied in our political vision we have no hope of restoring what is so nearly lost to us – the dignity of man.”
(Pinter 2005, www.haroldpinter.org)

Pinter fa una distinció clara entre la veritat en l'art i la veritat en la política esbandint qualsevol possible malentès, i deixa clar que cal lluitar per saber la veritat, malgrat tot, i lluitar contra les mentides en les quals la classe política vol embolcallar la ciutadania. Ell mateix recorda, ja ho he indicat, que en els inicis de la seva carrera va parlar en diverses ocasions sobre la dificultat, gairebé impossibilitat, d'arribar a la veritat. Tanmateix avui en dia té molt interès a matisar aquestes observacions per no donar suport, involuntàriament, una actitud immobilitzadora d'artista dins la seva la torre de vori, que, desanimat davant la impossibilitat de trobar la veritat, deixa de buscar-la.

He procurat indicar les qüestions sobre les quals la crítica ha vessat més tinta. Hi ha, evidentment, altres aspectes que seria interessant de comentar, encara que es mostrin amb menys freqüència i que, per tant, siguin rellevants només en referència amb algunes peces del britànic; si s'escau parlar-ne a partir de les seves estrenes barcelonines intentaré fer-les reparèixer en el moment convenient. Per arrodonir aquesta presentació de l'autor, doncs, cal fer la descripció de l'evolució de la seva figura pública que he anunciat més amunt.

Pinter escriu la seva primera obra, *The Room*, el 1957, però no és fins més endavant que adquireix fama i reconeixement. La seva segona obra, *The Birthday Party*, molt maltractada per la crítica, dura només una setmana als escenaris (Billington 1996, 84). Les coses comencen a canviar amb l'èxit de *The Caretaker* (1957) a Alemanya, després del qual l'obra es representa a l'Arts Theatre de Londres l'abril del 1960 i obté, ara sí, el favor de la crítica (Billington 1996, 127). A partir d'aquest moment la revista *Encore*, publicació teatral molt influent, decideix prendre partit per ell convertint-lo en màrtir de l'*establishment* anglès, cosa que, per exemple, va provocar la reposició de *The Birthday Party* (Billington 1996, 88).

Una part de la crítica intentà situar Pinter, en el panorama escènic del moment, dins el moviment dels *Angry Young Men*, també dit *New Drama* o *New Wave*, que es considera que va començar amb l'obra de John Osborne *Looking Back in Anger*, i del qual també formaven part Arnold Wesker, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe, John Arden, o N.F. Simpson. Aquests dramaturgs van revolucionar el panorama teatral de la postguerra anglesa, que fins aleshores havia estat dominat per uns quants empresaris que només programaven alta comèdia i, en general, peces complaents amb les classes privilegiades, deixant oblidats els canvis socials i els problemes de la majoria de la població. Durant un temps es cregué que Pinter formava part d'aquest grup pel fet que el seu teatre també suposava una subversió respecte al model preexistent i perquè situava les seves obres en un ambient de baixos fons. Era per això que des de la revista *Encore* se'l defensava com a autor social. L'ideari d'aquesta publicació partia de l'assumpció que el teatre és, en essència, un art social i per aquest motiu, des de *The Birthday Party* (1958) a *The Homecoming* (1965), les obres de Pinter van ser analitzades per crítics seriosos des d'aquesta òptica. L'editorial d'*Encore*, amb motiu de la publicació de *The Birthday Party* el 1959, anuncià l'obra dient que era “not only pungently funny and disquietingly macabre, but rich with concern about the state of our society” (Stokes 2001, 28-29)

Tanmateix, el seu estil titllat d'obscur no quadrava amb els esquemes del realisme social i, per tant, paral·lelament, se'l començà a comparar amb Beckett, Ionesco i, en general, amb el teatre de l'absurd, visió que, a poc a poc, agafà força. Charles Grimes recorda que als primers seixanta Esslin, ideador del concepte de teatre de l'absurd, i tots els crítics influïts per ell, el situaven dins la tradició absurdista. I és que, com ja s'ha dit, les primeres obres de Pinter, *The Birthday Party* i *The Dumb Waiter*, tenien característiques pròpies de l'absurd: el sentiment d'un destí incert però

amenaçador, la implicació d'un univers arbitrari i sense sentit, i la utilització de l'escena per mostrar imatges corprenedores de la condició humana. Grimes evoca la creença generalitzada que el teatre de l'absurd era apolític perquè mostrava indiferència respecte als problemes socials i que per això quedava separat, d'entrada, del drama compromès. Aquesta separació es formalitzà l'any 1955 en l'entrevista que Kenneth Tynan va fer a Ionesco. Tynan incitava l'autor a pronunciar-se en qüestions de compromís polític però aquest defensava el dret de l'artista a mantenir-se independent de cap obligació externa al seu art i, específicament, dels punts de vista polítics. D'acord amb aquesta suposada oposició entre el teatre de l'absurd i el de compromís un escriptor podia, o bé tractar preocupacions contemporànies, o bé tractar l'etern problema de la batalla de la humanitat contra un univers hostil, però no tots dos alhora. Conclou Grimes dient que si per una banda aquesta oposició tenia una part d'exageració, per l'altra els crítics i l'audiència de l'època identificaven els autors en aquests termes i que, en certa manera, els autors es veien a si mateixos de manera similar (Grimes 2005, 14-15).

L'associació amb l'absurd donà a Pinter una imatge apolítica que ell mateix va reforçar de manera activa amb declaracions com les del discurs pronunciat al National Student Drama festival el 1962:

«There is a considerable body of people just now who are asking for some kind of clear and sensible engagement to be evidently disclosed in contemporary plays. They want the playwright to be a prophet. There is certainly a good deal of prophecy indulged in by playwrights these days, in their plays and out of them. Warning, sermons, admonitions, ideological exhortations, moral judgements, defined problems with built-in solutions; all can camp under the banner of prophecy. The attitude behind this sort of thing can be summed up in one phrase: "I'm telling you." (...) If I were to state any moral precept it might be: beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who lives you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism, who declares that his heart is in the right place, and ensures that it can be seen in full view, a pulsating mass where his characters ought to be. What is presented, so much of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché» (Pinter 1999, 21-22).

Queda clar amb això que estava totalment en contra d'utilitzar l'art per fer proselitisme i que no tenia intenció de convertir les seves obres en propaganda. Però en cap moment no digué que no s'interessava per la cosa pública, sinó que no creia que el teatre hagués de ser una manera de manipular l'espectador. Tot i així, durant un temps, van conviure dues maneres d'interpretar Pinter, encara que es feu més coneguda la que l'associà amb l'absurd. La més política quedà oblidada per tothom a causa de les *middle plays* o *memory plays*, període que durà des de la segona meitat dels seixanta fins als vuitanta, perquè, insisteixo, tractaven temes de caràcter personal. Durant aquest període va ser “highly praised by one group of critics” i “fierceley castigated by another” (Sakellaridou 1988, 1). Sembla que la irritació dels crítics amb la feina de Pinter provenia, sobretot, de la seva desconcertant, tot i que molt lloada, ambigüitat. Aquests crítics trobaven a faltar la manca de fets convencionalment comprovables i la possibilitat de verificar alguna línia argumental coherent en les seves peces (Sakellaridou 1988, 2). Per altra banda, el refús de Pinter a comprometre's amb cap sistema d'idees preconcebut va ser utilitzat en contra seva per crítics com Nigel Dennis o Ronald Bryden que el veien com un simple artesà de l'escena, que escrivia exercicis per a actors, però sense cap profunditat de contingut (Sakellaridou 1988, 3).

L'apreciació del públic i la crítica de Pinter com a autor despreocupat en temes de política va començar a canviar a partir de l'any 1980. Aquest any va dirigir *The Hothouse*, obra que parla d'una institució fictícia dirigida pel govern amb el propòsit de controlar, observar, regular i empresonar persones, en la qual el director i els metges que la condueixen només estan interessats en el poder que els confereix el càrrec. Aquesta peça l'havia escrit l'any 1958 i no l'havia donat a conèixer perquè en el seu moment li semblà massa explícita i dogmàtica. Tanmateix, va ser precisament per això, per ser molt clarament crítica, que després de la seva estrena l'opinió general sobre Pinter va començar a canviar perquè es va veure que tenia capacitat crítica envers la societat que l'envoltava. El mateix any 1980 es va dur a escena *Other Places*, trilogia de la qual va sorprendre especialment *A kind of Alaska*. Aquesta obra està basada en el llibre del doctor Oliver Sacks *Awakenings* i, com que tractava sobre els efectes d'una malaltia real, va mostrar que Pinter era capaç d'interessar-se per problemes socials contemporanis: “Following this production Pinter is presented as a rather engaged playwright who offers human concern. Furthermore, he is ‘sold’ to the public as a playwright who can be viewed not in isolation, but as connected with a highly popular book (Sack’s) based on medical phenomena which had aroused wide public interest.

Most reviewers were highly favourable” (Yael Zarhy-Levo 2001, 219). Elisabeth Sakellaridou explica que la clau de l'èxit fou que la peça mostrava compassió pels seus protagonistes cosa que contrastava amb creacions passades per les quals havia estat acusat de ser dur i, fins i tot d'odiar, els seus personatges (Sakellaridou 1988, 203). Finalment, un altre fet significatiu s'afegí a aquesta sèrie de petits canvis d'actitud: l'any 1983 acceptà escriure una peça breu, *Precisely*, per a un espectacle en contra de les bombes nuclears titulat *The Big One*, que tingué lloc a l'Apollo Victoria Theatre. Acceptar aquest encàrrec va suposar, d'alguna manera, assumir que existien causes prou importants a les quals subordinar el seu art. Sempre havia rebutjat el didacticisme i els partits presos a l'hora de crear, però tot i així es prestà a escriure una peça que pretenia conscienciar la gent sobre el perill de les armes de destrucció massiva: “The piece is propaganda, but it is propaganda for life and it does its business – which is to expose the thinking behind the notion of ‘acceptable’ levels of nuclear death- with brutal economy” (Billington 1996, 291). Pel fet de ser un text breu i de ser presentat juntament amb altres obres va passar força desapercebut, però *Precisely* és clau per entendre l'evolució ideològica del britànic perquè mostra la seva decisió de posar-se al servei de determinades causes, cosa que hauria rebutjat categòricament en la seva joventut.

Però a la fi, el que fou realment decisiu per al canvi de la imatge pública de Pinter va ser l'estrena de *One for the road* el 1984 al Lyric Theatre de Hammersmith. Aquesta peça tracta el tema de la tortura i és la primera d'una sèrie d'obres molt dures, totes elles amb un contingut ideològic molt clar, com *Mountain Language*, *Party Time*, *The New World Order* o *Ashes to Ashes*. A partir d'aquest moment, mentre que la seves primera i segona etapa van ser vistes com una representació del domini privat, que estilísticament es distingien per la seva ambigüitat, l'última etapa es va considerar que representava el domini públic i polític d'una forma directa i explícita (Zarhy-Levo 2001, 222).

Però a part de prendre aquesta direcció cap al teatre de denúncia, Pinter també decidí prendre part activa en temes d'interès mundial al marge del seu art convertint-se en primer activista de certes causes. Això representà un canvi dràstic respecte a la seva actitud de joventut i el descobriment d'aquest nou Pinter va ser considerat i presentat per la premsa com una conversió sobtada. Billington s'encarregà de matisar-ho dient que per bé que el creixent sentit d'impotència creativa de Pinter va anar acompanyat per una preocupació més explícita davant la injustícia, les mentides dels governs oficials i la negació dels drets humans, seria simplista creure, com ho feren molts comentaristes,

que la seva preocupació per la política va ser el resultat d'un bloqueig creatiu. Billington creu que més aviat en va ser la causa, ja que Pinter estava lluitant per trobar una manera d'expressar dramàticament els seus forts instints polítics. Per tant, el que va transformar el rei del misteri i l'ambigüitat en un animal polític no va ser cap il·luminació sobtada sinó un desenvolupament lògic de tot el que li havia interessat des de sempre (Billington 2005, 286). La veritat és que suposar que Pinter no s'havia sentit mai interessat per qüestions ideològiques és insostenible: recordem que renuncià a la religió jueva a l'edat de dotze anys, que formà part durant l'adolescència d'un grup on era habitual qüestionar qualsevol idea donada, que s'arriscà a anar a la presó als divuit anys per ser objector de consciència i que es barallà amb un home en un pub de Chelsea per proferir insults antisemítics (Billington 1996, 286).

Pinter ha resultat, doncs, un personatge incòmode de situar en el teatre del segle XX, dividit per Marvin Carlson en dos corrents oposats, el basat en la teoria brechtiana (teatre polític) i el basat en Artaud (teatre de l'absurd). Els crítics han tingut problemes a l'hora d'adscriure'l a aquests corrents, perquè n'ha creuat els límits convencionals (Hollis Merrit 1990, 172). Tanmateix, Pinter intentà explicar les diferents fases del seu procés creatiu en una entrevista amb Mel Gussow:

“I think in the early days, which was 30 years ago in fact, I was a political playwright of a kind. But I then took a break from being so for about 17 years. I wrote a lot of plays – things like *Old Times* and *Betrayal* and *Landscape* and *Silence*, which were concerned with memory and youth and loss and certain other things. They didn't concern themselves with social and political structures whereas the earlier plays did” (Gussow 1994, 82).

Es fa evident, doncs, que l'evolució dramàtica de Pinter és gradual i que des dels seus inicis hi ha hagut lectures ideològiques de les seves obres. La diferència principal que hi ha entre les primeres obres avui considerades compromeses (*The Caretaker*, *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter*) i les més recents (*One for the Road*, *Precisely*, *Mountain Language*, *Ashes to Ashes*, entre d'altres) és que les primeres responen a una concepció metafòrica i s'emparenten amb el realisme social i les segones són absolutament explícites i de denúncia de qüestions concretes. Per altra banda, s'observa

un canvi en l'actitud de l'autor, que en la seva joventut es mostrava distanciat i escèptic respecte a la política mentre que en la actualitat és molt actiu en aquest camp.

Així doncs, a partir d'un moment, i de manera conscient i voluntària, Pinter passà a encarnar la figura de l'intel·lectual compromès que creu que és el seu deure involucrar-se en la vida pública i utilitzar la seva fama com a mitjà de protesta (és important insistir en aquest punt perquè aquest tipus de personatge públic és el que en el seu moment va interessar alguns sectors del teatre de Barcelona per motius dels quals parlaré extensament més endavant). Tanmateix, aquest personatge en algun moment se li escapà de les mans i fou molt maltractat per la premsa groga britànica. Ell mateix comentà: "He's not me. He's someone else's creation. It's very curious. Quite often when people shake me warmly by the hand and say they are pleased to meet me, I have very mixed feelings – because I'm not quite sure who they are meeting at all. I can't explain it very well. I sometimes feel in others an awful kind of respect which distresses me" (Gussow 1994, 25).

PRESENCIA DE PINTER A BARCELONA DURANT LA DÈCADA DELS SEIXANTA

ANTECEDENTS A ESPANYA

La primera vegada que es va fer un muntatge sobre una obra de Harold Pinter a l'Estat Espanyol va ser a Madrid el gener de 1962. Només se'n van oferir dues representacions, la primera al col·legi major Ximénez Cisneros i la segona al Teatre Maria Guerrero el 8 de gener d'aquell any. L'obra va ser *El Portero* (*The Caretaker*) probablement perquè era la peça de Pinter que fins al moment més reconeixement havia obtingut. Aquestes dues úniques representacions les va dur a terme la companyia Dido Pequeño Teatro dirigida per Trino Martínez i protagonitzada per Carlos Mendy, Andrés Gonzalez i José Cárde. A diferència d'Anglaterra sembla que a Madrid "Las críticas, en su abrumadora mayoría, fueron despectivas y hasta ligeramente sarcásticas" (P.A., 1967, 6).

Probablement la primera notícia que va arribar aquí de l'existència de Pinter (per aquells que no dominaven l'anglès) va ser a través d'un article sobre el teatre contemporani britànic, també a la revista *Primer Acto*, que escriví Irina Morduch, la seva corresponent a Londres. El text es titulava *Nuevas perspectivas del Teatro Británico* i aparegué l'octubre del 1961, tres mesos abans de l'estrena d'*El Portero* a la capital espanyola. Informava de la revolució que s'havia produït en l'escena anglesa després de la guerra i enumerava tots els dramaturgs representatius d'aquest canvi: John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Neil. F. Simpson, Bernard Kopps, John Whiting, Shelagh Delaney i Pinter. Morduch hi feia una explicació breu de la poètica de cada escriptor i ho concretava comentant alguna de les seves obres més conegudes. De Pinter deia que havia obtingut notorietat amb *The Caretaker* i destacava com a característica principal del seu estil el coneixement tècnic dels mecanismes teatrals. Tanmateix afirmava que «no se aprecia ninguna inclinación social, ningún "mensaje" y sólo el problema de la incomunicación entre los hombres en un terreno apolítico». La periodista no el va col·locar entre els *Angry Young Man* i insinuava la seva manca de compromís amb alguna causa determinada, per diferenciar-lo dels altres autors que havia comentat a l'article, com Wesker o Osborne. Inaugurava, així, el fet d'identificar la incomunicació com a *tema* de les obres pinterianes. A continuació deia que "sus obras desafían todo análisis, crean ambiente, el diálogo es ingenioso, pero el contenido

intrascendente, su especialidad es lo inconsecuente, la creación de lo macabro con lo cotidiano. En cuanto al argumento de sus comedias, no se puede contar (no hay que contar) pero sus personajes están llenos de vida” (Morduch 1961, 48). Per tant no l’adcrivia a cap moviment i apuntava, això sí, insisteixo, la qüestió de la manca de tema que, com es veurà, va preocupar molt als crítics.

Dos mesos més tard, Felipe María Lorda Alaíz, en un altre article de la revista *Primer Acto*, aportà informació més detallada i consistent sobre el nou dramaturg anglès. Lorda Alaíz no era un corresponsal de premsa sinó un estudiós i professor d’universitat que realitzà una gran tasca investigant tot tipus de fenòmens teatrals del seu moment, i que fou autor d’estudis sobre temes tan diversos com el teatre neerlandès contemporani o com el teatre flamenc espanyol. L’article a què ens referim es titulà *El ala británica del teatro del absurdo* i parlava sobre el grup d’autors anglesos format per Harold Pinter, Ann Jellicoe i Norman Frederick Simpson que, segons ell, formaven “un fenómeno dramaturgico nuevo”. El text es dividia en una introducció general i un apartat específic per a cada un. La introducció general explicava que l’element comú a tots tres era un “realismo desesperado” que Lorda Alaíz definia com: “El intento frenético de moverse en esa zona de penumbra en la que los atisbos resultan desconcertantes, cuando no, pavorosos” (1962, 42). Aquest tipus de realisme, des del seu punt de vista, expressava l’exasperació davant d’un món que només es podia intuir i que, per tant, s’havia de retratar a partir de fragments aparentment absurds. La conseqüència d’això era que la imatge que oferien els tres autors d’allò que els envoltava podia semblar estranya i misteriosa. Alaíz, doncs, afirmava que Pinter partia de la realitat però que acabava posant en qüestió la noció de realisme, que considerava buida de sentit: “Tan realidad es un protón como el universo entero. No es cuestión de grados, sino, en este caso, de amplitud. Por otra parte, tan realidad es la superficie de la mesa donde trabajo como el sueño más dislocado, la más descabellada fantasía de un niño o la más absurda ocurrencia de un demente o un beodo. No es cuestión de estimativa, sino de existencia” (Lorda Alaíz 1962, 43). Arribava a la conclusió que, finalment, la diferència entre aquests tres autors i els anomenats realistes només era una qüestió de perspectiva.

Un altre punt de coincidència que assenyalava el crític entre aquests dramaturgs era que, tot i que Simpson i Jellicoe havien estat tradicionalment considerats dins la línia dels *Angry Young Man*, ell pensava que més aviat es podien relacionar amb la tradició absurdista i que “deben mucho a Samuel Beckett. Y a Kafka, el de las

realidades alucinantes y obsesivas” (Lorda Alaíz 1962, 42). Això no és sorprenent perquè, com es pot veure en el capítol dedicat a la poètica de Pinter, l’Absurd i el *Kitchen Sink Drama*, en aquell moment, no es percebien de manera clarament diferenciada i tant l’un com l’altre eren sinònims de renovació i de canvi. Alaíz creia que la denominació “absurd” era “superficial y casi frívola”; si de cas trobava més apropiada la de “teatre d’amenaça”. Però davant de la manca d’una classificació totalment satisfactòria proposava l’apel·latiu de “teatro non sequitur”, “el disloque”, perquè creia que el nou grup mostrava en les seves obres fragments de realitat, dislocats d’una estructura superior, que provocaven estranyesa a l’espectador (Lorda Alaíz 1962, 42).

En la secció dedicada només a Pinter, Alaíz feia un recorregut a través de les seves primeres obres, *The Room*, *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache*, *A Night Out*, i *The Caretaker*, les resumia i en donava algunes claus interpretatives. Per exemple deia, respecte a l’ús del llenguatge, que Pinter tenia “un estilo e idioma particulares, pero basados en ese parloteo más coloquial que vulgar, incongruente, elíptico, rutinario, monologante, que en un mundo absurdo produce la impresión de una extravagante irracionalidad” (Lorda Alaíz 1962, 43). Pel que fa la qualitat “misteriosa” d’aquestes obres escrivia que “Todas estas preguntas y otras muchas brotan constantemente, pero no se nos da ninguna contestación. Nos hallamos ante una mera situación, ante una atmósfera y, en último término ante unos hechos que de un modo extraño nos afectan profundamente” (Lorda Alaíz 1962, 43).

Veiem, doncs, que Lorda Alaíz presentava més o menys totes les qüestions que fins als anys vuitanta es van anar repetint sobre Pinter a Catalunya, Espanya i Anglaterra, i que es podrien resumir en els següents cinc punts bàsics: 1) la pertinença, o no, de Pinter a l’Absurd i, per tant, la seva relació amb Beckett i Ionesco; 2) la base realista 3); el misteri que hi ha latent en els seus textos i el fet que en ells es deixen moltes preguntes sense resposta; 4) la por indefinida que provoquen 5); malgrat tot, els tocs d’humor, (aquestes dues últimes qüestions eren les que el duïen a qualificar el teatre de Pinter com a la Comèdia d’Amenaça); i 6) la peculiar qualitat del seu llenguatge. Si bé totes aquestes particularitats de l’estil pinterià Alaíz les presentava des d’una perspectiva positiva, tal com s’anirà veient altres crítics, en canvi, les van prendre en consideració de manera negativa.

Més endavant, el 1964, Lorda Alaíz publicà el llibre *Teatro Inglés. De Osborne hasta hoy*, on va incloure un capítol dedicat a Pinter i on ampliava la informació que

havia publicat abans a *Primer Acto* amb una anàlisi de les seves obres posteriors, però mantenint els mateixos conceptes de base. Aquestes dues publicacions i, uns anys més tard, en el 1966, la traducció de Sebastià Alemany del llibre de George E. Wellwarth *Teatro de protesta y paradoja* (*The Theatre of of Protest and paradox*, 1964) així com, també, la traducció de Manuel Herrero, el 1966, del llibre de Martin Esslin *El Teatro del Absurdo* (*The Theatre of the Absurd* 1964), van ser els inevitables volums de consulta que van permetre accedir a un coneixement teòric de Pinter en el transcurs dels anys seixanta a l'Estat Espanyol.

EL PORTERO (1962)

The Caretaker (1957) és la cinquena obra de Pinter i, com ja he dit, la que li va donar fama i la que el va fer triomfar per tot Europa (Billington 1996, 114). Es va estrenar a l'Arts Theatre de Londres l'abril del 1960 i, contràriament al què s'havia esdevingut amb *The Birthday Party*, la peça va ser molt lloada, sobretot pels diaris populars. A *The Daily Herald* es va dir el dia següent: "Tumultous cheers. Twelve curtain calls. And then the lights went up, the whole audience rose to applaud the author who sat beaming in the circle" (Billington 1996, 127). I en *The News Chronicle* es podia llegir: "This is the best play in London" (Billington 1996, 127). Va ser un canvi de to radical respecte al què s'havia dit d'ell amb anterioritat, Yael Zahry-Levo explica que alguns crítics arribaren al punt de declarar que l'estil de Pinter era motiu d'orgull nacional i una nova fita del drama anglès i el compararen repetidament amb Beckett i amb Ionesco convertint-lo en el representant anglès de l'avantguarda europea. Això podria haver influït Esslin a l'hora d'incloure'l en la segona edició de *The Theatre of the Absurd* l'any 1964, volum que va acabar d'afermar la carrera de Pinter (Zarhy-Levo 2001, 214).

Respecte al contingut de *The Caretaker* Esslin explicava el que ja s'ha convertit en un tòpic, que la lluita per una habitació pròpia és el seu tema principal i que "achieves this quality of universality and tragedy without any of the tricks of mystery and violence that Pinter used in his earlier plays to create an atmosphere of poetic terror" (Esslin 2001, 249). De fet, a Esslin li va agradar més *The Caretaker* que les obres anteriors perquè és més realista i perquè l'amenaça és més concreta, i aquest, l'equilibri ideal entre la metàfora i el referent concret, s'ha convertit, precisament, en una de les gràcies després més celebrades de la producció pinteriana.

Amb els anys, però, hi ha un altre aspecte d'aquesta obra que ha adquirit més rellevància, la problemàtica social que amaga: “for me is above all a play that conclusively blazes the artificial distinctions people make between the private and the public Pinter” (Billington 1996, 117). Perquè si bé tracta l'aliança entre dos germans davant d'un intrús, alhora va més enllà i esdevé una obra política, perquè ofereix una imatge de la vida com a lluita constant (Billington 1996, 117). Des d'aquesta perspectiva Penelope Prentice també suggereix que el conflicte personal de l'obra és indicatiu dels problemes de més enllà de l'àmbit privat perquè la peça mostra fins a quin punt intentar connectar amb l'*altre* implica lluita i esforç (Prentice 2000, 85).

Aquestes lectures de la peça, però, no impedeixen que sigui vista, a més, com un text còmic. Les causes principals d'aquest efecte són, d'un banda, els diàlegs de sords que mantenen els personatges, i de l'altre el registre del llenguatge utilitzat, que reproduceix modismes londinencs (Dukore 1976, 26). Tanmateix aquests girs idiomàtics, immediatament reconeixibles per qualsevol britànic, són difícils de preservar en una traducció i és possible que a Catalunya l'element còmic en sortís disminuït.

És interessant veure què digué específicament sobre *The Caretaker* Lorda Alaíz en l'article del 61, perquè hi dona la visió com, a partir d'aleshores, seria interpretada l'obra a la península. Digué que es tractava de la peça més ben aconseguida de Pinter fins a aquell moment perquè representava una evolució considerable respecte a la seva producció anterior. Continuava parlant del fet que no utilitzava efectes melodramàtics espectaculars com a *The Room*, i conclouïa que es tractava de “un drama sobre personas de carne y hueso” (Lorda Alaiz 1961, 46).

Així doncs, *El Portero* va ser la primera obra de Pinter que es representà a Barcelona, i això va tenir lloc els dies 22 i 23 de novembre del 1962 al Teatro Calderón. La va dirigir Ricard Salvat amb la companyia Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona tot i que la seva companyia habitual era la formada per alumnes seus de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, l'EADAG. Salvat explica que va utilitzar el nom de «Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona» per problemes burocràtico-administratius (Ferrer 1998, 40). Tanmateix els canvis que va fer no es van limitar a posar un nom diferent al grup sinó que els actors que hi van participar van ser professionals provinents de Madrid: Carlos Mendy en el paper de Davies, que ja l'havia encarnat a la capital espanyola, Daniel Dicenta en el d'Aston i Carlos Nuñez en el de Mike. A més la traducció que es va seguir va ser la versió castellana de Trino Martínez Trives, personatge clau del teatre de l'època perquè introduí autors com Beckett o Ionesco, i

que també s'havia utilitzat a Madrid. Així doncs, sembla que Salvat va crear una petita companyia paral·lela a la seva habitual per a realitzar aquest espectacle que potser va néixer a partir del de Madrid. Però els motius pels quals va dirigir actors professionals i no els de la seva pròpia escola són confosos, ja que, com se sap, tot i que els actors de l'EADAG no tenien el carnet d'actors professionals sí que els era permès actuar en funcions de cambra.

Per altra banda a primer cop d'ull sembla sorprenent que Slavats hagués triat aquesta peça que es considerava representativa de l'Absurd ja que ell havia bastit el seu propi estil com a director a partir de les ensenyances de Piscator, Brecht i el teatre èpic (Gallén 1996, 16) i aquesta línia de didactisme polític, en principi, era diametralment oposada a l'actitud de Pinter envers el teatre. Tanmateix en aquella època, com s'ha comentat anteriorment, s'associà *The Caretaker* amb el realisme social i els Angry Young Man així com amb l'existencialisme i el teatre de situacions de Sartre, dues línies que l'interessaven i que lliguen, la primera amb la seva peça *Mort d'Home*, i la segona amb *Nord Enllà*. A més els grups independents tenien la voluntat de divulgar els nous models de teatre europeus per a apropar-los al públic d'aquí que no hi tenia accés. Finalment, l'interès del director català per aquesta peça es podria deure al fet que a Alemanya la popularitat inicial de Pinter va venir lligada a una percepció social de *The Caretaker* i *The Dumb Waiter* (Hollis Merrit 1990, 173), percepció que li podria haver cridat l'atenció en alguna de les seves múltiples estades en aquell país.

L'escenografia del muntatge va ser encarregada a Fabià Puigserver, que feia poc que havia tornat de Polònia, i que en el programa de mà figura com a Fabian Slevia. Puigserver tenia idees molt modernes perquè estudià disseny d'espais escènics a Polònia de manera que, quan tornà a Catalunya per a fer el servei militar i va entrar en contacte amb l'EADAG (hi estudiava interpretació i direcció), on sovint li van encarregar els decorats del grup (Bravo 1996, 29).

Hi ha una fotografia de l'espectacle que mostra, a l'escenari, un interior amb molts objectes desordenats, roba interior estesa en un cordó, un llit mig desfet, i estris amuntegats, i que dóna una sensació desangelada i de caos. A l'esquerra hi ha Dicenta (Aston) assegut, més al mig s'hi veu Núñez (Mike) vestit amb una jaqueta de pell i sostenint una maleta amb posat amenaçador, a la dreta hi ha Mendy (Davies) amb un abric llarg i gastat, tot tal com suggereixen les acotacions (Bueso i Graells 1996, 108). És interessant tenir en compte aquest tipus de decorat, bigarrat i molt realista, perquè contrasta radicalment amb les escenografies que es van posar de moda en els vuitanta,

estilitzades i minimalistes. Es pot pensar que l'evolució estètica es deu, en part, a que els textos de Pinter també tendiren al despullament i cada vegada necessitaren espais menys carregats.

L'espectacle, doncs, es va fer anunciar a la premsa periòdica amb petits avisos i alguna nota on es parlava, principalment de l'EADAG i de *Primera Història d'Esther* però també, d'esquitllentes, d'*El Portero*. Un dels anuncis feia així:

"En 1960 se estrenó en Londres.

El mismo año en Broadway (donde se sigue representando)

En 1961 en Paris.

En 1962 se estrena en Barcelona" (El Noticiero Universal 1962, 26).

Es fa evident, a partir d'aquestes ratlles, la voluntat de presentar l'obra com a primícia del teatre modern que havia triomfat en totes les capitals mundials. D'altres anuncis posaven èmfasi en la presència de Mendy, que per ser un actor de prestigi donava certa garantia de qualitat: "El protagonista de *El Portero* será interpretado por el magnífico actor Carlos Mendy que se desplaza exclusivamente para esta obra, ya que en Madrid, en sesión de cámara, obtuvo un triunfo personal cálidamente elogiado por la crítica" (Diario de Barcelona 1962, 52).

Però de poc van servir aquestes estratègies publicitàries ja que els comentaris que suscità l'obra van ser molt hostils. Ho mostren les transcripcions següents: "tiene un valor bastante escaso y cree (sic), modestamente, que no valía la pena dárnosla a conocer. Es una ilustración más - dentro del tremendo espíritu mimético de última hora - al angustioso problema de la imposibilidad de comunicación entre humanos. Pinter, con una receta prosaica y sobre todo aburrida, abunda en ese punto de vista; nos plantea la consabida situación límite y concluye que el mundo es un asco. El mundo no sé, pero esa clase de teatro, por ahí se anda..." (Martí Farreras 1962, 13), "¿Qué habrá encontrado el público y crítica de otras latitudes en el engendro vanguardista de Pinter para considerarla de interés y merecedora del honor de un escenario? Esta pregunta nos atormentó machaconamente las dos horas de castigada permanencia en la butaca mientras aguantábamos estoicamente el plomo masivo de *El Portero*" (Junyent 1962, 13), i "es evidente la intención de pergeñar algo dentro de esa línea que ya se está llamando 'antiteatro' y que, en la acción creadora - o anticreadora, mejor,- de cualquiera que se lo proponga , es perfectamente legítimo. Lo que ya no lo es tanto, es obligar al

espectador inocente -a pretexto de una corriente falsamente innovadora- a soportar, escuchar, padecer durante más de dos horas de tortura cosas tan viejas como el mundo: la reiteración, la vaciedad, la insulsez,..." (Morales 1962, 35).

Abans de valorar aquests comentaris voldria situar l'expressió "anti-teatre" de María Luz Morales que, explica Evelyn Jacquard en el seu llibre *Le Théâtre de la dérision* (1974), que va ser definida el 1953 per Luc Estang. Aquest crític anomenava així un tipus de teatre que es separava de les concepcions ordinàries de l'art dramàtic i de la tradició (Anohuil, Montherland, Sartre, Giraudoux, etc.) amb voluntat específica de ruptura i oposició. El dramaturg de l'anti-teatre per excel·lència va esdevenir Ionesco que, quan va declarar "Je suis pour un anti-théâtre, dans la mesure où l'anti-théâtre serait un théâtre anti-bourgeois et anti-populaire" (1974, 32), va popularitzar l'expressió. S'entenia que feien anti-teatre, doncs, els escriptors que mostraven una actitud de rebuig radical envers el públic convencional, la tradició, les convencions del moment... Suposava una reacció en contra del realisme/naturalisme, el psicologisme, la causalitat, el text literari i el teatre dialogat a la manera tradicional. Veurem, doncs, que el terme anti-teatre sovint s'atribuirà també a Pinter en els anys seixanta, utilitzant-lo enlloc de "absurd". Tanmateix el terme no es podia adjudicar a Pinter amb ple dret perquè, tot i que l'autor sí que rebutjava el psicologisme en les seves obres, no reaccionava en contra de cap de les altres premisses que he enumerat ni, pel que fa als continguts, tampoc no es caracteritzava per una actitud nihilista. L'únic que feia, si de cas, era resistir-se a posar les seves obres al servei d'idees polítiques amb intencions alligadores. Hi ha una gran distància entre la seva actitud i l'actitud de Ionesco.

Tornant a la crítica queda clar que el text no agradà gens i que va avorrir. Això, en certa manera, mostra que els comentaristes no van saber entrar en la dinàmica del text però, tot i així, aquest èmfasi en remarcar que l'espectacle se'ls va fer pesat, suggereix la hipòtesi que la companyia potser no va tenir en compte els aspectes còmics de l'obra de Pinter, ja que si s'hi haguessin treballat els elements de comèdia potser els periodistes no haurien estat tan vehements quan es queixaven per la monotonia, la reiteració i les hores interminables de l'espectacle. O potser l'humor hi era i els crítics no el van saber veure, és clar. Probablement la companyia no tingués els referents culturals anglesos necessaris per a entendre els gags o, potser, Salvat va voler remarcar especialment l'aspecte de denúncia de l'obra i li va voler donar un tractament essencialment seriós. Malhauradament no he pogut comptar amb el testimoni personal del senyor Ricard Salvat, que hauria estat aclaridor.

Un altre element que hem vist en les línies anteriors és la referència constant a la manca de comunicació i al fet que els personatges mai no es contesten directament, que repeteixen sempre els mateixos obsessius conceptes i que cadascun d'ells sembla viure en el seu món propi i diferent del dels altres. Tractant-se d'una obra considerada de l'absurd és probable que els comentaristes associessin aquest tipus de diàleg al tema del llenguatge com a eina insuficient i provocadora de mals entesos, com en el cas de *La Cantant Calba* de Ionesco, tècnica dramàtica molt comú en el nou teatre dels 50.

L'únic comentari positiu fou de Manuel de la Cala a *El Noticiero Universal*: "Anoche, en el Calderón, el éxito de *El Portero* fue sancionado por un público inteligente que reconoció en la obra, pese a su rareza, valores indiscutibles dignos de destacar: la psicología de los personajes, el ambiente humano en el que viven y la novedad que para nuestro clima y modo de entender el teatro ofrece la obra a nuestra consideración" (Cala 1962, 30). Això de reconèixer l'anàlisi psicològica com un valor del teatre de Pinter és una mica incongruent perquè, precisament, Pinter rebutja la psicologia i vol presentar només reaccions no racionalitzades dels personatges davant de fets concrets. Tot i així reconeixia al muntatge valor de novetat i realisme, constata el fet que va agradar al públic i hi veïé elements humorístics. Però malgrat tot la peça no l'acabà de convèncer i sembla que també s'hi va avorrir: "Ni tema ni argumento vemos en la obra. Una serie de disensiones, reproches y controversias animan la acción en reiterativo diálogo llenando tres actos sin que pueda colegirse qué pretendió el autor demostrar ni qué se propuso decir en concreto al escribir la comedia, no obstante en tono ameno, irónico y humorístico, lo cual aligera la pesadez de tres actos sobre lo mismo" (Cala 1962, 30).

Les referències a la reiteració i a la manca de tema com les anteriors van ser freqüents i Junyent també les va mencionar: "Nada de lo que se dice en la comedia llega a prender en la atención del espectador (...) *El Portero* ofrece a través de diálogo reiterativo e incoherente una cantidad tan fabulosa de chatarra literaria que logra paliar e incluso impermeabilizar la otra cochambre esparcida por la pestilente buhardilla por donde transcurre la acción." (Junyent 1962, 13).

D'aquestes paraules es desprèn que Junyent, i en general també tots els comentaristes, volgueren fer encaixar les seves nocions crítiques decimonòniques amb la peça de Pinter i que aquest mètode d'anàlisi no els funcionà. Intentar trobar el *tema* i l'*argument*, com volien fer-ho Cala i Junyent, en el sentit tradicional, en una obra de Pinter és, en efecte, frustrant, i molt més si no s'hi està avesat a veure obres amb els

revulsius i nous recursos teatrals de l'època. El fet que es referissin a *El Portero* amb el terme de “comedia” suggereix que en feien una lectura en clau de teatre burgès convencional. Que Cala intentés trobar-li un “psicologisme” mostra que l'hora de valorar Pinter tenia un altre model de text teatral al cap, més proper a Ibsen, potser, que a les noves avantguardes. Per altra banda la irritació que les deixalles i brutícia aparent del decorat provocaren a Junyent també és una pista per entendre la seva valoració final. Aquest crític encara sostenia la noció clàssica que el teatre havia de ser edificant i mostrar les situacions de manera que no ofenguessin l'espectador. Per tant, si ni tan sols estava disposat a assumir el naturalisme/realisme d'un espai no burgès, marginal, no es pot esperar que pogués apreciar l'hiperrealisme de Pinter. La conclusió, doncs, és que en aquell moment la crítica teatral catalana tenia un horitzó d'expectatives, utilitzant terminologia jaussiana (1978, 52) molt allunyat del tipus de teatre que proposava l'autor britànic, i, això, va ser, probablement, el que va fer reaccionar la professió d'una manera tan visceralment negativa contra el text.

Joan Anton Benach explica que els crítics de la premsa diària de l'època no estaven suficientment preparats per a fer valoracions artístiques i que els seus judicis estaven influïts per qüestions no estrictament teatrals, cosa molt diferent a la que passava entre els de les revistes d'informació general o cultural, que eren molt millors. Així doncs “deixant de banda el cas excepcional de Joan Teixidor a *Solidaridad Nacional*, l'any 1939, d'Àngel Zúñiga a *La Vanguardia Española*, o de Lluís Marsillach a *Solidaridad Nacional*, la crítica moralitzà sovint, des d'una òptica conservadora, sobre el teatre que hom representava. És el cas, per excel·lència, de José Maria Junyent, home tradicionalista i catòlic ortodox, que mirava d'aplicar amb el màxim rigor possible els seus esquemes ideològics a la crítica teatral” (Benach 1985, 34).

Un altre fet observable de la premsa és que, en alguns casos, els comentaristes reberen amb incredulitat, sinó amb menyspreu, la bona acollida de *El Portero* per part del públic: “No hemos cogido el hilo y no hemos conseguido entender, de consiguiente, nada. (...) Nuestra aflicción reconocemos que es profunda. ¡Qué gran pena no entender nada, cuando tantas mentes lúcidas, que figuraban entre el público, comprendieron, por lo visto, su intención hermética!” (A.M.T 1962, 34). El sarcasme venia de la por a no semblar moderns i a més acusaven al públic d'esnobisme com ho mostren els exemples que segueixen: «¿Que se trata de una obra representativa de una mentalidad, una moda y unos sentimientos intachablemente actuales? es muy posible. “Helas!!” que dicen los franceses. Pero es también una obra, que a personas como el que firma - de edad

perfectamente sensible a los efluvios de tales mentalidad o moda y que se ha entusiasmado sinceramente con Max Frisch, con Dürrenmatt, con Genet, con Scheshadé, para citar unos nombres que no dejan lugar a dudas- les fatigan enormemente y les dan sensación muy precisa de encontrarse ante un subproducto para “snobs”, ante una pura excrescencia formularia sin autenticidad ni justificación” (Martí Farreras 1962, 59), i “Creo en fin que pueda tacharse mi actitud crítica de retrógrada, indiferente, ni incomprensiva para cuanto pueda significar, o simplemente parecer, novedad sobre las tablas... pero he de conceder que hay noches en que estoy plenamente convencida de que los únicos modernos son Shakespeare, Molière, Calderón y Lope” (Morales, 1962. 35). En tots dos casos no volien que ningú es pensés que no comprenien les noves tendències i insinuaven que, encara que Pinter *semblés* una novetat, en realitat només era un producte de moda sense autèntica profunditat. És a dir, indirectament acusaven al públic que va donar suport a l'espectacle de voler aparentar que els agradava per semblar moderns davant d'un producte que havia triomfat per Europa.

En canvi tots els crítics es van mostrar molt respectuosos amb els actors: “la personifica (l'obra) Carlos Mendy, Daniel Dicenta y Manuel Núñez. Todos muy por encima de lo que la creación de Harold Pinter reclama” (Martí Farreras 1962, 59), “Carlos Mendy interpreta el principal personaje de esta obra (...) Nunca habíamos visto, a nuestro honesto juicio, gastar tan loable esfuerzo de modo tan inútil” (Martínez Tomás 1962, 34), “Se presentó interpretando el vagabundo medio loco, Carlos Mendy, el cual realizó una extraordinaria labor escénica merecedora de encomio y aplauso” (Junyent 1962, 18), “soberbia interpretación del protagonista porteril, del que el gran actor Carlos Mendy hace una genial creación” (Cala 1962, 30), “Carlos Mendy, excelente actor, llevó sobre sí el peso del primer personaje” (Morales 1962, 35). I foren també força amables amb la direcció de Salvat: “inteligente dirección de Ricardo Salvat” (Cala 1962, 30), “correcta la dirección de Ricardo Salvat” (Junyent 1962, 13), “Ha dirigido la obra Ricardo Salvat (...) muy por encima de lo que la creación de Harold Pinter reclama” (Martí Farreras 1962, 59).

Això doncs tots els defectes eren atribuïts únicament a la peça de Pinter i cap a les persones que participaren en la posada en escena. No van criticar Salvat que, com a director, va ser el responsable de la tria de l'obra. La crítica, va separar totalment l'obra escrita del muntatge, cosa explicable, en part, perquè Mendy era una figura de molt

prestigi en el teatre espanyol, i a Salvat no li podien negar que significava un intent de renovació dins del panorama provincià del teatre de la Barcelona de l'època.

Insisteixo, sembla que els espectadors de les dues sessions no van respondre tan malament com els crítics: "Fieles a la verdad es nuestro deber constatar que hubo aplausos. Si estos iban dirigidos a los intérpretes, no tenemos inconveniente en sumarnos a la ovación." (Junyent 1962, 13). Salvat, però, ha fet declaracions contradictòries al respecte ja que el 1998 digué d'aquest espectacle: "Vàrem tenir un bon ressò i un cert èxit econòmic" (Ferrer 1998, 40). En canvi recentment ha escrit: "Recordo que, quan vàrem estrenar, el 1962, al Teatre Calderón de la Rambla de Catalunya, el públic va quedar desconcertat. Al final van aplaudir molt fredament. Només va venir un espectador a felicitar-nos. Ell havia estat a la presó i ens va dir que el llenguatge de l'obra era el que s'usava a la Model" (Salvat 2007, 37). En qualsevol cas no hi ha cap dubte de que encara faltava aplanar el terreny perquè Pinter resultés digerible per a tothom.

EMISSIÓ DE TEA PARTY (1965)

Tea Party va ser el primer encàrrec que la cadena britànica BBC va encarregar a Pinter, com una part de les estratègies amb les que el nou director del mitjà, Sydney Newman, procurava modernitzar el departament de dramàtics, que havia anat quedant antiquat. Sembla que Newman sentia entusiasme amb l'anomenada "obra dels dimecres" (es retransmetia aquest dia de la setmana) perquè estava convençut que era una arma d'"agitational contemporaneity" (Billington 1997, 158). Pinter va escriure seva peça desenvolupant un conte que havia escrit el 1963 i que, segons paraules seves, li sortí més reeixit que el guió (Billington 1996, 159). Però en el seu moment la crítica anglesa no acabà de connectar amb el dramaturg i diu Billington que l'únic diari que oferí una anàlisi de l'obra va ser la publicació comunista *Daily Worker*, que a més s'hi mostrà favorable. En canvi, dies més tard, el crític Stuard Douglass acusà *Tea Party* de donar suport a l'*status quo* perquè, segons ell opinava, la peça volia convèncer els espectadors de la impossibilitat de canviar els patrons capitalistes. Això provocà la reacció del públic i un lector escriví una carta a la premsa dient que l'obra parlava, precisament, dels problemes de la divisió de classes i que, per tant, havia de ser considerada com una crítica al sistema capitalista: «No need for pages of theoretical dialogue. The worker I talked to in the train the following morning saw the lesson in that one flash. "What a life", he said. "He (Disson) couldn't enjoy a game of table-

tennis for fear of loosing. He had nothing to say to his old mum and dad. He couldn't look at a smashing figure for fear of what he was thinking". Living with the profit-motive does this for everyone» (Billington 1996, 161). Es podria dir, doncs, que la peça va ser més ben entesa pel públic que per alguns teòrics.

Esslin no va dedicar massa espai a *Tea Party* en el seu llibre perquè la va considerar una peça menor, força més convencional que la producció anterior de l'autor (Esslin 2001, 258). Tot i així els estudiosos posteriors han trobat moltes coses a dir-ne. El conflicte de l'obra es podria resumir explicant que és la història d'un home que es casa amb una dona de la classe alta anglesa negant el seu jo anterior, que això el fa sentir progressivament insegur amb el seu entorn i que la inseguretat li fa patir un col·lapse: "Is partly a play about the barrenness of the business ethic and the danger of denying your class roots" (Billington 1996, 160-161). Però a part de la qüestió del conflicte de classes, en els darrers anys s'ha observat que, a més, l'obra, examina les relació entre dominants i dominats tan característica de Pinter (Prentice 2000, 153). Un altre element interessant és que Cahn relaciona *Tea Party* amb peces considerades més complexes a partir de la ceguesa que hi apareix: "His pain (Disson's) recalls that of Rose in *The Room* and Edward's in *A slight ache*, for all suffer visual trauma stemming from emotionl distress. Their blindness is symbolic of vulnerability, their inability to find security" (Cahn 1993, 78). I és que en aquest moment de la producció pinteriana la ceguesa s'havia convertit en un element simbòlic força recurrent, tot i que en aquest cas es tracta d'un text essencialment realista. Allò que el fa especial és que la càmera pren el punt de vista del protagonista fent veure a l'espectador la distorsió de les imatges i les visions del protagonista, i així el fa conscient que el camp de batalla té lloc en la ment de Disson (Cahn 1993, 76).

Lorda Alaiz no va fer cap anàlisi d'aquesta peça perquè és posterior al seu article. En canvi Amo, dos anys després d'aquesta representació, va dir "Sisson (sic) es consciente del fracaso de su matrimonio, al mismo tiempo que carece de elemento alguno (psicológico, ideológico, etcétera), para encontrar una salida. La interrelación, a través de su matrimonio con Diana, entre la familia de Sisson (sus padres y sus dos hijos) y la de Diana (el hermano de ésta, Willy), provoca una turbia mezcla de instituciones inservibles, de fórmulas de convivencia destruidas en su misma raiz, que provocan, al igual que en Sam (*The Homecoming*), un trauma psíquico. Sisson acabará crispado sobre una silla, sin poder ver ni oír" (Amo 1967, 19). Aquests comentaris són

encertats tot i que passà per alt els conflictes de classe i es centra en el declivi de les institucions burgeses.

A Espanya *Tea Party*, es va emetre el 24 de març del 1965 per TVE dins el programa *Primera Fila*, secció habitual de teatre que es feia a dos quarts d'onze de la nit una vegada a la setmana. Això es va produir perquè el guió va guanyar un concurs europeu anomenat *Gran Teatro del Mundo* en el qual participaven autors de tots els països pertanyents a Eurovisió. La dinàmica del joc era que cada país proposava un guió, després se sotmetia a votació i el finalista guanyava ser filmat per la televisió de cada estat. En la fase final, un cop ja triat el text, competien les diferent cadenes de cada país entre si per veure quina de les produccions de la mateixa obra obtenia el millor resultat i puntuació (Baget Herms 1965, 29).

El dramàtic va ser dirigit per Marcos Reyes de Andrade i interpretat per Fernando Rey fent de Disson (protagonista), Julia Gutierrez Caba d'esposa (Diana), Gemma Cuervo de secretaria (Wendy) i Carlos Estrada de germà de l'esposa (Willy). La resta de papers els duïen a terme Manuel Dicenta, Nélida Quiroga, Félix Dafaue, Pedro Mari Sánchez, José Luis López i Juan Miguel Costa. Els intèrprets principals (i força dels que encarnaven papers secundaris) eren primeres figures de l'època, cosa que evidencia que la competició va ser presa seriosament i que es va fer un esforç per a donar bona imatge ja que, en certa manera, el concurs apropava una mica la península al continent: "Una verdadera constelación de estrellas se han agrupado entorno a Reyes y durante muchos días se ha ensayado la obra" (Costas 1965, 14), "TVE se vistió a noche con sus mejores ropajes para concursar en este concurso europeo" (Harpo 1965, 10).

El programa va ser anunciat normalment a la premsa com la resta d'espais del dia i, a Catalunya, *Tele/Expres*, *La Prensa* i *El Correo Catalán* van dedicar articles específics a parlar de l'esdeveniment. S'ha de dir, però, que no van aprofundir massa en l'anàlisi del contingut de la peça. Tots començaven explicant el funcionament del concurs *Gran Teatro del Mundo* però només a *Tele/Expres* Miguel Costas donà informació sobre l'autor: "Harold Pinter es un autor desigual. O consigue el éxito o tiene que soportar el fracaso"(Costas 1965, 14). Recordava el desastre de *The Birthday Party* a Anglaterra i després el triomf de *The Caretaker*, això sí, sense mencionar la mala crítica que havia rebut aquesta obra a Espanya, i posant èmfasi en el pas endavant que *Tea Party* suposava pel dramaturg: "Harold Pinter, a sus treinta y pocos años, se ha encaramado en la cúspide de la televisión, en su vertiente teatral, logrando el título otorgado por la BBC al mejor autor del año y obteniendo - eso es ya más importante- el

derecho a que su obra sea la elegida para ser representada dentro de la convocatoria anual del llamado *Gran Teatro del Mundo*" (Costas 1965, 14). Els altres dos articles de Harpo i de Baget Herms no presentaven l'autor però sí que intentaren fer la crítica de l'obra. Respecte al tema del text van dir: "explica la toma de conciencia del héroe *Sissons* (sic), director de una fábrica de inodoros, y las situaciones dramáticas que se plantea ante su esposa, sus dos hijos gemelos y el ambiente exterior que le rodea" (Baget Herms 1965, 29), "se trata evidentemente de la historia de una represión. El protagonista, ser aparentemente normal, se enfrenta de pronto con el descubrimiento de su anormalidad reprimida. Como es lógico, sobreviene el "shock", el estallido" (Harpo 1965, 10). La manera d'expressar-se de Baget Herms i Harpo és una mica ambigua però tot i així es pot deduir què pensaven que explicava *Tea Party*. Segons el primer tractava sobre "la toma de conciencia" del protagonista; és a dir, suggeria que el protagonista, gradualment, adquireix consciència social. Però tot i que la peça exemplifica el conflicte de classe el protagonista mai no n'és conscient; ell només sent la incomoditat per relacionar-se tant amb la seva nova família com també amb l'antiga i, precisament, com que no ho racionalitza "somatitza" el problema amb una estranya cegesa intermitent. El segon crític creia que el nucli del problema rau en l'anormalitat reprimida del protagonista; és a dir, el crític pensa que el protagonista és homosexual o que té por a les dones. Aquesta lectura es pot entendre si recordem que Disson s'imagina la seva secretaria, les seva esposa i Willy en situacions molt carregades sexualment, cosa que contrasta amb la seva pròpia impossibilitat de respondre a les insinuacions de la seva secretaria o a fer l'amor amb la seva esposa. En tot cas sembla que la timidesa sexual de Disson ve provocada per la seva por i pel fet de sentir-se inferior a aquestes dones, que no pas per un possible desig sexual cap a Willy.

Pel que fa als comentaris sobre la direcció, Costas va fer les següents afirmacions: "es de corte moderno, con fondo consistente y sencillez en la exposición del mismo. Muy difícil de realizar. Con una temática absorbente, que gradualmente va apoderándose del telespectador" (Costas 1965, 14). Sembla que volia dir que la dificultat de la realització televisiva va raure en la creació del clima absorbent i inquietant que havia d'embolcallar l'espectador, tot i que Pinter l'exposés molt senzillament. Per altra banda Harpo afirmava que el director Marcos Reyes «ha confesado recientemente que jamás se había encontrado con una obra tan difícil como esta. Y es natural porque *Tea Party* ha sido escrita por y para la televisión; es decir que Reyes no ha tenido que "adaptar" una obra teatral a la pequeña pantalla, sino que ha

debido realizarla con toda exactitud y de la única forma posible: poniendo las cámaras al servicio del texto y manteniéndose estrictamente fiel a las indicaciones del autor» (Harpo 1965, 10). És a dir, que es va tractar d'un treball difícil perquè el realitzador no tenia marge per fer el que volgués, com en l'adaptació d'una novel·la o fins d'una peça teatral, sinó que havia de seguir les indicacions de l'autor al peu de la lletra.

Respecte als actors i la seva interpretació Harpo digué: «La célebre teoría del “distanciamiento” aparece de manera clara en *Tea Party*; los personajes recuerdan al espectador constantemente, con su actuación, que está asistiendo a un drama» (Harpo 1965, 10). El comentari crida l'atenció; sembla que s'estigui referint a la teoria del distanciament brechtian, a l'anomenat teatre èpic, o a un tipus de raonament teòric d'estil pirandellian, on hi ha un conflicte entre personatges i intèrprets. Però es fa difícil imaginar que la producció televisiva busqués aquest tipus d'interpretació, ja que és una aproximació que un Pinter no requeria en absolut. Potser no seria desencaminat suggerir que Harpo va confondre les teories del teatre èpic i les va aplicar a Pinter sense encertar-ho massa.

Harpo va acabar l'article dient: "la obra nos ha parecido buena. Quizá demasiado avanzada para lo que el telespectador acostumbra a ver, pero fácilmente digerible (...) Fue televisión de principio a fin, con unos cortes bruscos que en principio desconcertaron pero que pudieron asimilarse pronto." (Harpo 1965, 10). Davant d'aquesta valoració tan confusa sembla que el crític vacil·laba entre un judici positiu i un de negatiu i que no s'acabava de decidir.

Molt diferent va ser l'article que Poltron va fer del programa des de *Yorick*, un mes després del llançament de l'emissió. En primer lloc dedicava a Pinter una columna a part on explicava la seva trajectòria professional fins al moment, remarcant l'estrena de *El Portero* a l'Estat Espanyol. Digué “En lo que respecta la temática, nos encontramos con el hombre solitario y a la defensiva; en cuanto a la forma, Pinter expone ya con ese estilo tan peculiar suyo, vulgar, incongruente, monologante... En escena una habitación, y en ella dos hombres. Pinter dice: Sienten miedo por lo que haya en el exterior de la habitación” (Poltron 1965, 11). Intentava fer una explicació de la poètica de l'autor que s'allunyava força dels vagues comentaris de la premsa diària i acabava identificant Pinter amb l'avantguarda europea i fent referència a Lorda Alaíz relacionant el britànic amb «lo que es llamado “El ala británica del teatro del absurdo”» (Poltron 1965, 11).

Al costat de la columna dedicada a Pinter hi havia un altre article de Poltron anomenat *Teatro en TV* on feia un repàs a la programació de *Primera Fila*. Tot i valorar la tria de les obres (*Els perses d'Èsquil*, *La invitació al castell d'Anhouil*, *Una ciutat en l'aire* de Romans i una obra d'Arniches) es queixava del fet que la direcció, sovint, hagués estat deficient. En el cas de *Tea Party*, però, li agradà la feina del director i deia: “Marcos Reyes Andrade supo crear, en la realización de la obra, un adecuado clima ambiental, desarrollando con rápidos y muy complejos movimientos de cámara (en gran parte nuevos por estas latitudes) un completo estudio de las singulares reglas psicológicas del personaje central” (Poltron 165, 11). Aquests comentaris ajuden a reconstruir millor com va ser la filmació i donen una explicació coherent als “cortes bruscos” de que parlava Harpo, concretant que van servir per il·lustrar l'estat d'ànim del personatge principal.

El que és molt interessant és que Poltrón féu també referència a l'impacte que tingué l'obra en el públic: “*Tea Party* chocó - tenía que chocar forzosamente- en el público espectador; indignó, enervó, sorprendió y agradó, según los casos, pero no cabe duda de que «la puesta en pantalla» de esta pieza del discutido autor de *El Portero*, ha sido un hito importante” (Poltron 1965, 11). Feia la distinció entre la reacció del públic i el valor estètic i innovador de l'obra, de manera que, si bé entenia que l'espectador refusés aquest tipus d'espectacle, això no en disminuïa la qualitat davant dels seus ulls. Continuava precisant que «Yo diría que *Tea Party* - que de una manera general obtuvo la repulsa de los espectadores- “sucumbió gloriosamente”. Sin duda, las próximas obras, de este tipo, que vayan saliendo al aire, irán siendo mejor aceptadas. Es un problema de preparación del público;» (Poltron 1965, 11). Amb aquest últim comentari tocava una qüestió que es pot considerar clau i a la qual ja s'ha fet referència: El poc costum dels espectadors espanyols a veure espectacles que s'allunyessin d'allò que és consideraven “normal”. El públic, efectivament, necessitava ser preparat, educat en una sensibilitat diferent, per poder arribar a trobar el gust a la dramaturgia pinteriana.

Tanmateix Marcos Ordóñez, que a l'època que es va fer l'emissió era un nen, explica com la seva recepció de *Tea Party* no va ser gens problemàtica ni xocant: “Vi mi primer Pinter a los ocho años. En televisión. Sí, aunque les cueste creerlo: la televisión franquista de los años sesenta. El año 1965, concretamente. En la primera cadena (la única: aún no había sido descubierto el planeta UHF) y a las diez de la noche. La obra era *Tea Party*, su protagonista Fernando Rey. Luego me enteré de que era una obra “difícil”. Bueno, a mí no me lo pareció, y no era ningún genio. Iba de un tipo que

creía tener alucinaciones visuales. De repente la gente que lo rodeaba comenzaba a comportarse extrañamente. Eso era lo más inquietante: no es que viera monstruos sino distorsiones de la realidad. La verdad es que aquello no era muy distinto de un episodio de *La dimensión desconocida* o de un guión de Juan Tébar para Chicho” (Ordóñez 2006, 97).

El testimoni és interessant perquè exemplifica l'abast de la influència d'aquests programes televisius i planteja la pregunta de si qualsevol espectador sense prejudicis podia haver entrat en la peça sense preparació. Ordóñez, de nen, va rebre *Tea Party* com una història de misteri o ciència ficció i l'estructura de l'obra li va semblar perfectament comprensible.

L'HABITACIÓ I EL CAMBRER MUT (1965)

The Room va ser la primera obra teatral de Pinter i es va estrenar per primera vegada a Bristol el maig del 1957, en una pista de squash reconvertida, i la va dirigir Henry Woolf (Billington 1996, 67). Tot va començar quan Woolf, amic de Pinter i estudiant a la Bristol University, es va assabentar que al departament de teatre estaven buscant obres d'un sol acte per a ser representades. Llavors, sabent que Pinter feia poesia i que en alguna ocasió havia dit que li agradaria provar amb el teatre, el va animar a escriure un text, que va ser *The Room*. La reacció del públic universitari va ser molt bona i el crític del *The Bristol Post* clarividentment remarcà que “Throughout there runs a rare vitality and with experience and a greater consciousness, one feels Mr Pinter may well make some impact as a dramatist” (Billington 1996, 72). Gràcies a l'èxit obtingut l'obra es va tornar a representar el 30 de desembre d'aquell any al National Student Drama Festival que també va tenir lloc a la Bristol University. Es va fer en el Bristol Old Vic Theatre School i en aquesta ocasió la va dirigir el director del Departament, Duncan Ross, que, pel que sembla, li va donar to transcendent i va inaugurar la tradició de representar Pinter d'una manera solemne i reverent (Billington 1996, 73). L'avantatge d'aquell muntatge era que el festival estava finançat per *The Sunday Times* i que per això hi va assistir el seu crític principal, Harold Hobson, personatge molt influent que ja havia promocionat *Waiting for Godot* i *Looking Back in Anger*. Hobson digué en la seva crítica del diumenge que Pinter era un autor de la talla de Beckett, Ionesco i Henry James i que, a més, “The play makes ones stir uneasily in one's shoes and doubt, for a moment, the comforting solidity of the earth” (Billington 1996, 74). Aquesta crítica no va obrir a Pinter el camí directe cap a la fama, però sí que

li va obrir la porta per a escenificar *The Birthday Party* que, tot i que va fracassar en el primer moment, va significar un altre pas en la seva carrera.

Pel que fa al text, Esslin va dir que *The Room* conté les característiques principals de l'obra pinteriana i que les febleses de la peça mostren l'evolució del dramaturg, i com ha après a evitar els errors fruits de l'entusiasme inicial. En els cas que ens ocupa considerà que el final de la peça era un error, perquè estava construït amb tòpics i contenia un simbolisme fàcil (Esslin 2000, 237). Wellwarth es mostrava d'acord amb Esslin en el fet que en aquesta peça hi havia defectes de joventut de l'autor i que li sobrava l'aparició del negre al final però. Al marge d'això va afirmar que *The Room* era excel·lent i que es tractava d'un mena de Gran Guinyol suavitzat (1966, 262). Anys més tard la crítica ha acabat de revalorar aquesta obra i, per exemple, Prentice l'ha reivindicada perquè segons ell s'hi mostra la responsabilitat de l'individu en la contribució de la seva pròpia destrucció. Això fa Rose, que s'enganya respecte a la seguretat i les qualitats de l'habitació, cosa que acaba resultant fatal per a ella (2000, 47). Per altra banda, aquesta peça compta amb un component còmic considerable. En aquest és notable, per exemple, el monòleg de Rose davant d'un silenciós Bert, que recorda l'obra d'O'Neill *Before Breakfast* pel monòleg de la protagonista davant la porta tancada del seu marit o, també, *Catting* de Beckett. L'humor es trenca l'escena final, en la qual Bert parla per primera vegada i utilitza la violència física. Llavors l'espectador es fa conscient de tot el que s'amaga darrere de la comicitat (Dukore 1976, 5). *The Room* doncs, és l'inici de la comèdia d'amença. Mireia Aragay, a la seva tesi doctoral *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter* fa una anàlisi del funcionament de llenguatge d'aquesta peça, que destrueix les lectures simbòliques de *The Room* i que acaba amb la idea tradicional de que l'arribada del negre és un element simbòlic i melodramàtic excessiu, defecte atribuït a la joventut de l'autor. Aragay explica que en aquesta peça Pinter retrata una relació matrimonial en la qual l'esposa Rose intenta situar-se en el paper de mare protectora del seu marit Bert embolcallant-lo en un torrent de paraules empalagosament atentes, i que com a resposta, Bert, amb el seu silenci, refusa subordinar-se a aquest rol. Per tant, des de l'inici existeix un conflicte entre la parella. L'altre conflicte que es pot percebre des del principi és la diferència entre les comoditats que Rose lloa de l'habitació i la realitat senzilla d'aquesta. El que la dona pretén amb els seu discurs és, ja que tem l'exterior, d'autoconvèncer's que no moure's de l'habitació és el millor per a ella Tot i així la protagonista no pot evitar fer-se preguntes sobre que hi ha més enllà de les quatre parets posant al descobert dos

impulsos oposats: l'instint de conservació que la porta a quedar-se i, al mateix temps, la fascinació per l'exterior a causa de la insatisfacció de la seva vida actual. Finalment pot més la curiositat i la dona accepta veure un foraster que l'ha estava buscant, Riley, la figura del negre que representa tot el que és aliè i que trenca la seva il·lusió de comoditat i felicitat recordant-li la seva identitat anterior.

Lorda Alaiz en el seu moment va dir que “El punto de vista de este teatro es, por consiguiente, un retorno a los elementos verdaderamente básicos del drama, la expectación creada por los ingredientes elementales de un teatro puro, anterior a toda literatura” (Lorda Alaiz 1961, 43). I també parlava de l'element realista: “Ciertamente des del punto realista, aunque el diálogo, los tipos y las acotaciones de tiempo y espacio son acendradamente reales, todo esto no significa gran cosa de manera inmediata” (Lorda Alaiz 1961, 43). Per altra banda insinuava una connexió de l'obra amb el teatre de situació de Sartre: “La habitación se convierte, pues, en un imagen de la reducida área de luz y calidez que nuestra consciencia, el hecho de existir, abre en el inmenso océano de la nada, del que emergemos gradualmente después de nuestro nacimiento y en el que nos hundimos nuevamente al morir” (Lorda Alaiz 1961, 43). Així mateix, però de manera més explícita, Álvaro del Amo, en el seu article del 67, va associar Pinter amb l'existencialisme, tot i que matisava algunes diferències respecte a aquest corrent: “la habitación no es un cubil enrejado de donde es imposible salir; no es tampoco un lugar donde el ser humano encuentra reposo, calor e intimidad, sino que aparece como un sitio siempre vulnerable, sin contornos definidos” (Amo 1967, 8). Aquesta interpretació de caire existencial no va ser exclusiva de la península ja que Walter Kerr, l'any 1967, dos més tard del muntatge, escriví un article en aquesta línia. Cal tenir en compte, a més, que havia difós ja aquestes idees des de feia temps a les seves crítiques habituals del *The New York Times*. Kerr considerava que Pinter era l'únic autor del moment que escrivia les seves obres a la manera dels existencialistes, i que no es limitava a tractar els temes d'aquest corrent de pensament, sinó que enfocava l'acte mateix de l'escriptura seguint-ne els principis filosòfics (Kerr 1967, 1). Específicament de *The Room* digué: “Rose, who is only Rose and not Everyman, knows only what she experiences: her husband drives a van and enters and lives the room at regular hours; a land lord drops in, but lives no defined existence once he has left; its dark outside; its cold inside; sitting down and getting up are important matters because they are events which truly happen as opposed to the mere rumor of events beyond the room” (Kerr 1967, 7).

The Dumb Waiter va ser escrita també el 1957 però no es va estrenar fins el 1959, a Frankfurt, on, ja s'ha dit parlant del muntatge de Salvat, es percebé com una crítica social. Així doncs tingué molt èxit gràcies, en part, perquè s'identificà l'organització a la qual semblen pertànyer els dos protagonistes de la peça a un règim feixista. Segons Esslin, tot i que és una obra que transcorre entre quatre parets, suposa un pas endavant en la poètica pinteriana pel fet de no utilitzar algun personatge simbòlic a fi de solucionar el final, i perquè aconsegueix crear un ambient de misteri sense apartar-se del realisme. Per altra banda l'element còmic també hi és present i Esslin considerà que “*The Dumb Waiter* brilliantly fulfils Ionesco’s postulate in completely fusing tragedy with the most hilarious farce” (Esslin 2001, 238). Per la seva banda Wellwarth continuava amb la idea que Pinter havia aconseguit recrear un Gran Guinyol “pur”, i que el recurs del muntacàrregues era el recurs més típicament absurd de l'obra. Un dels aspectes més atractius de la peça és que possibilita un nivell de lectura metafòric que la deixa amb un final completament obert. Això ha provocat que s'interpretés tant com a comèdia de l'absurd, “a kind of *Godot* in Birmingham – about two men passing the time in a universe without meaning or purpose” (Billinton 1996, 89-90), com a crit de protesta contra un Déu cruel, “even twelve matches that are mysteriously pushed under the door have been invested with religious significance” (Billinton 1996, 89-90). Però, actualment, la interpretació que ha agafat més força és la que la veu com una reflexió sobre la dinàmica del poder i la naturalesa de les relacions entre individus donant-li un enfocament polític que es comentarà més endavant, a propòsit del muntatge del 1987.

A part de la possible relació que el text pugui tenir, pel que fa l'humor, amb Ionesco, com deia Esslin, també s'hi han trobat altres influències. Sobretot certa relació amb el conte *The Killers* de Hemingway, i també amb les antigues pel·lícules americanes de gàngsters, per les quals el britànic ha admès sentir debilitat (Sakellaridou 1988, 125). Però Pinter dóna un gir original al tema perquè no converteix el crim en una aventura ni els protagonistes en herois sinó tot al contrari. Els personatges de Pinter són antiherois perduts en un mar de dubtes i l'obra posa l'èmfasi en demostrar les seves deficiències com a éssers humans (Sakellaridou 1988, 125).

Lorda Alaíz no aprofundí massa en la seva anàlisi de l'obra i la veié com una variació del tema de *The Room*: “Nuevamente, una habitación con dos personas dentro. Y la puerta. Tras esta, lo desconocido” (Lorda Alaiz 1961, 43-44). Álvaro del Amo, per la seva banda, venia a dir el mateix però va afegir que, a diferència de les obres

existencialistes, a *The Dumb Waiter* el problema no és l'espai tancat sinó que “Bajo la apariencia de un diálogo cotidiano, los visitantes aparecen como seres extraños, y hostiles” (Amo 1967, 9).

Les dues peces de què s'acaba de parlar van ser estrenades a Barcelona el dia 28 de maig del 1965, al teatre Capsa, per de la companyia Teatre Experimental Català, TEC. Abans de fer-se a Barcelona, però, el muntatge va rodar per pobles de les rodalies a fi d'anar-ne pulint el últims detalls de muntatge (annex 3). La traducció dels textos la va fer Manuel de Pedrolo, que les va titular *L'habitació* i *El cambrer mut*. La primera va ser dirigida per Miquel Gimeno i la segona per Vicenç Olivares. I els intèrprets van ser Maria Dolores Muntané, Nadala Batista, Alejandro Aixelá, Carlos Gimeno, Ricardo Font, Àngel Company i Joaquim Riba.

Olivares reivindica que va ser Pedrolo el veritable introductor de Pinter a Catalunya, ja que es va atrevir a fer-ne la versió en català i, a més, perquè va ser ell qui va animar els membres del TEC a llegir aquestes peces i qui els va proposar de fer l'espectacle. Potser Pedrolo es va interessar per Pinter perquè va trobar en el britànic una sensibilitat poètica similar a la seva ja que les obres de teatre que havia publicat fins al moment, *Homes i No*, *Tècnica de cambra* (1961) *Darrera versió per ara* (1963), *Situació bis* (1963) i *Algú a l'altre cap de peça* (1962), estaven en una línia que pot recordar, per bé que siguin molt diferents, el teatre pinterià. Per altra banda Martin Esslin va decidir incloure Pedrolo en la seva edició del 1964 de *The Theatre of the Absurd*, cosa que referma el possible parentiu entre el teatre de l'autor català i el de l'autor britànic. Tanmateix l'obra de Pedrolo no està impregnada de l'esperit nihilista i burleta de Ionesco o de Beckett, i en canvi té una vessant més propera a Sartre. A ell mateix mai no li va agradar ser considerat com a integrant del grup del teatre de l'absurd en part perquè "Els personatges de Pedrolo són conscients de les seves limitacions i malden per superar-les; no fan com els de Samuel Beckett, que seuen passivament, o com els de Harold Pinter, que obeeixen ordres que des de l'exterior envia no se sap qui" (Fàbregas 197..., 599/71). I és que Pedrolo trobava que a aquests autors europeus els faltava compromís social i esperit constructiu (Coca 1973, 75-76).

Aquestes dues traduccions, però, sembla que van ser fetes l'any 1961, abans que Pedrolo escrivís les seves obres més “absurdes”, i no es van publicar fins després de la seva mort, el 1994 dins la col·lecció El Galliner d'Edicions 62. El volum consta de dos pròlegs, un de Víctor Batallé i un altre de Maria Giné. En el primer Batallé es pregunta el perquè de la necessitat que tenia Pedrolo de fer aquestes traduccions: “és més difícil

d'imaginar perquè Pedrolo tradueix Pinter, si encara avui en dia és un autor, i representa una estètica que no interessa a gairebé ningú aquí. Per què? (...) “estem segurs que el tema l'atrau. Potser la raó per la qual va voler traduir-la va ser el tema: homes i dones deixats de la mà del destí, sense res a dir, o dient més o menys el que deien ahir i que diran demà” (Batallé 1994, 8). El que és evident és que Pedrolo procurava mantenir-se al corrent de les avantguardes europees i que traduir Pinter potser el va introduir en una manera diferent de fer teatre que el podria haver ajudat a trobar la seva pròpia veu dramàtica encara que, segons paraules seves, per a la seva evolució literària, va ser molt més determinant el descobriment de Beckett, sense la influència del qual possiblement no hauria escrit *Cruma* (Coca 1973, 75-76). Noguero ha reflexionat sobre el possible parentiu entre Pinter i Pedrolo i arriba a la conclusió que les intencions de l'un i de l'altre són molt diferents. En el teatre de Pedrolo no s'hi troba l'hiperrealisme clownesc de Pinter sinó al·legories intel·lectuals i idees molt ben perfilades (Noguero 2006, 186). A més, afirma que Pedrolo és un moralista que té un missatge didàctic que vol fer arribar de manera clara a l'espectador. El periodista considera, doncs, que referent de Pedrolo, com ja he dit abans, és més aviat Sartre i l'existencialisme i acaba marcant la diferència entre el català i Pinter dient que “l'autor britànic enfoca en un zoom un fragment de la realitat que les pauses i les el·lipsis conviden a ampliar; hi ha molt subtext i se'ns exigeix participar a reconstruir-lo; en canvi, Pedrolo hi encara una màquina de raigs X, radiografia la realitat, en traça un mapa, la suplanta i, en part, didàcticament ens suplanta” (2006, 287-288). Finalment cal dir que Frederic Roda, a l'època, va notar grans diferències ed'estil que separaven els dos dramaturgs i va fer un comentari molt interessant de la traducció de Pedrolo de les dues peces que ens ocupen: “su versión nos pareció correcta, si bien quizás un poco rígida sin el tono conversacional y vivo que, al decir de algunos críticos de primera mano, tiene el texto original. Claro está que esta cierta sequedad es una de las características del estilo de Pedrolo y nos parece muy bien que su versión *dé* ese tono. Si hubiesemos de comparar el teatro de Pinter con el de Pedrolo diríamos que los valores poeticocómicos de aquél se contraponen a los ascéticológicos del gran autor de *Homes i No*” (Roda 1965, 68).

El que és important és que, gràcies a les seves traduccions, els integrants del TEC es van animar a produir una primera estrena d'un Pinter en català a Barcelona. Aquesta companyia va sorgir l'any 1962 (a partir de l'experiència de l'ADB) dirigida primer per Josep Rabasseda, Pedrolo i Baltazar Porcel, més endavant per Francesc Balagué, i després per Vicenç Olivares (Gallén 1990, 23). La composava un grup de

gent jove que es dirigia a un públic de base universitària i que volia fer una defensa del teatre en català i dels autors d'aquí. La idea estètica del grup era propiciar la recerca teatral i representar tant dramaturgs de l'absurd, pel seu interès trencador, com escriptors que tractessin temes socials, per la seva actitud reivindicativa. Tanmateix, la crítica que donava més suport al teatre independent, *Yorick*, *Serra d'Or*, *Primer Acto o Destino*, davant d'aquestes dues línies prengué “partit decidit per la més específicament social, propera a la moda del realisme històric imperant en la primera meitat dels seixanta”, i en canvi va ser «bastant insensible amb la del “teatre de l'absurd”» (Gallén 1990, 24). La conseqüència va ser que, malgrat els intents del grup de donar a conèixer les dues tendències per igual “mentre que els textos socials de base realista (...) foren més aviat ben rebuts per aquest sector de la crítica, la posició davant de Pedrolo, Brossa, Pinter, Richardson o Adamov fou ben contrària” (Gallén 1990, 25).

Però sobre l'opinió de la crítica se'n parlarà més endavant, i abans s'intentarà explicar les dues escenografies de l'espectacle, recuperables gràcies a fotografies publicades en dos números diferents de *Destino*, i l'autor de les quals, segons recorda Olivares, va ser Artigau (annex 3). A la imatge d'*El Cambrer Mut* (Barceló 1965, 68) s'hi pot apreciar un decorat que vol ser una reproducció convencional d'una habitació d'hotel, un pèl tronada, amb dos llits individuals l'un al costat de l'altre. Un dels actors està estirat i l'altre està dret, amb les mans als malucs, i sembla que tots dos estiguin parlant. Van disfressats amb pantalons de “trajo” i camisa però sense l'americana, deixant a la vista els tirants donant una imatge que reforça la idea de Sakellaridou, recollida més amunt, que suposa que Pinter s'inspirà, en certa manera, en les pel·lícules gàngsters a l'hora d'escriure-la. En conjunt l'estil del decorat es pot dir que és molt realista i que reproduceix tots els detalls d'una habitació d'hotel.

La imatge que s'ha obtingut de *L'habitació* (Destino 1965, 62) ensenya el final de l'obra, Riley jeu al terra, al mig i en primer pla, estabornit; Bert està a l'esquerra prement els punys; Rose està darrera el cos de Riley, mirant cap endavant, amb les mans a l'alçada del rostre, probablement experimentant els primers símptomes de ceguesa i intentant veure's els dits de les mans; i a l'esquerra hi ha Mr. Kidd mirant-se Riley. El decorat mostra un interior d'habitació modesta, amb paper pintat de flors a les parets, una porta amb cortines i una taula i alguna cadira. En general la sensació és d'un interior lleugerament més benestant del que suggereix el text, impressió reforçada pel fet que el vestuari, enlloc de roba d'estar per casa per ella, i de treball per ells, van, la

mostra a ella amb faldilla curta i jersei i ells amb camisa i corbata. Un altre element que desentona és l'excessiva joventut dels actors, cosa que fou comentada per algun crític.

Vicenç Olivares, confirma aquesta impressió i explica que en aquell moment no va identificar l'obra amb l'absurd ni tampoc en va fer cap lectura ideològica:

“Teatre de l'absurd per a mi, en aquells moments, eren coses com les que feia Brossa, que havíem representat en més d'una ocasió, i que també eren més experimentals. El què feia Pinter era una mena de thriller amb uns personatges que no se sap si són uns pistolers, uns gàngsters... (...) Es pot buscar un simbolisme en aquells homes que estan en una mena de forat, com el què feia Pedrolo... Són obres que deixen la porta oberta a diferents interpretacions. Concretament, però, en aquell moment no vam considerar que *El Cambrer Mut* fos política. En la línia decididament compromesa ja n'havíem fet d'altres i aquesta no la vam veure així. En canvi, a totes dues peces, els vam donar un tractament molt realista, molt actualitzat i del cine del moment, com de l'estil del Humphrey Bogart” (annex 3).

Per altra banda explica que, efectivament, es va tenir en compte l'element còmic i cita la parella beckettiana de *Tot esperant Godot*, a la qual li recordaven molt els protagonistes d'*El Cambrer Mut*: “un era poqueta cosa, amb poc esperit... I l'altre era un animal. Això feia un contrast a l'estil *Godot*. Nosaltres ho vam fer potenciant l'aspecte de comèdia irònica, no per a riure, perquè el final és tràgic, però respectant el què la situació portava” (annex 3).

Pel que fa la censura el mateix director comenta que no els va afectar perquè aquestes eren un tipus d'obres que el censors no entenien, cosa que ja passava habitualment amb el teatre de Pedrolo. Olivares afegeix que com que no eren peces que fessin cap tipus de reivindicació política no resultaven problemàtiques. Aquesta afirmació és interessant perquè anys més tard, com ja he insistit, s'ha fet un lectura compromesa de les primeres obres de Pinter i, comentaris com aquest ajuden a recuperar la perspectiva del anys seixanta, moment en el qual, ni de lluny, es van percebre així.

Per preparar l'estrena de l'espectacle no hi va haver anuncis a la premsa, excepte el que redactà Frederic Roda a la revista *Destino*, on anunciava l'espectacle i feia la següent advertència: “El teatro de Pinter puede parecernos desconcertante ya que parece clara la existencia de un objetivo a sus diálogos y personajes: un objetivo que, incluso

nos sería evidente, si fuésemos algo más inteligentes de lo que somos. No puede negarse que este establecerse objetivos que superan a las fuerzas de la propia lógica pensante es algo trágicamente humano.” (Roda 1965, 62). D’aquesta manera avisava a l’espectador que el text li podia resultar desconcertant i poc entenedor però que aquest desconcert s’havia d’acceptar com a característica d’una mena de teatre que, malgrat la dificultat, s’havia de considerar “bo”. Amb aquestes paraules quedava inaugurada la tendència de la crítica catalana a considerar Pinter un autor difícil però de qualitat.

Per altra banda aparegueren petites notícies avisant d’una conferència que donà Roda a propòsit de l’espectacle i que servien indirectament com anuncis de la producció del TEC. Olivares explica que organitzar conferències explicatives abans d’un espectacle era cosa habitual en la dinàmica de funcionament del grup, a fi d’instruir el públic. En aquesta ocasió el títol de la conferència era *El teatro de lo absurdo y Harold Pinter* i va tenir lloc en el local de l’associació, situat en un principal del carrer del Pi, el dia 20 de maig a les 8 de la tarda; és a dir, just abans de l’estrena. El que es va dir en aquest acte, tal com va ser exactament, no es pot recuperar ja que, segons ha explicat Frederic Roda fill, per aquest tipus d’actes públics el crític utilitzava notes esparses que s’han perdut (entrevista privada, 23/4/2007). Tanmateix es pot suposar que un article que va publicar a *Destino* amb el mateix títol venia a ser, d’alguna manera, una recopilació de les notes de la conferència tot i que, a més, compta amb una part de crítica que es comentarà més endavant amb la resta de valoracions de l’espectacle.

Roda començava la part “didàctica” de l’escrit qualificant a Pinter de “representante más conspicuo del moderno teatro del absurdo inglés” (Roda 1965, 68) i explicant els seus inicis professionals. Remarcava que l’escriptor s’imaginava uns personatges en una habitació per a començar a escriure i que després s’interrogava sobre què podia sorgir de la situació establerta. Després introduïa la idea de “superrealismo” que, oposava al realisme del Angry Young Man (Arden, Osborne, Wesker) perquè “es mucho más realista el teatro que él escribe que no el de esos otros autores condicionados, aunque sea para combatirla, por una situación concreta que hoy es y mañana puede resultar absolutamente anacrónica”. Definia el concepte “superrealismo” com a “tratamiento objetivo, casi puntillista del lenguaje, como si dijéramos en la línea del neobjetivismo en novela. Esta fidelidad es una de las causas del absurdo, ya que la realidad no es lógica y ni siquiera tiende a serlo” (Roda 1965, 68). També parlava de l’humor dels diàlegs i els situava en la tradició de Ionesco i Beckett. Després dedicava un comentari específic a cada una de les dues peces del muntatge del TEC manifestant

que li havia agradar més *El Muntaplats* que *L'Habitació* perquè en la primera “los aspectos de *enjòlit* (sic), incluso de Gran Guignol y terror, la angustia, el grotesco hilarante, el truco efectista del depósito del wáter, la fiel copia del language real, todo ello convierte la obra en una buena tragicomedia del absurdo” (Roda 1965, 68), mentre que la segona “es una obra menos redonda, más lineal, en la que, tal vez, las influencias de otros autores se hagan más patentes” i deia que tenia un acabament "facilón". (Frederic Roda 1965, 68).

Així doncs, l'anàlisi de Roda, que va ser molt acurada i superior, per la qualitat del discurs, la capacitat analítica i la informació de què disposa, a la resta dels crítics que van ressenyar el mateix espectacle, es pot situar, salvant les distàncies, al nivell del de Lorda Alaiz a l'hora d'anar preparant el públic per comprendre les noves dramaturgies.

En aquesta ocasió les crítiques a la premsa foren, en general, millors que les d'*El Portero* del 62. La més favorable fou la de Julio Manegat, a les pàgines de *El Noticiero Universal*, on va parlar de la poètica pinteriana dient, per exemple, que: "aunque nos sintamos atraídos por él, tenemos miedo del misterio, de lo que no es cotidiano, elemental, directo. En esa zona de misterio se mueve Harold Pinter" (Manegat 1965, 31). Tal com ho havia fet Lorda Alaiz ell també destacava la qüestió del misteri com a marca de l'autor, i del llenguatge deia que “discurre por ese terreno 'ilógico', incoherente. Pero uno, desde la tensión que le ofrece ese lenguaje, desde la realidad fuera de lo que vemos real, piensa que ese lenguaje tiene quizá más lógica que la que reviste el lenguaje tradicional" (Manegat 1965, 31). Aquest comentari recorda una mica el d'Esslin sobre el fet que Pinter s'adonà que els personatges dels drames tradicionals s'expressaven amb molta més lògica i extensió que no ho farien realment, i que decidí canviar-ho. Per altra banda s'adonava de la poca importància de descobrir en el text el “tema” tradicional perquè "importa - mucho más que la trama escénica- simple situada, casi inamovible- son los personajes, sus actitudes” (Manegat 1965, 31). Pel que fa a la representació digué que “fueron presentadas con dignidad y que su montaje, interpretación y dirección, sobrepasó en gran parte los límites de lo simplemente correcto” (Manegat 1965, 31). Per acabar el seu article donava informació sobre la reacció dels espectadors: “El público, mucho menos del que debiera haber asistido, aplaudió bastante aunque, supongo, parte de este público se encontraba un tanto desconcertado por la dimensión dramática que se ventilaba en escena” (Manegat 1965,

31). Manegat, doncs, a diferència dels crítics dels diaris del 62, intentà parlar amb serietat de l'obra i aportar informació sobre l'autor.

Roda digué en la seva crítica de la representació que “fue correcta, digna” (Roda 1965, 68). Dels actors Àlex Aixelà i Ricard Font, que van ser els intèrprets de *El Muntaplats*, insinuava que el primer va estar un pèl excessiu i li recomanava més treball de matís, i del segon que, si bé era cert que hi havia un punt de clown en el seu personatge, també hi hauria d'haver vist la vessant tràgica. Per aquest comentari, i pels que abans hem reproduït d'Oliveres, podem pensar que en aquesta ocasió potser sí que aquesta representació de Pinter va tenir en compte la seva dimensió còmica i, de fet, cap crític menciona haver-se avorrit. Tot i així, sense més documentació qualsevol conjectura és incerta, i hi podrien haver intervingut altres factors, com per exemple, una millor predisposició dels crítics. Roda acabava manifestant que la direcció de Vicenç Olivares fou “correcta y segura” i els “efectos muy bien ajustados”. Dels actors de *L'Habitació* digué que «es, fundamentalmente, la interpretación central de Rose Hudd, papel de extraordinarias dificultades y para el que es necesario “el físico del rol”» cosa que no tenia l'actriu María Dolores Muntané i dels altres que es mostraren “eficaces” però sense altres preocupacions que les còmiques. D'Antoni Milà en el paper de Bert digué que estava “concentrado, tenso y correcto” però que la direcció de Miguel Gimeno resultà “superficial, sin aprovechar los abundantes recursos que Pinter brinda en su texto”.

Sordo va dedicar a aquest espectacle tota un pàgina a la revista *Yorick* i s'hi va mostrar encantat dient que els “dos jóvenes directores del T.E.C han montado y dirigido estas dos obras con singular pericia” (1966, 16-17). Però, a més, es va dedicar a fer una anàlisi força completa de la poètica pinteriana. Deia que la temàtica essencial de la creació d'aquest autor era la problemàtica de l'home solitari i aïllat que té por de perdre la seva individualitat amb el contacte dels altres. Un altre punt essencial, com era habitual, va considerar que era la habitació, l'espai tancat, que, segons el crític, representava “nuestro restringido vivir consciente” (1965, 16-17). També connectava Pinter amb la tradició de l'absurd dient que “como en Ionesco, como en Beckett, hay momentos en estas obras en que el espacio exterior parece entrar en la escena, enviando unos ambiguos mensajeros. (...) Sin duda son la voz de potencias irresistibles, de un ananké no identificado, de Dios, del destino. O de todo ello junto, que viene a ser lo mismo. De lo desconocido, en fin” (1965, 16-17). Aquestes línies apunten cap a una lectura simbòlica molt interessant que denoten un alt grau de reflexió per part de Sordo i

que més endavant, va quallar entre la crítica anglosaxona i va representar un corrent interpretatiu pinterià important. Per altra banda Sordo feia referència al realisme de les peces i alhora a la sensació d'absurd que desprenien, a la comicitat tràgica i acabava dient que els finals del nostre autor eren gairebé melodramàtics, com afirmava Esslin del desenllaç de *L'Habitació*, però al contrari que el crític anglès a Sordo li agradava perquè creia que aquests acabaments eren un reflex de l'inconscient humà que irrompia en l'estat conscient sense prèvi avís. Aquesta visió tan personal d'aquestes obres mostren que el crític va connectar amb Pinter i se'l va fer seu, cosa que no es pot dir de la majoria dels seus col·legues de professió.

Per altra banda la crítica de María Luz Morales no va ser bona del tot però almenys va ser més positiva que la que havia fet del muntatge de Salvat del 62: "Un teatro desconcertante, no hay que decir. Pero singularmente inquietante, atractivo incluso por cuanto exagera nuestro afán de comprensión del objetivo que el autor haya podido proponerse; nuestro deseo - confieso que, por mi parte no logrado - de penetrar la espesa niebla de la incoherencia, de la deliberada y - por lo menos, aparente - antiteatralidad." (Morales 1965, 28). Es veu en les seves paraules un canvi d'actitud i una posició més oberta, ja que com a mínim no va insinuar que fos tediosa, com ho havia fet la vegada anterior, i li trobà algun "atractivo"; la crítica torna a insistir en la denominació d'Antiteatre, de la que ja s'ha parlat anteriorment.

Qui no havia evolucionat gens respecte les posicions del 62 és Josep Maria Junyent, que en féu els pitjors comentaris: "Ionesco, al lado de Pinter, nos resulta más clásico que Calderón de la Barca. El joven autor inglés es el absurdo elevado al cubo. No cabe hablar de asunto, ni menos de argumento, porque no existen en ninguna de estas dos comedias estrenadas en versión catalana de Manuel de Pedrolo. La razón de la sinrazón, la lógica de lo ilógico, la realidad de lo irreal son los teoremas que desarrolla el autor a través de sus lucubraciones (sic) paranoicas puestas en boca de unos personajes andrajosos, de esos que dan la impresión de que no se han lavado nunca" (Junyent 1965, 30). Un dels problemes evidents és que Junyent continuava obsessionat amb l' "asunto" i l' "argumento" clàssics i que li continuava molestant que les obres de Pinter fossin excessivament realistes en la presentació de la pobresa. La noció de decòrum escènic i el fet d'evitar a l'espectador escenes desagradables estava encara dins del concepte de bon teatre d'aquest periodista.

El punt en el qual sí que tots els crítics van coincidir, encara que de manera una mica condescendent i paternalista, va ser en lloar l'esforç dels grups experimentals per

donar a conèixer noves tendències. D'alguna manera, que fessin aquests comentaris indica una certa obertura mental i més bona disposició cap a la novetat que al 62: "Nunca nos cansaremos de ponderar el heroísmo de los llamados teatros de cámara, de ensayo o experimentales. Su esfuerzo, su dedicación escénica, su voluntad de sacrificio merece todos los plácemes (...) son ellos los que casi siempre nos ofrecen las primicias de aquellos autores y obras que en el momento están representando algo serio en el panorama escénico mundial" (Manegat 1965, 31), amb aquest comentari Manegat mostrava respecte per la novetat que representava Pinter. En canvi, María Luz Morales, tot i admetre que els grups independents "nos ponen en contacto con determinados movimientos o tendencias teatrales del ancho y vario mundo, o llenan lagunas que por determinadas circunstancias quedaron ¡ay! en nuestra modesta pero atenta cultura escénica. Entiendase: no importa que estemos o no de acuerdo con aquellas tendencias. Ni que resulte doloroso colmar estas lagunas. No podemos juzgar, opinar, acerca de lo que no conocemos" (Morales 1965, 28), deixava entendre que li havia suposat un sacrifici omplir la llacuna teatral que per a ella era Pinter. I fins Junyent va afirmar que «debemos agradecer al "Teatre Experimental Català" el habernos dado a conocer *El cambrer mut* i *L'Habitació*, de Pinter, pues haciendolo sirve a la función que le es propia en cuanto grupo experimental» (Junyent 1965, 30).

Pel que fa l'assistència de públic sembla que va ser un èxit, cosa que, segons Olivares, no era d'estranyar, ja que el TEC comptava amb un públic militant que anava a veure tot el que feia la companyia ja que aquesta era una manera de donar suport el teatre català: "El nostre públic i col·laboradors eren fidels, venien a totes les representacions i ens oferien tot l'ajut que fos necessari en qualsevol àmbit, recordo la Nadala Batista, la Núria Feliu, el Jordi Torras... A més, fèiem un preu especial per a universitaris, que sempre venien, i que després se n'han recordat molt. Vam marcar una època i un moment" (annex 3). La resposta de la crítica no va ser, doncs, ni molt menys tan dolenta com tres anys abans i es podria pensar que potser l'augment de l'èxit internacional de l'autor i també el fet que s'hagués divulgat en un mitjà de prestigi com el programa televisiu *Gran Teatro del Mundo* haurien pogut ajudar a crear un ambient més favorable.

EL AMANTE I EL MONTACARGAS (1966)

Anteriorment ja s'ha parlat de *The Dumb Waiter*, però no de *The Lover*. Pinter la va escriure per encàrrec de la BBC, com *Tea Party*, el març del 1963, i pertany a una

època en la qual el dramaturg ja s'havia fet un nom i gaudia de reconeixement públic (Billington 1996, 142). En aquell moment, una obra seva generava molta expectació i, encara més en aquest cas, per estrenar-se per televisió. La resposta del públic fou diversa, va agradar i escandalitzar; en tot cas va tenir molta audiència i convertí Pinter en un autor considerat “in contemporary jargon, hot” (Billington 1996, 142). Per altra banda quan *The Lover* es representà teatralment per primera vegada, juntament amb *The Dwarfs*, a l'Arts Theatre, el setembre del 63, amb direcció de Pinter i Guy Vaesen, va anar molt bé i va ser molt elogiada, especialment per la seva elegància formal (Billington 1997, 149).

Esslin va considerar la peça una creació menor i la veia com un precedent de *The Homecoming* (Esslin 2001, 255), consideració amb la qual la crítica posterior no ha estat gens d'acord. Sakellaridou explica que el nus de l'obra rau en què Sarah, l'esposa, s'adona de la necessitat de combinar l'amor, el respecte i el desig en el matrimoni per a mantenir la flama mentre que Richard, el marit, tot i tenir les mateixes necessitats, és massa convencional com per acceptar la sexualitat dins l'àmbit de respectabilitat domèstica si no és disfressant-la d'alguna manera. (Sakellaridou 1988, 102). Billington en fa una interpretació similar i la resumeix dient que és “the triumph of female sanity over male guilt. Pinter's Sarah also stoops to conquer and rescues Richard from his middle-class angst and nervous crisis: by the end, a perfect accommodation has been reached in which the fantasy life of the afternoons invades the respectable bourgeois existence of the evenings” (Billington 1996, 145). Prentice i Cahn, a partir de punts de vista més postmoderns, han fet observacions menys optimistes sobre el contingut de *The Lover* i introdueixen elements problemàtics. Cahn creu que, a part del que ja s'ha comentat, existeix un altre problema, i és que el personatge de Richard necessita sentir que domina la seva dona. Per això quan Sarah està satisfeta i se sent en igualtat amb ell, Richard rebutja el joc per a posar-la sota el jou de les convencions matrimonials, però al final de l'obra ella el desafia creant records que l'amenacen i l'home es veu forçat a acabar la competició. Per tant Cahn considera l'obra com una lluita pel poder, provinent dels instints biològics dels personatges. (1993, 52). Prentice acaba de embolicar la troca i suggereix que si s'estableix un lluita entre marit i muller és perquè potser ell ha exhaurit l'excitació que li produïa el joc i que, com en el cas de James a *The Collection*, potser ara prefereixi un home o una combinació andrògina dels dos sexes. Tot i així creu que al final Sarah aconsegueix salvar la relació i integrar els jocs sexuals de la tarda dins del matrimoni del vespre (2000, 120).

A l'època, Álvaro del Amo deia que la peça denuncia la separació occidental esposa/prostituta i que “Richard, el marido, para librarse de la medicocridad del matrimonio (mediocridad mal disimulada bajo una envoltura de comodidades) tiene que desdoblarse en amante” (Amo 1967, 18). Considerava que la peça mostra les mancances del matrimoni burgès i que els personatges passen per un procés de reorientació de la seva relació de parella, “acabado el proceso (que traza el mecanismo del matrimonio burgués: compraventa y virtudes de apariencia: la virginidad en la mujer, el valor en el hombre) y ya recuperada la envoltura de marido y mujer, manifestarán abiertamente su verdadero rostro, aceptándolo con alegría y abyección” (Amo 1967, 18). Per tant la seva visió era força positiva, en la línia de Billington o Sakellaridou anys més tard.

El 1966, dins de la programació del IX Ciclo de Teatro Latino es va acollir el muntatge d'aquesta obra, *El Amante (The Lover)*, i també *El Montacargas (The Dumb Waiter)*, que va ser el tercer de Pinter a Barcelona i que provenia de Madrid. Aquest festival tenia lloc en el teatre Romea i transcorria durat les festes de la Mercè. El seu organitzador i empresari va ser, durant tot el temps que durà (1959-1969), Xavier Regàs i subvencionava la iniciativa l'Ajuntament de Barcelona. Tanmateix es va tractar d'un festival molt polèmic des dels seus inicis per la poca subvenció i el poc suport que en realitat rebé de les autoritats (Cantieri Mora 1959, 57). A més, a partir d'un moment determinat, també es començà a qüestionar la qualitat dels espectacles que hi participaven i, com a conseqüència, la gestió de Regàs en va sortir malparada: “Parece claro, y todo el mundo teatral està de acuerdo, en que si bien no se puede pretender que el Ciclo de Teatro Latino tenga nivel verdadero, dada la ridícula subvención de que dispone, nunca el ciclo, a lo largo de su devenir, alcanzó más bajo nivel que en la edición de este año” (Salvat 1969, 69). La intenció del festival sembla que era la de donar prestigi i volada cultural a les festes de la Mercè (Fàbregas 1968, 73), a part d'animar la vida teatral de la ciutat donant l'oportunitat al públic d'accedir a produccions de tipus poc habitual als escenaris barcelonins. Tanmateix molts dels espectacles no eren de qualitat suficient, el preu de la butaca era el doble de l'habitual i el resultat va ser que en algunes edicions l'assistència d'espectadors era molt escassa, sobretot durant els últims anys (Fàbregas 1967, 55-56). Així doncs, l'experiència no es tornà a repetir després d'haver rebut moltes crítiques negatives el 69, però almenys s'aconseguí mantenir durant una dècada.

A l'edició que ens ocupa les crítiques contra el festival foren generalitzades. La revista *Yorick*, en el número de novembre, dedicava un editorial a comentar

l'esdeveniment l arribava a les següents conclusions: "La tremenda irregularidad del mismo, -espectáculos buenos, malos y muy malos - responde a una falta de Dirección general. Se han programado obras atendiendo razones económicas, se han contratado espectáculos cercados por razones presupuestales, pero no ha habido una dirección artística global" (Yorick 1966, 1). Coincidia amb aquesta opinió Frederic Roda des de *Destino*: "El de este año - noveno desde su tímido y esperanzador comienzo - es quizás el más extenso. No ayuda a darle ligereza, al menos hasta mediado su trancurso, el interés o calidad de los espectáculos. Podríamos decir que al ciclo le falta algo. Tiene un eficaz organizador, pero en realidad le falta dirección" (Roda 1966, 60). Sembla, doncs, que faltava un projecte clar i una visió del què havia de ser una programació teatral amb cara i ulls. Tot i així no tot van ser crítiques adverses, el 1967 sortí en defensa del Cicle Martí Ferreras des de *Tele/Estel*. En efecte, amb motiu del seu desè aniversari, en féu una valoració força positiva. Martí Ferreras creia que, malgrat que s'hi havien hagut d'incloure espectacles per compromís i s'havien atorgat alguns premis per qüestions similars, hi havia hagut actors, directors i autors que sí que havien estat a l'altura de les expectatives. Entre els autors que reivindicava com a aportacions del cicle mencionava Pinter: "si passem revista, veurem el molt que el Cicle ha representat (...) no podem oblidar que el Cicle de Teatre Llatí ha obert les portes a un Harold Pinter, a Murray Schisgal, a Marguerite Duras (...)" (Martí Ferreras 1967, 20). D'alguna manera, doncs, aquest muntatge pinterià va produir un cert impacte i va fer adonar a alguna gent de la seva importància com a dramaturg.

La producció de *El Amante* y *El Montacargas* va ser una iniciativa de la companyia Teatro no Professional dirigida per Daniel Bohr en la qual van participar els intèrprets Mari Carmen Tavila, Carlos Pereira i Julio G. Viguera (Fàbregas 1967, 59). L'estrena a Barcelona va ser l'1 d'octubre i se'n van fer dues sessions, una a dos quarts de set del vespre i l'altra tres quarts d'onze de la nit.

Es pot tenir una idea de com va ser l'escenografia de l'espectacle perquè es compta amb dues fotografies de la representació que es féu a Madrid (*Primer Acto* 1967, 12). La primera fotografia es d'*El Amante* i mostra una caricatura de salonet burgès format per un sofà, una butaca a cada banda d'aquest, quadres, parets ornades amb sanefes amanerades i un bufet amb begudes. A primer pla, i se suposa que per mostrar l'ideal burgès de "caseta i jardinet", hi ha uns testos amb gira-sols. La parella protagonista hi apareix asseguda al sofà, en una posició còmicament exagerada de matrimoni perfecte. Al costat esquerra hi ha Mari Carmen Tàvila vestida amb una bata

de seda i plomes, segurament és el vestuari de seducció de Sara. A la dreta, Julio Vigueira, amb un vestit jaqueta esportiu, deu figurar l'amant. L'efecte és força humorístic i indica que el tractament de la peça no va ser ni tràgic ni transcendental. De fet, en una crítica, Àlvaro del Amo el va descriure dient que “los colores del decorado, de la utilería y del vestuario parecen fruto de un homenaje (con categoria de broma privada) a la escenografía del film *Gigi*” (Amo 1965, 57). La segona és d'*El Montacargas* i ens presenta una habitació desendregada, amb papers per terra i un llit individual desfet on seuen Julio Viguera i Carlos Pereira. Sembla que estan parlant de la capsa de llumins que surt a la peça perquè Viguera, amb la mà esquerra, sosté una caixeta i se la mira. Aquest actor va vestit amb camisa, corbata i pantalons foscos, i Pereira sembla anar més informal vestit amb un conjunt fosc.

D'aquest espectacle, com que ja s'havia estrenat a Madrid, se'n va sentir a parlar força a través de la premsa abans que desembarqués a la capital catalana, cosa que va servir de promoció. S'ha d'entendre que els espectacles de Madrid, pel fet de venir de la capital de l'Estat, gaudien aleshores de més prestigi i més atenció per part dels mitjans de comunicació que els espectacles produïts a Barcelona, espectacles que havia anat quedant relegats a un paper molt més provincià.

Tot començà amb una nota a *Tele/Expres* en el març del 1966 on s'explicava que Regás havia anat a Madrid per veure el muntatge d'*El Amante* y *El Montacargas* i que, davant de les bones crítiques, el contractaria per a venir a Barcelona (Segura Palomares 1966, 22). El juny següent, en el mateix diari, se li va fer una entrevista perquè informés sobre el Cicle i tornava a mencionar l'espectacle de Bohr com una de les atraccions principals que tindria (Lladó 1966, 16). Per la seva banda la revista *Yorick*, a l'agost, amb motiu de la imminent arribada del muntatge, feu una entrevista a Daniel Bohr perquè es donés a conèixer (Yorick 1966, 15). Bohr explicava que la companyia va néixer després d'haver fet “el camino de Santiago”, fent recitals de poesia pel camí, l'agost del 67, i que després “En el Instituto Francés de Madrid me llamaron para dar un curso de teatro, y, con los alumnos de ese centro, más otros que saqué de la escuela oficial de Cinematografía, en unión de los técnicos que me llevé de en el camino de Santiago, surgió el N.T.E. Empezamos con lecturas semi-escenificadas, en centros de colegios mayores. Así sacamos dinero para comprar los doce paneles del *Espectáculo Pinter* que daremos en este Ciclo de Teatro Latino” (Yorick 1966, 15). Per acabar esbossava breument els objectius que tenia el seu grup: “somos la primera compañía profesional de tipo experimental. Nuestros objetivos podríamos resumirlos de un modo

muy amplio, claro, en lo siguiente: dar a conocer y difundir, entre los públicos mayoritarios, las nuevas corrientes escénicas y el teatro en formación en nuestros días” (Yorick 1966, 15). Tanmateix, a part d’aquesta propaganda indirecta, les sessions d’aquesta producció a Barcelona només es van anunciar en anuncis impresos a la premsa on constava la programació general del “Latino”, però sense cap publicitat específica.

On sí es dona força informació suplementària, i que en el seu moment serví com a material de promoció, va ser el llibret amb material dels espectacles que el Cicle publicava cada any. En la secció dedicada a *El Amante* y *El Montacargas* hi havia, en primer lloc, una petita biografia de Pinter i algunes consideracions sobre la seva poètica i obres principals. Aquest text el situava en l’àmbit de l’absurd i s’hi reproduïa una cita de Martin Esslin en la qual deia que descriure la realitat meticulosament era la tècnica que utilitzava Pinter per donar impressió d’estranyament. D’aquesta manera ressaltava la posició conflictiva de l’autor en relació amb els termes realisme/absurd (Llibret del IX Ciclo de Teatro Latino 1965). A continuació el text afirmava que a l’origen de l’impuls creatiu pinterià sempre hi havia la voluntat investigadora, i que en aquest cas s’orientava a observar la institució del matrimoni convencional. Seguia qualificant *El Amante* de “farsa” i deia que “através de este juego nos muestran las dos facetas, indisolubles, del verdadero amor conyugal, del completo”. Així doncs es va fer una lectura amable de la peça que encarava l’espectador a trobar-hi un final feliç. El text acabava suggerint que, en presentar d’una banda una obra primerenca i de l’altra la última que havia escrit, la companyia volia mostrar l’evolució de la creació pinteriana. A continuació el llibret ofería una breu presentació de cada uns dels actors de l’espectacle i després una biografia d’una pàgina del director. D’aquest resum se’n pot extreure que Bohr, des dels seu inicis a Xile, va destacar sobretot per treballs relacionats amb l’absurd. Per exemple, el 1962 els crítics del seu país lloaren especialment el seu muntatge de *La Lección* de Ionesco i el 1963 rebé el premi al millor actor del Festival de Teatro Universitario Interamericano per *Cenizas* de Beckett.

Però el material més interessant que ofería el llibret és una selecció de les millors crítiques madrilenyes que es feren de l’espectacle. Hi consten doncs les opinions d’Arcadio Baquero d’*El Alcázar*, de José Montero de Alonso de *Madrid*, de Pérez Fernández de *Informaciones* i de González Ruiz de *Ya*. Tots es desfeien en elogis al director i als intèrprets. Destaquen per la seva eloqüència els comentaris José Montero Alonso i els de González Ruíz. El primer deia sobre *El Amante* que és “Una especie de

vodevil intelectual, de juego cerebral entorno al amor que salta, alternativamente, de la rutina a la aventura, de la serenidad a lo prohibido” i a continuació la qualificava de “cabriola a veces, esguince desenfadado y burlón, rotura y caricatura del tópico”. I el segon deia, sobre *El Montacargas*: “vaya usted a ver a Pinter. Seguramente no entenderá usted muy bien lo que pasa en *El Montacargas*, pero de verdad amigo, que no lo olvidará usted nunca como no olvida aquel sueño angustioso o riente que le hirió a usted cierta noche y aún no sabe exactamente de qué iba”. Aquests comentaris, sens dubte, havien de ser un bon esquer per a despertar la curiositat del possible públic.

Malgrat, doncs, que la majoria de crítica madrilenya fou positiva, Amo en canvi, a la crítica que va fer del muntatge de Madrid, es mostrava indignat amb la posada en escena. En primer lloc perquè deia que la tria de les dues peces generava l’expectativa de que es volia “conseguir una visión de conjunto de un autor que ha evolucionado” (Amo 1965, 57), cosa que certament, com s’ha vist, insinuava el llibret del Cicle, i que el muntatge no va arribar a culminar les expectatives sinó perquè, segons ell, la companyia no havia ni tan sols aconseguit posar, de debò, en peu les obres. D’*El Amante* va dir que s’havia convertit en “la caricatura respetuosa y trivial de un ‘vaudeville’” i de *El Montacargas* afirmava que Bohr havia convertit les relacions entre Gus i Ben en les d’un retardat mental i un “dur” de pel·lícula, en tots dos casos simplificant les intencions de Pinter. Amo reconeixia l’eficàcia de Bohr com a director però considerava que el muntatge havia partit de premisses errònies i va acabar dient que “más vale quedarse con Feydeau y montarlo bien, que no aspirar a Pinter y pisotearlo” (Amo 1965, 57). Per tant la imatge ideal d’Amo de com s’havia de muntar Pinter, fruit de les seves lectures, contrastava amb la realitat de l’espectacle.

El terreny estava preparat per a l’arribada a Barcelona i sembla que l’espectacle va agradar molt, contrastant amb la rebuda de la resta del festival: “ha remontado sensiblemente la calidad del Ciclo de Teatro Latino que se mantenía en un nivel muy mediocre. La joven y brillante formación escénica, dirigida por el chileno Daniel Bohr, ha pasado por el escenario del Romea como una gran ráfaga de aire fresco” (Martínez Tomás, 1966, 45), “El único espectáculo que cabe destacar en lo que va de IX Ciclo de Teatro Latino es la presentación por el Nuevo Teatro Experimental de Madrid, dirigido por Daniel Bohr, de dos obras de Harold Pinter” (Roda 1966, 60), “Harold Pinter y el Nuevo Teatro Experimental de Madrid han logrado que la juventud y la inteligencia se colasen en este aburrido - a excepción de Arrabal, claro está - IX Ciclo de Teatro Latino” (Sagarra 1966, 29).

Però centrant-nos en allò que es digué específicament de l'espectacle, els crítics dedicaren una mica més d'atenció a *El Amante* que a *El Montacargas*. Potser això va ser perquè la primera era una novetat i la segona ja havia estat representada pel TEC feia relativament poc, o potser també pel fet que la primera tenia un element sexual transgressor que a l'època cridava l'atenció, o perquè era més "entenedora" perquè s'acostava més, encara que transgredits, als esquemes de la comèdia burgesa.

Martínez Tomás digué que "*El Amante* es una farsa burlesca y divertida con un fondo irónico, basado en una realidad vieja como el mundo" (Martínez Tomás 1966, 45). Aquesta realitat, segons ell, era que els homes volien veure, en la seva esposa, per una banda una dona de casa, dolça i amable, i per l'altra una amant atrevida i sensual. Aquesta és una lectura una mica esbiaixada perquè, si es llegeix amb atenció (com han mostrat les opinions d'alguns experts exposades abans) l'obra mostra que és la dona la partidària d'aquesta doble vida per alleugerir la rutina matrimonial, és ella la que vol veure en el seu home el marit, l'amant i fins i tot el violador i que ho accepta sense complexos.

Armenteras també lloava la peça encara que de les seves paraules es dedueix que la va considerar una obra menor: "*El Amante* no habría provocado desorientación alguna, ya que se trata de un ingenioso y breve vodevil, en el que Pinter plantea muy inteligente y graciosamente el problema del triángulo amoroso con trasfondo filosófico. La piececita fue reída y al acabarse muy aplaudida" (1966, 11)

Roda aprofundí una mica en l'anàlisi dient que es tractava d'una reelaboració de la comèdia burgesa: "*El Amante* es algo así como el psicoanálisis de un triángulo del vodevil (...) su capacidad de detección del absurdo le ha dado una visión por el revés de las situaciones teatrales clásicas" (Roda 1966, 60).

També Morales reconegué aquest joc amb l'estructura triangular tòpica però a més es veu en les seves opinions una evolució notable des del 62. En el seu moment manifestà que *El Portero* de Salvat l'havia avorrit molt però, amb *El Amante*, va vèncer les seves reticències i s'hi va mostrar favorable sense reserves: "(Es) *El Portero*, la más importante de sus creaciones, se nos dice. Yo me inclinaría, sin embargo, y acaso en contradicción con la mayoría de sus críticos, a dar mayor relieve a *El Amante* (...) diríamos que es una obra en que el triángulo... es dúo. Un juego conyugal divertido aunque en el fondo triste, en que el marido toma el papel de amante, para amenizar la situación" (1966, 22).

Joan de Sagarra va considerar l'obra "una pequeña obra maestra" que "nos presenta un marido y una esposa que sólo pueden conseguir la comunicación física a través de un difícil proceso de comunicación emocional" (Sagarra 1966, 29). Els comentaris que va fer sobre la direcció de l'espectacle poden ajudar a fer-nos una idea de com va ser: "*El Amante* - (...) Daniel Bohr, el joven director del Nuevo Teatro Experimental, ha montado *El Amante* - lo que queda del *El Amante*, despues de haber pasado por la censura - en tono de farsa: con un ritmo y una brillantez a la que los jóvenes directores de teatro experimental no nos tienen acostumbrados" (1966, 29). Sagarra elogia la frescor de la posada en escena i apuntava una qüestió molt interessant: Que els directors de teatre experimental normalment no donaven ni ritme ni brillantor als seus muntatges, que és com dir que no tenien intenció d'apropar les obres que triaven al públic amb un embolcall atractiu. En el cas concret dels muntatges de Pinter, si es recorden les freqüents manifestacions d'avorriment que hi havia hagut en muntatges anteriors, es reafirma la possible hipòtesi que, en el seu moment, potser les obres de Pinter s'havien dirigit de manera massa feixuga.

Pel que fa a la intervenció de la censura és difícil saber si es va fer sentir gaire en el cas de *El Amante*. En la seva crítica Amo explicava els canvis que ell pogué apreciar respecte a l'original: "El texto de Pinter ha sido profusamente mutilado, suprimiendo incluso la presencia de un personaje, el lechero, de breve aparición pero de capital importancia en la situación de la obra" (1965, 57). Sembla, doncs, que, efectivament, el text fou força retallat. Segurament se li aplicaren les *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos* nascudes el 59, fetes per coaccionar la llibertat artística i per defensar, suposadament, la moral i la ideologia catòliques. Però en el cas d'aquesta obra va passar que "les *Instituciones y normas* van evidenciar ben aviat una realitat difícil de negar (...) els espectacles més representats eren, al capdavall, els més rebutjats i vilipendiats segons l'aplicació estricta de les normes legals i religioses establertes" (Gallén 2001, 85). Efectivament, *El Amante* y *El Montacargas*, tot i ser un espectacle transgressor moralment, va ser un dels de més èxit del cicle.

Però tornant als crítics, Fàbregas en la mateixa línia que Roda digué: "La sàtira de les relacions sexuals burgeses i del triangle amorós sobre la vida quotidiana britànica, va unida en aquest cas a una revisió de les formes que fins ara han estat al servei d'aquests temes. Així Pinter fa una sàtira a tot un tipus de teatre: ho capgira tot, ho estrefà i ho redueix a l'absurd amb la intenció evidentíssima de fer neteja" (Fàbregas 1966, 102). Per altra banda considerà aquesta obra molt millor que *El Montacargas* ja

que aquesta última la percebia com un producte exclusivament dels anys 50, que havia envellit molt i que no es podia separar de l'obra de Beckett. I Martí Farreras va afirmar que entre les dues obres hi havia una evident continuïtat estilística "con la ventaja para *El Amante*, a nuestro modo de ver" (Farreras 1966, 20).

En general, doncs, interessà més el text d'*El Amante* que el d'*El Montacargas*. Maria Luz Morales coincidí en aquest aspecte amb Fàbregas, perquè, sense dir que la segona fos una obra de passada, cregué veure-hi també el deute amb Beckett així com característiques que havien esdevingut "constantes del actual teatro de vanguardia: la incomunicabilidad humana; la imposibilidad de salir de una casa cerrada, de una habitación cerrada, de un *yo mismo cerrado* y sobretodo, la angustiada, monótona reiterativa espera de alguien o algo que no llega" (Morales 1966, 22). Armenteras va ser molt negatiu en els seus comentaris sobre *El Montacargas* perquè "sucede en un escenario sórdido, cuya suciedad y miseria la padecen, con cuidados detalles de un desagradable realismo, dos desarraigados, que, despues de una misma situación aburridamente prolongada, se desenlazará, cuando al autor le convenga, de una manera imprevista, al recibir, al que representa la tiranía la consigna de matar en que aquel (sic) cuartucho esperaban. Y a quién mata es a su amigo representativo de la servidumbre sumisa por falta de carácter (sic)" (Armenteras 1966, 11). Armenteras, com havia manifestat en casos anteriors Junyent, se sentia incòmode amb els elements realistes de la proposta, i aquests detalls externs de retrat de la pobresa són el que en aquell moment s'emparentés Pinter amb els *Angry Young Man*. Concedia, però, que Bohr havia adoptat el to adequat per a la representació: "A este sotano de Birmingham Bohr le comunicó el aire de angustia y desolación que la pieza requería" (Armenteras 1966, 11). Malgrat tot la peça també va obtenir alguns elogis, per exemple els de Martínez Tomás: "Hay en toda esta pequeña comedia dramática una angústia latente, un presentimiento trágico. Pero nos apasiona y nos prende en la simple, linial, malla de la acción" (Martínez Tomás 1966, 45). Manegat també en va semblar complagut perquè li va dedicar molta més atenció que a l'altra i perquè sembla que en va apreciar el "suspense que incluso nace del lenguaje cotidiano" (1966, 42). I, finalment, Pérez de Olaguer en va dir que, tot i haver apreciat *El Amante*, *El Montacargas* li semblava "más consistente y más dura" (1966, 17-18).

Pel que fa a comentaris generals sobre Pinter com a autor Martínez Tomás manifestà que "su teatro no tiene el tono deliberadamente rebelde y crispado de otros muchos hombres de su generación. Solo es inconformista en la medida que busca lo

nuevo. Se afana por las formas audaces; se esfuerza por ofrecer hallazgos sorprendentes" (1966, 45). Aquestes paraules abonaven la creença que existia en aquell moments segons la qual Pinter innovava en el terreny formal però que en canvi no era trencador en el terreny ideològic, no es comprometia amb cap causa en concret. És curiós, però, que aquest crític ho digués precisament en relació amb aquestes dues obres perquè, sobretot *El Amante*, és força clar que planteja els problemes que poden sorgir de l'estructura tradicional de la parella, problemes que, tot i que en primera instància puguin ser considerats com un problema de l'àmbit privat, empenyen clarament a qüestionar la institució del matrimoni, cosa que, i més a l'Estat Espanyol de l'època, suposava mostrar un problema tabú, d'interès general i públic.

Respecte a la direcció de Bohr els comentaris en general foren positius però també hi hagué alguna crítica. Per exemple, Sagarra digué que si bé Bohr feia teatre comercial de qualitat la seva direcció havia tingut un defecte: "su misma brillantez, una brillantez que, en determinadas ocasiones, le hace exagerar la nota (...) (esto lo vi claramente en la escena final de *El Montacargas*; al joven director no le perjudicaría en absoluto contenerse un poquito de vez en cuando)" (Sagarra 1966, 29). Aquesta afirmació pot semblar contradictòria però sembla que Bohr, tot i el seu instint escènic, potser va tendir a deixar-se endur pel joc còmic sense vigilarne el matís. Fàbregas es mostrà encara molt més crític i escriví que "la deformació d'unes relacions socials amb intenció crítica –ben palesa en el text d'*El Amante*- no tenien una traducció escènica interpretativa (...) En canvi, també segons el mateix crític, *El Montacargas* comptava amb una ambientació reeixida, malgrat que també hi fos visible el tractament excessivament superficial dels dos tipus protagonistes" (1966, 103).

La valoració global, però, que es va fer de Pinter va ser notablement millor que la de les ocasions anteriors i l'espectacle, malgrat les notabilíssima excepció de Fàbregas (i d'Amo a Madrid), va tenir èxit i sembla que desprenia, si més no, astúcia i agilitat. Si el discurs dels crítics sonava ben diferent del d'anys abans, va ser, potser, perquè s'anaven avesant al dramaturg, i també perquè havia aparegut alguna veu nova, de formació més sòlida, com la de Sagarra. Segurament va contribuir a l'èxit el fet que *El Amante* tingués un component de comèdia sexual que la feia més comercial que les anteriors, aspecte que la posada en escena va potenciar. De fet, tres anys més tard, *El Knack o Aquell atractiu que es diu el knack o qui no té grapa no engrapa* d'Ann Jellicoe (18 de desembre de 1969 al Teatre Windsor, traduïda per Terenci Moix,

dirigida per Ventura Pons i amb Rosa Maria Sardà en el paper de Nancy) va ser un èxit absolut i va confirmar la tirada d'aquest tipus de comèdia "atrevida".

Tanmateix, per les continues referències a *El Amante* com a farsa o vodevil, es pot pensar que tot allò que es va guanyar en comercialitat es va perdre en aprofundiment en els temes que plantejaven les dues peces. Tot i així, la posada en escena de Bohr va guanyar diversos premis dins la secció de teatre independent de la revista *Yorick*: el de millor direcció per Bohr, el de millor escenografia per Julio Biaggi i el de millor interpretació per Carlos Pereira pel personatge de Gus d'*El Montacargas*, paper que tots els crítics van coincidir en lloar (Yorick 1967, 10).

"EL PORTERO" EN TELEVISIÓN (1968-1971)

La segona emissió d'una obra de Pinter per televisió fou *El Portero*, el 31 d'octubre del 68 a la primera cadena. La realització la va fer Claudio Guerín Hill, l'adaptació Carmen Utrera Bauzada i els intèrprets foren Manuel Dicenta, Estanislao González y Nicolás Dueñas dins l'espai "Teatro de Siempre" (Noticiero Universal 1968, 24). La premsa del moment no en feu cap crítica, a diferència del que passà amb *Tea Party*, perquè aquesta última, recordem-ho, va ser una producció d'especial importància ja que formava part del concurs europeu *Gran Teatro del Mundo* i, en canvi, aquesta altra, era un programa més dels que s'emetien cada setmana durant tot l'any.

De tota manera, com que se'n va fer una reposició el 19 d'octubre del 71, també a la primera cadena, es pot utilitzar l'article que va fer Baget Herms a *El Correo Catalán* i un altre que se'n féu a *La Prensa* per a tenir-ne informació. Al seu article Baget Herms recordava algunes de les obres més importants de Pinter i feia èmfasi en la seva trajectòria com a guionista dient que havia estat molt innovador perquè "demostró que en la pequeña pantalla se puede poner en evidencia las ambigüedades y contradicciones de nuestra época a través de unos diálogos y situaciones aparentemente extraños, pero que expresaban de manera muy concreta esta problemática moderna" (Baget Herms 1971, 19). També parlava de qüestions d'estil: "El lenguaje inocuo, reiterativo, etcétera, de *El Portero* o *The Basement (El sótano)* encierra siempre este intento del hombre por dominar a su semejante, un intento de sutil esclavitud que hace ciertamente pesimista pero lúcida la visión que Harold Pinter tiene de los hombres" (Baget Herms 1971, ?). A part de confondre la traducció a l'anglès de *El Portero (The Caretaker)* per *The Basement*, una altra obra del dramaturg, detectava que la constant temàtica més freqüent en Pinter és la lluita pel poder, qüestió que amb els anys s'ha

tractat des de moltíssimes perspectives diferents. I acabava l'articlelet fent aquesta contraposició: "Chayefsky (sic) pretendía ser testigo de una realidad i transcribirla fielmente. Pinter niega esa posibilidad y aparece como un distanciado espectador, diríamos que "distanciado" de esa misma realidad con objeto de hacerla materia de estudio y de reflexión para cada espectador de sus programas" (Baget Herms 1971, 19). Probablement es referia al fet que Pinter manté una posició allunyada respecte als seus personatges i que no els jutja ni els defensa, sinó que exposa les seves accions i paraules sense involucrar-se en les seves decisions.

Amb motiu de la reposició a *La Prensa* també aparegué un article sobre el programa d'*El Portero*. Es presentà l'obra com "una de las piezas mejores y más representativas de Harold Pinter y del teatro inglés de los últimos años" (La Prensa 1971, 19). Pel que fa al contingut s'hi deia que "Está en la línea del teatro del absurdo sobre un sustrato filosófico y social. Al borde casi del diálogo coherente, las frases envuelven al espectador en una sensación perfecta y desnuda de realidad" (La Prensa 1971, 19). Es pot interpretar que, si per una banda s'afiliava la peça a l'absurd, també se li reconeixia un rerafons compromès i una voluntat de reflexió. De la direcció es deia que "Se ha logrado una realización inteligente y precisa de la obra de Pinter. La justa planificación de las secuencias *ilumina*, podría decirse, el aparente *oscurismo* de la obra del autor británico" (La Prensa 1971, 29). Finalment s'al·ludia al tòpic de la comunicació: "Diálogos que se convierten en auténticos monólogos y que a veces coinciden, llegan a introducir al espectador en un mundo de la incomunicación" (La Prensa 1971).

Es disposa, també, del testimoni d'Antonio Ballesteros, professor de Literatura de la Universidad de Castilla la Mancha, que en un article per *ADE Teatro* explica com va ser la seva recepció de la peça partir de la televisió: "*El Portero* de Harold Pinter supuso para mí una suerte de revelación des del primer momento en el que contemplé, atónito y perplejo, la pieza dramática. Dicho acontecimiento tuvo lugar en un instante fugaz y hoy sumido en la bruma de mi infancia, cuando programaron en el espacio teatral *Estudio I* una representación de la insólita tragicomedia pinteriana" (Ballesteros 2006, 77-78).

Aquest testimoni, com el d'Ordóñez, és un indicatiu més de la importància que tingueren aquests espais televisius dramàtics de Pinter pel fet d'arribar a molta més gent que no les representacions teatrals. La impressió que el programa va produir en Ballesteros fou molt intensa: "En mi interior se debatían sentimientos contradictorios de

una pena indefinible, de una certa justícia poètica y la sensació de sobrecogimiento por lo que acababa de ver. Era consciente de no haber contemplado nunca nada parecido” (Ballesteros 2006, 78). Sens dubte aquests espais anaven habituant el públic a una dramaturgia diferent de la que coneixien.

Aquesta emissió va ser l'última escenificació d'una peça dels anys seixanta, tanmateix aquell mateix octubre del 1968 Xavier Fàbregas va escriure un article titulat “Teatro del Absurdo” al numero 152 de la revista *Canigó* on indirectament parlava de Pinter. Hi volia fer una reflexió sobre l'Absurd passat el primer moment de novetat i presentava el londinenc com un dels seus autors emblemàtics. Explicava com l'Absurd havia sorgit del pessimisme generat per la postguerra europea i que tenia de precedent autors com Joyce, Kafka però sobretot el moviment de l'existencialisme: “el propio Sartre dará a la escena *A puerta cerrada*, obra que contiene ya muchos elementos del teatro absurdo: lugar de la acción imaginario y completamente al margen del mundo real y sus referencias” (1968, 15).

Fàbregas definia aquest corrent dramàtic com una mostra de l'angoixa de l'home davant d'una societat construïda al marge de les seves necessitats, sobre la qual es veu incapaç d'influir, que troba complexa i indesxifrable i que, en definitiva, coarta la seva llibertat. Mencionava com a màxim representant del moviment a Samuel Beckett, però també a Pinter i a Pedrolo: “Los personajes de *Esperando a Godot* no viven sino pendientes de este ser indeterminado pero amo de sus destinos, y lo mismo les ocurre a los protagonistas de *El Montacargas* de Pinter, que reciben a través de un montacargas las órdenes más absurdas, venidas de alguien a quien no conocen pero cuya autoridad deben acatar. Y los hombres y mujeres de *Situación bis* y *Técnica de Cambra*, de Manuel de Pedrolo, se hallan ante el mismo dilema” (1968, 15)

Considerava però, que el corrent s'estava dissolent, tot i que algunes de les seves innovacions tècniques quedarien per a enriquir el teatre futur, i pensava que la superació del model era positiva: “Los autores más capacitados del teatro del absurdo, como Ionesco y Pinter, se han vuelto de cara a la realidad, como lo prueban sus últimas obras – citemos, como ejemplo, *El Rey se muere* de Ionesco, (...) y *El Amante*, de Pinter, ataque muy directo a la moral puritana y a una sociedad que finge vivir de acuerdo con ella” (1968, 15).

Per una banda, doncs, connectava l'absurd amb l'existencialisme, i per l'altra, deia que aquells que havien fet una bona trajectòria estaven evolucionant cap a un cert

tipus de realisme. Fàbregas apreciava l'evolució que permetia un allunyament respecte l'absurd perquè considerava que “ha sido un teatro anti-combativo, conformista, reaccionario” (1968, 15) pel fet que mantenia al creador en un món de fantasia, tancat en el pessimisme, i l'impedia veure els problemes de “el hombre de la calle”. Fàbregas advocava clarament per un teatre a l'estil del realisme social degut a que “el autor teatral halla en la misma entraña de su oficio un arma idónea para influir y, si ello es posible, para combatir todo aquello que cohibe o retrasa el desarrollo del hombre en tanto que ser consciente” (1968, 159). El que més interessa d'aquest article és que Fàbregas era conscient de l'evolució de Pinter i que, de manera lateral, començava a trencar amb la idea, mantinguda per la majoria dels crítics que s'han anat repassant, que era un autor interessant estilísticament però que no s'implicava en una anàlisi crítica del món que l'envoltava.

Probablement aquest text va ser l'última vegada que es mencionava Pinter durant els anys seixanta i s'ha d'admetre que va ser una dècada bastant productiva en activitats entorn a Pinter, tenint en compte la falta de mitjans i la dificultat de comprensió que presentava la seva obra a l'època. Resumint, van tenir-hi lloc tres muntatges teatrals, dues obres emeses per televisió, una conferència i es van publicar diversos articles i crítiques. Tanmateix s'ha de tenir en compte que els espectacles teatrals van ser iniciatives sorgides en tots tres casos del teatre independent i que van poder representar-se molt poques vegades i, sobretot, que només un dels muntatges va ser en català. Aquesta només és una altra mostra de la precarietat de la situació escènica de la Barcelona de l'època però, a més, és el primer indicatiu que mostra que la manca de traduccions de Pinter en la nostra llengua va ser un problema que s'aniria repetint al llarg dels anys.

Malgrat que no s'analitzaran les traduccions de Pinter des d'un punt de vista lingüístic si que se'n comentarà la repercussió en tant que fenòmen de difusió de l'autor britànic i això fa veure que sí, per exemple es va fer el muntatge del TEC, és perquè es van poder aprofitar les traduccions de Pedrolo. En tot cas aquest començament força prometedori de repercussió pinteriana va quedar totalment interromput durant la dècada dels setanta. Cap obra seva s'hi va fer en cap mitjà. Tot i així el Pinter dels seixanta va quedar gravat en la ment d'alguns crítics que, com es veurà en els seus escrits, més endavant recordaven aquestes primeres representacions.

A més, s'ha de tenir en compte un fenomen diferent que va afectar molt a la percepció d'aquest autor i que el va fer força famós fins i tot a nivell popular. És la seva

faceta de guionista cinematogràfic la qual no és possible tractar en aquest treball però que té molta importància perquè va acabar de consolidar la figura de Pinter com a personatge conegut de prestigi i fama internacionals. Entre les pel·lícules de més fama en les que va participar hi ha les que va fer amb el director Joseph Losey: *The Servant* (1963), *Accident* (1966) i *The Go-Between* (1969). Però el guió seu que va tenir més èxit va ser *The French Lieutenant's Woman* del director Karel Reiz, que es va estrenar el 1980. Per tant, malgrat la seva presència relativament minsa en els escenaris catalans en la dècada següent s'ha de tenir en compte que Pinter era conegut pel públic ample a partir d'altres vies.

ELS ANYS SETANTA, VUITANTA I PRINCIPIS DEL NORANTA

L'obra de Pinter no es va veure en els escenaris de casa nostra durant els anys setanta i es va haver d'esperar a principis dels anys vuitanta perquè fes la seva reaparició. Mentrestant, però, el panorama polític i social va canviar completament a causa de la mort de Franco i la instauració de la democràcia. En l'àmbit teatral va començar un procés institucionalitzador que volia garantir el teatre de qualitat com a servei públic (Gallén 1993, 21) i, alhora, és el moment en què el teatre de text d'autor català va entrar en crisi: una crisi general a Catalunya, descrita per Gallén: "La crisi del teatre independent apuntada ja cap a 1970, forçava un difícil però ineludible repte als diferents grups: el pas decidit a la professionalització. Una actitud que un col·lectiu com Els Joglars ja havia resolt amb anterioritat i que amb el temps fou seguida per altri. De fet, la desintegració del teatre independent, unida a la consegüent marginació del teatre de text, facilità el desenvolupament i posterior consolidació i hegemonia de la dramàtúrgia no textual fins ben avançats els anys vuitanta" (1993, 21). Tanmateix, aquest bnadejament de la literatura dramàtica catalana no justifica l'abandonament de Pinter ja que els autors estrangers sí que eren representats amb regularitat com ho demostra un repàs de les cartelleres de l'època on a part de clàssics com Goldoni, Shakespeare o Txéhov també es van fer autors considerats propers a Pinter, encara que per motius molt diferents, com Ionesco - *Pim, pam, pum* 1973, *La lliçó* 1974 - o Arnold Wesker - *La cuina* 1972-74 - i John Arden - *Viure com porcs* 1976 - (Fàbregas 1990, 413-419).

Tanmateix notícies del nostre autor van continuar arribant a Catalunya durant aquesta dècada en primer lloc perquè a Madrid sí que va ser força estrenat. Ja en el 67 Luís Escobar va traduir i dirigir *La Colección y El Amante* que va fer al teatre Eslava amb Gema Cuervo, Fernando Guillén, Agustín González i Paco Guijar. Sembla que el muntatge va circular per tot Espanya però, tot i que s'ha revisat la premsa de l'època, no sembla que aquesta producció arribés a Barcelona. Però ja entrats els setanta, el 1972, Escobar va reincidir amb *Retorno al hogar* en una única funció amb Simón Andreu, Maria Cuadra y Félix Dafauce que va ser molt mal rebuda per la crítica, i encara en el 1974 amb *Viejos Tiempos* amb Irene Gutierrez Caba, Lola Cardona i Paco Rabal. I sembla que una mica abans William Layton va presentar *Un ligero dolor* en el TEI de

Magallanes. Per tant, les traduccions al castellà que van sorgir a partir d'aquests espectacles i les notícies a la premsa que se'n van derivar sí que van arribar aquí i d'aquesta manera no es va perdre la pista escènica de Pinter completament.

En els vuitanta, una de les coses que marquen més la diferència respecte als anys anteriors és que comencen a sorgir traduccions de Pinter al català de manera que la seva obra es va fer més abastable per al lector autòcton. Per tant, si bé vint anys abans la manca de traduccions havia pogut ser un dels factors que expliqués la poca freqüència de muntatges d'obres seves en la nostra llengua, en aquesta dècada aquesta explicació ja no servia.

La primera versió en català d'una obra del dramaturg apareix el 1983 a Edicions del Pèl–Salt, que en el primer número de la col·lecció de teatre Clàssics Contemporanis va publicar *No Man's Land* amb el títol de *Terra de ningú*, a càrrec de Salvador Sunyer i Miquel Berga. L'edició, molt senzilla i sense pròleg, hauria pogut servir d'estímul perquè aquesta peça fos representada, però no va succeir. El volum va passar força desapercebut i avui en dia el text encara no s'ha representat a Barcelona.

La segona traducció és la de *The Homecoming*, de 1986, a càrrec de Víctor Mallafré, que hi va posar el títol *Qui a casa torna* i que es va publicar dins la Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre d'Edicions del Mall. Mallafré, consagrat traductor de l'anglès i molt interessat per Beckett, va explicar al seu pròleg per què s'havia decidit a emprendre'n la traducció: “En vaig veure una filmació per a televisió uns anys més tard, després d'haver-lo llegit i estudiat en unes sessions de teatre anglès contemporani, dirigides per Colin Nicholson, en uns cursos d'estiu del British Council a Crombie Hall, a la universitat d'Aberdeen. Explico això, perquè és segurament aquesta lectura a fons la que em va suggerir la idea de traduir l'obra al català amb certes garanties, després d'estudiar-la i contrastar interpretacions” (1986, 5). Al final del pròleg deixava clar que esperava veure el text representat: “Tant de bo hagi aconseguit donar-li la força de l'original. Aquí el teniu. I, sobretot, queda en peu la proposta de la repetida reproducció escènica del verb i del món de Harold Pinter” (Mallafré 1986, 10). Però ningú recollí la proposta fins al 2007, és a dir, que el text es va haver d'esperar vint anys abans de ser dut a l'escenari.

El tercer volum de traduccions apareix el 1988 dins la col·lecció El Galliner d'Edicions 62. Es tracta de les versions d'Imma Garín de *Betrayal* (*La Traïció*), la de Víctor Batallé d'*Other Places* (*Altres Llocs*) i la de Josep Maria Balanyà de *One for the*

Road (L'Última copa). La traducció d'*Altres Llocs* ja s'havia vist abans en un muntatge del 85 i la de *L'Última Copa* en un del 87, en espectacles dels quals es parlarà en aquest capítol, cosa que mostra que van néixer de la demanda espectacular i no al revés. El volum té força relleu ja que reunia tres obres de les més modernes del britànic en aquell moment. Batallé, al pròleg, deia: "a les primeres obres de caire polític de Pinter, on qüestiona l'autoritat, com ara *The Hothouse*, *The Birthday Party* i *The Dumb Waiter*, hi ha present un gran sentiment d'amenaça sobre els personatges i a l'atmosfera que cada situació crea. Però és a *L'Última copa* que l'amenaça esdevé violència" (1988, 8) Aquesta afirmació es podria dir que reflectia molt la nova visió de Pinter dels vuitanta ja que es va tendir a llegir les comèdies d'amenaça en clau ideològica i a considerar *One for the Road* com una evolució natural d'aquestes, cosa que, amb la perspectiva dels anys, s'ha matisat una mica.

La quart trasllat de Pinter al català és la publicació pòstuma, el 1994, de les traduccions Manuel de Pedrolo de *The Room* i *The Dumb Waiter*, amb el nom de *L'Habitació* i *El Cambrer Mut*, dins del El Galliner, de les quals ja s'ha parlat amb anterioritat. I finalment, el cinquè és *L'amant (The Lover)*, a càrrec de Jordi Malé, també dins la col·lecció de El Galliner, el 1994, que va ser representada al cap de poc temps dins del festival *Tardor Pinter* del 96.

Per tant, al llarg dels anys vuitanta i principis dels noranta es van publicar en català deu textos, dels més importants de la producció de Pinter, reunits en cinc volums. Això indica que el lector àvid, la persona interessada per les novetats teatrals europees, si volia, podia tenir una visió de conjunt bastant representativa de la creació del britànic.

Els anys vuitanta, doncs, en una situació política diferent de la del període que s'ha analitzat abans, Pinter és conegut a través del cinema i pel goteig de traduccions de la seva obra, que van permetre accedir a la seva creació més fàcilment.

L'AMANT (1983)

Així doncs, el primer espectacle de Pinter que es va fer a la ciutat de Barcelona, els anys vuitanta, va ser *L'Amant (The Lover)*, durant la temporada 1982/1983, a càrrec d'Eugènia Casanovas, directora de la Companyia Ad-Hoc (*Avui* 1983, 43). Se'n van fer, però, només dues representacions, una per al Festival Internacional de Teatre de Sitges, i l'altra per a els Dilluns de Teatre Obert. Els intèrprets van ser Francesc Orella en el paper de Richard, Àngels San Miguel en el paper de Sarah i Joan Llobell en el paper de

John. L'escenografia i el vestuari van ser ideats per Pep Duran i Nina Pawlosky, que no recorden en què va consistir ni en tenen cap document gràfic. De fet, Pawlosky, en una intercanvi privat m'ha informat sobre el fet que el pressupost va ser pràcticament inexistent i que van utilitzar els sofàs d'una germana seva com a elements d'atrezzo.

L'edició d'El Festival de Teatre de Sitges que ens interessa, la de l'any 1982, va tenir lloc entre el 15 i el 24 d'octubre però el muntatge de Casanovas s'hi va representar en una única ocasió: el dia 17, a les 12 de la nit, al local dels Escolapis (Programa del festival). Aquest certamen, nascut el 1967 amb el nom de Premio Nacional Sitges de Teatro, era dirigit per Ricard Salvat. Aquest director volia donar l'oportunitat de participar-hi a grups locals independents com el que ens ocupa però, tot i així, com ja havia passat en èpoques anteriors, les institucions no van donar massa suport al projecte i el pressupost va ser molt escàs. Aquesta situació una mica precària va ser notòria en l'espectacle de *L'Amant*, que encara es va fer en pitjors condicions.

Tanmateix el Festival oferia, per tal de promocionar els seus continguts, un llibret amb informació sobre cada espectacle i també, és clar, sobre *L'Amant*. La pàgina dedicada a l'obra de Pinter, a part de la relació dels participants de la representació, oferia un text que resumia el contingut de l'obra donant-ne un punt de vista molt negatiu. Partia de la suposició que si Richard s'hagués entès amb una prostituta real i Sarah hagués tingut un amant veritable això hauria dinamitzat i donat forma al matrimoni però que "la idea formada sobre aquesta relació s'enfonsa quan l'amant truca a la porta i és el mateix Richard convertit en Max. Ha apregut l'esquizofrènia de dos móns que només poden existir en el desconeixement de l'un cap a l'altre" (Programa General del Cicle 1982, 54). Per tant, el joc de la parella va ser vist com una bogeria, una actitud insana i perjudicial, que diferia completament de la idea que havia regit el muntatge del 1965, i també de la idea que en tenia el mateix Pinter.

La presència de l'espectacle dins del cicle Dilluns de Teatre Obert va ser també d'una sola sessió, que va tenir lloc el 17 de gener de 1983. Les produccions d'aquest cicle eren de representació única al Teatre Regina, els dilluns (evidentment) a les deu de la nit, i la iniciativa era patrocinada pel Centre Dramàtic de la Generalitat, la mostra més palpable de la voluntat institucionalitzadora a la qual ens referíem abans. El director del C. D. G era Hermann Bonnín que tenia com a objectius principals impulsar un repertori català i universal amb espectacles propis, col·laborar amb la iniciativa privada, donar a conèixer espectacles actuals estrangers amb el Cicle de Teatre Internacional (Memorial Xavier Regàs) i promocionar la creació contemporània a partir del Teatre Obert, que, en

aquell moment, era dirigit per José Sanchis Sinisterra. L'espectacle de Casanovas entrava en aquest últim objectiu, dins l'àmbit de l'avantguarda, malgrat que Pinter ja fos considerat gairebé un clàssic modern en molts països.

La representació que va tenir lloc a Sitges no va ser anunciada a la premsa ni se'n va fer cap crítica monogràfica, cosa comprensible donat que es va representar molt tard a la nit. Maria Rosa Fàbregas va mencionar l'espectacle a la seva crònica del festival a *Serra d'Or* però no li dedicava un comentari gaire afalagador: "la companyia Ad-Hoc de Barcelona presentà *l'Amant* de Harold Pinter, en traducció de Marta Pessarrodona: malauradament, la desencertada interpretació reduí el text a una simple anècdota, i el públic restà estrany a la trama". Daniel Gallegos també va fer la crònica del festival en tres articles que publicà *Canigó* però ni tan sols va anomenar de passada la producció de Casanovas (Gallegos 1982, 11), (1982, 14), (1982, 14).

La segona representació de l'espectacle va ser anunciada dins del context del Cicle de Teatre Obert en un roda de premsa promocional en la qual el director, explicant el motiu de la iniciativa, va dir que «calia donar resposta a un tipus de projectes teatrals molt marginals; propostes que ofereixen unes expectatives de debat i unes possibilitats alternatives i que habitualment es mouen en circuits subterrànics (...) Els «Dilluns de Teatre Obert» pretenen oferir uns espectacles de teatre experimental que van contra corrent del que habitualment es fa a Barcelona. Aquest primer cicle consta de nou sessions i s'ha muntat amb el grup escena alternativa, que presideix Sanchis Sinisterra» (*Avui* 1982, 33). Així doncs, una vegada més, Pinter es feia en un espai completament alternatiu i amb poques possibilitats de repercussió en el públic. I, per exemple, Francesc Massip a la revista *Canigó* va recollir també la notícia de la inauguració dels Dilluns de Teatre Obert però, com Gallegos a Sitges, no va fer cap referència al muntatge que ens ocupa (1983, 26).

El dia abans de la representació *l'Avui* va dedicar un petit article a *L'Amant*: «Maria Eugènia Casanovas, en el programa de mà, diu que en aquesta obra es palesa "la distància de Pinter respecte de l'anomenat teatre de l'absurd, per convertir-se més aviat, si n'existís qualificatiu, en teatre de la incomunicació, on el subconscient pot prendre protagonisme en ocasions al conscient, on una situació diària pot esdevenir incomprendible segons els criteris mínims de sanitat"» (*Avui* 1983, 43). L'absurd havia perdut vigència i probablement per això la directora volia separar l'obra de la fama que tenia Pinter, que el relacionava amb aquesta etiqueta. En canvi, el tema de la incomunicació, tot i que també era un terme crític que s'atribuïa a Pinter des dels anys

seixanta, i que per tant era tan vell com el d'absurd, la directora potser el va considerar més de moda i proper als interessos del públic potencial. Crida l'atenció també el fet que Casanovas tingués una visió tan negra del que s'esdevé a la peça, com si s'hi tractessin perversitats degradants, i que considerés que s'allunyava tant del to còmic i picant que se li va atribuir l'any seixanta-sis. Està clar que la seva interpretació de l'obra no va tenir res a veure amb la de Billington, que, anys després, deia que era "one of the most candid and revealing plays about sex in the English language. It is also a potent reminder of the libertarian mood of the 1960s that allowed one to dramatise intimate details of private sexuality" (Billington 1996, 143). En tot cas, *L'Amant*, de 1982/1983, només va ser representada en dues ocasions i no va cridar gaire l'atenció, i això vol dir que el retorn de Pinter a Barcelona, després de més d'una dècada d'absència, va ser per la porta petita.

ALTRES LLOCS (1985)

Other Places és una trilogia que conté tres obres curtes: *Family Voices*, *A Kind of Alaska* i *Victoria Station*. La primera es va donar a conèixer separatament a través de la ràdio el 1981, però després les tres peces juntes es van estrenar el 1982 al National Theatre de Londres. Billington explica que des del principi els textos i l'espectacle li van agradar molt, i diu que "Other critics were equally impressed" (Billington 1996, 284) i que a Anglaterra *Other Places* va ser tot un èxit. Com ja s'ha mencionat anteriorment, l'acollida especialment favorable d'*A Kind of Alaska* va fer canviar la percepció de Pinter com a personatge públic. Als crítics, *A kind of Alaska* els va fer pensar que Pinter havia pres una direcció diferent a l'hora d'escriure, més comprensible i, des del punt de vista convencional, més agradable: "It is as though, to the critics' great relief, 'Pinter-Land' has ceased to be obscure" (Zarhy-Levo 2001, 219).

La primera de les tres peces, *Family Voices*, donava la sensació, sentida per la ràdio, que tot passava dins la ment del protagonista i que ell imaginava les cartes que hauria pogut enviar i les que hauria pogut rebre. Però, a l'escenari, amb mare i fill seient de costat però sense veure's i amb la veu fantasmagòrica del pare sortint de la tomba, es fa molt més obvi que el text parla dels desigs i les necessitats profundes que uneixen pares i fills (Billington 1996, 279). Però, malgrat que presentada així l'obra sembli molt dramàtica, una vegada més Pinter embolcalla la tragèdia amb moments humorístics que destrueixen la possibilitat de caure en el melodrama, per exemple quan el fill parla dels estranys habitants de la casa on viu. Una de les qüestions més obscures de l'obra --el

motiu pel qual el fill no pot o no vol contestar les cartes de la seva mare—és interpretada per Prentice d'una manera molt interessant. Percep la mare com una força immobilista que vol mantenir el seu fill en l'estadi de la infantesa, perquè no se'n vagi del seu costat, i com una veu del passat que pot impedir l'evolució natural del noi. En canvi, els habitants de la casa signifiquen l'experiència nova del món i el descobriment de la sexualitat, són veus noves que li ofereixen perspectives de creixement. Per tant, si el protagonista tornés als braços de la seva mare s'estaria rendint al passat i a la mort i, al contrari, quedant-se a la casa d'hostes s'obre a la vida. Cahn, força d'acord amb Prentice, també veu la figura de la mare com un impediment per al creixement personal del fill però més aviat creu que les veus del pare i de la mare vénen de la pròpia ment del protagonista, que és incapaç d'escapar-se completament dels records de la seva família i dels valors apresos durant la infància (1993, 134-135).

La segona obra, *Victoria Station*, juga amb molt pocs elements i, de totes tres, és la que connecta més amb la producció anterior de Pinter, sobretot en l'ús de l'humor. Com *Family Voices*, presenta dues persones en dos móns aparentment desconnectats que s'intenten comunicar (Billington 1996, 280). La peça, doncs, és un diàleg breu que es converteix en un mostra més de l'interès de Pinter pel temps i la memòria, però que a més explora procediments com la distància o la inconcreció espacial (Regal 1995, 133). De fet, aquesta investigació és el que uneix les tres obres de la trilogia ja que en cada una d'elles hi ha personatges que viuen en una mena de zona indefinida, o en un estat de consciència suspesa que, en el fons, deixa veure l'inevitable isolament dels individus. *Victoria Station* també té en comú amb les altres dues peces una reflexió sobre la família, ja que si bé és cert que els personatges expressen el desig de retirar-se del món per oblidar ocupacions i obligacions, alhora semblen enyorar-se d'una llar idealitzada (Batty 2005, 58-59). Aquesta trilogia és una de les poques creacions de Pinter a propòsit de les quals es pot parlar, pròpiament, d'intents fallits de comunicació ja que els personatges desitgen desesperadament establir connexió els uns amb els altres, cosa que, pel fet d'habitar en plans diferents de la realitat, se'ls fa impossible.

Finalment, la tercera obra, *A Kind of Alaska* és l'única de Pinter basada en un llibre preexistent, *Awakenings* (1973), del doctor Oliver Sacks, que parla de la malaltia de la son i les seves conseqüències. En el prefaci de la peça Pinter explica que l'hivern de 1916-1917 es va escampar per Europa una epidèmia que, en els pitjors casos, feia que els afectats caiguessin en un estat de son permanent que els deixava immòbils i sense voluntat, però amb certa consciència del que els envoltava. Al cap de cinquanta

anys i amb l'ajut d'una nova droga, els malalts van poder ser despertats (Pinter 1998, 151). Aquest és el punt en el qual comença l'obra, quan la pacient Deborah torna a la consciència després d'un llarg coma. A partir d'aquesta situació, l'obra ofereix una reflexió sobre l'espai entre la consciència i la inconsciència i la naturalesa de la memòria humana. El que és remarcable de la peça és que, per una banda, l'autor roman fidel al material original però, per l'altra, troba una via perfecta per expressar les seves pròpies preocupacions (Billington 1996, 282), en la línia d'*Old Times* (1970). Per tant, es parteix d'un fet concret per tal de fer una reflexió sobre la naturalesa del "jo" i sobre el fet que certes persones travessen la meitat de les seves vides en un estat de somnambulisme (Prentice 2000, 268). Hi ha qui fa notar que la protagonista és un dels retrats psicològics més profunds de Pinter ja que no parla sobre una dona de mitjana edat, sinó que llança una mirada perspicaç, plena de compassió, damunt les reaccions d'una adolescent atrapada en un cos menopàusic (Sakellaridou 1988, 206).

Aquesta trilogia amb el títol *Altres Llocs*, va ser traduïda i dirigida per Víctor Batallé i es va estrenar el 23 d'Abril de 1985 a l'Aliança del Poble Nou. En el pròleg que va fer 1988 a la traducció d'aquestes peces remarcava la importància de Pinter dient que, juntament amb Edward Bond i John Osborne, formava part dels autors més transcendents del teatre anglès i que, a més, tenia també una llarga carrera com a actor i director. Subratllava també l'afirmació que les seves obres no tenen segones lectures i des d'aquest supòsit passava a analitzar cada una de les peces que contenia el llibre. En tractar *Altres llocs* deia que *Veus de Família* mostra una paròdia de comunicació, ja que és inexistent, evidenciant la solitud de l'individu; d'*Una mena d'Alaska* afirmava que Pinter hi juga a trencar el concepte lineal de temps i d'*Estació de França* explicava que és un viatge pel món de la irrealitat. Acabava l'escrit dient que de la lluita que mantenia Pinter amb els seus personatges "cal dir que guanyen, i per sempre, els personatges" (1988, 8).

Aquest director i traductor explica la gènesi d'aquest muntatge dient que en aquell moment vivia a cavall de Nova York, Londres i Kyoto i que sempre estrenava a fora. Tanmateix, un bon dia, el seu amic Andreu Solsona el va trucar perquè volia que dirigís alguna cosa a Catalunya:

"Pensa que jo me'n vaig anar de Barcelona amb vint-i-tres anys, després d'un període difícil de presó, etc., i aquí no em lligava res. Jo no devia res a la cultura catalana, ni a la llengua, ni al país i els meus amics eren

meus i no tenien res a veure ni amb el teatre ni amb el món de l'art. Jo era un senyor que ja havia publicat dos llibres de poemes en anglès, la vida m'anava molt bé i Barcelona em semblava un lloc molt poc interessant. Però m'estimo molt l'Andreu i ell em deia que les coses havien canviat molt, que Catalunya havia evolucionat... Li va costar convèncer-me però vaig venir cap aquí i em va presentar l'Hermann Boninn que aleshores dirigia el Centre d'Art Dramàtic de la Generalitat. Va ser llavors que li vaig proposar de fer un Pinter, concretament *Betrayal*" (annex 4).

Però per problemes de pressupost no va acabar essent aquesta l'obra que va dirigir Batallé sinó *Altres Llocs*, amb Andreu Solsona, Montserrat Julió, Agustí Estadella, Isabel Arbonès i Josep Cid dins del Cicle de Teatre Obert del Centre Dramàtic de la Generalitat.

L'escenografia de *Veus de Família* va ser molt senzilla, els dos personatges s'asseien en dues cadires, de costat, una mica a contrallum i no hi havia res més. A l'espai escènic d'*Estació de França* s'hi afegia a l'esquerra una petita paret falsa simulant una centraleta de telèfons antiga, amb una taula, una cadira, llum i telèfon, òbviament, i a la dreta un taxi anglès. I la d'*Una mena d'Alaska* comptava amb un llit reclinable com els d'hospital, a la seva esquerra una finestra amb la persiana abaixada i a la dreta una taula amb dues cadires. Els crítics van fer alguns comentaris sobre els decorats que ajuden a completar la visió: "Batallé no ha arriesgado y ha optado por la sencillez; los personajes, sentados y a contraluz, inmóviles y hablando como si no hablaran, sin gestos, pero sin que por ello se resienta la fuerza de la palabra" (Burguet Ardiaca 1985, 24); "Un factor fundamental del presente montaje es el ritmo de las voces y de las luces en *Veus familiars* y en *Estació de França* la luz convierte el rostro de los actores en auténticas máscaras que van trazando el clima de incomprensión mutua en que Pinter sumerge a sus criaturas. Por el contrario, la luz blanca, decorado casi deslumbrante de *Una mena d'Alaska*, constituye el contraste necesario, el polo opuesto de la tensión" (Fàbregas 1985, 29). Així s'inaugurava la tendència de representar Pinter amb decorats minimalistes, aparentment despulats que, com s'anirà veient, va fer fortuna en les dècades següents.

Víctor Batallé diu que *Veus de Família* no li interessava excessivament però sí *Una mena d'Alaska* i *Estació de França*, i explica que va enfocar la posada en escena de la manera següent:

«Vaig fer una escenografia que volia suggerir, no representar mimèticament el que deia el text, perquè volia fer entrar a l'espectador en un estadi d'abstracció que estimulés la seva intel·ligència. No volia que el públic anés a veure l'espectacle només a gaudir i a escalfar la cadira, sinó a participar-hi. Crec que això és el que Beckett, Pinter i d'altra gent a Anglaterra intentaven fer. Aquest tipus de teatre forma part d'un estadi literari superior al que es feia en aquells moments a Espanya. Per altra banda jo buscava fer arribar el text, el poder del text, a l'espectador perquè es venia d'una època de teatre gestual on tot ho dominaven Els Comediants, Els Joglars, Vol-ras... I vaig pensar que calia despullar de "tonteria" la meua proposta. Aquí una escenografia com la *d'Una mena d'Alaska*, blanca i despullada, era una cosa innovadora, a Londres no, perquè ja feia temps que els artistes es miraven els espais escènics no com una parafernàlia excessiva sinó com un subratllat del text. A més jo vaig dedicar molt de temps a treballar com l'actriu deia el text, a vigilar la intenció i, sobretot, sempre he buscat l'exquisit, l'excel·lència. En aquest cas allò exquisit era trobar l'harmonia entre quatre coses, la llum, unes cadires, un llit i una dona» (annex 4).

Així doncs, de les paraules del director sembla que es desprenen tres idees principalment. La primera és que a ell li agradaven aquestes obres de Pinter perquè considerava que l'absència contextual feia treballar la ment del públic, cosa que recorda molt els conceptes que ha formalitzat Sanchis Sinisterra en la seva teoria sobre la dramaturgia de la sostracció i dels quals es parlarà en les conclusions. La segona idea és que el seu muntatge volia ser un retorn al teatre de text que s'havia perdut durant els anys setanta a causa del triomf del teatre gestual que, pel que es pot deduir de les seves paraules, considerava frívol. I la tercera és que les escenografies despulades i abstractes eren una tendència escenogràfica que ja feia anys que s'observava a Londres i que, segons la seva opinió, va ajudar a introduir al nostre país.

L'espectacle rebé força atenció per part de la premsa i la seva estrena es va anunciar amb un parell de dies d'antelació. El mateix dia de l'estrena van aparèixer als diaris articles explicatius de la trajectòria de Pinter a càrrec de Francesc Burguet Ardiaca i Adela Farré, un de més curt de Gonzalo Pérez de Olaguer i una nota breu d'Helena Hevia.

Francesc Burguet Ardiaca, a *El País*, començava dient que Pinter "como autor teatral es prácticamente desconocido para el público de Barcelona" (1985, 31). Però en canvi remarcava que sí que se'l coneixia com a guionista cinematogràfic per *The servant*, *Accident* o *The French Lieutenant's Woman*. Això demostra que, com he insinuat anteriorment, en els anys vuitanta, en comparació amb els seixanta, Pinter tenia una aurèola de fama i prestigi que no li venia donada només pels seus èxits teatrals sinó també (i aquí, sobretot) per les seves incursions en el món del cinema. Això potser va predisposar positivament la premsa respecte a les seves creacions. Burguet continuava fent una explicació de l'estètica de Pinter i deia que "ha mantenido una absoluta consistencia formal y temática que a veces parece una simple reiteración de fórmulas dramáticas" (1985, 31). Aquest comentari, encara que no era un atac frontal, venia a dir que el britànic repetia la seva fórmula una i una altra vegada i afirmava també que a *The Room* ja hi figuraven tots els elements que Pinter havia anat elaborant posteriorment: l'home solitari a la defensiva, l'espai tancat, l'amenaça exterior, la reducció de la faula fins arribar al grau zero d'acció i l'augment del lirisme. Tanmateix, si potser el crític no s'entusiasmava amb Pinter, a diferència dels periodistes dels seixanta es mostrava molt respectuós i justificava els seus comentaris, mostrant un canvi de mentalitat. A més, Burguet intentava trencar l'etiqueta de l'absurd per simplista: "Si comparamos *El Montaplato* de Pinter y *Esperando a Godot*, de Beckett, a pesar de todos los parecidos que se quieran ver, las diferencias que antes apuntábamos se muestran con claridad; Beckett precipita a sus personajes hacia el sinsentido del absurdo existencial, mientras que en la obra de Pinter la angustia y la amenaza toman cuerpo y al final de la obra la amenaza se concreta" (1985, 31). Per altra banda, feia notar encertadament que en *Other places* "se ha vuelto aún más poético, y los personajes permanecen casi petrificados, reducidos a su propia voz" (1985, 31). Acabava l'article amb un comentari que a Catalunya es repetiria al llarg de la dècada i fins la meitat dels noranta: "hay que celebrar doblemente este estreno de Pinter en catalán. Porque nos ofrece la oportunidad de conocer a ese desconocido autor teatral" (Burguet Ardiaca 1985, 31). Es a dir, Pinter era un autor interessant, no prou valorat aquí.

També Adela Farré feia referència a la poca presència de Pinter al nostre país: "*Altres llocs* [es] un montaje de tres piezas cortas, con la incomunicación como tema central, de uno de los autores teatrales británicos más importantes y menos conocidos en nuestro país, Harold Pinter (...)" (Farré 1985, 31). A continuació esbossava una biografia del director i explicava els seus inicis amb Els Joglars i com després es va

convertir en un personatge cosmopolita (estades a França, Estats Units i Anglaterra) i polifacètic. Entre altres coses feia referència a la crisi del teatre de text català però es mostrava optimista: “hasta ahora aquí - asegura Batallé- se ha primado al teatro-espectáculo frente al teatro-texto, pero esto está empezando a cambiar” (Farré 1985, 31). De fet, Batallé va explicar a la premsa que la seva intenció inicial va ser apostar per textos catalans de nova creació però que a causa de la manca de pressupost es va inclinar per *Altres llocs*, cosa que es contradiu una mica amb la versió de la història donada recentment (annex 4). Segurament devia pensar en diverses propostes//tenia al cap diversos muntatges i, potser, quan es va quedar sense poder fer *Betrayal*, per un moment va pensar a fer un autor català.

Farré, en el seu esbós biogràfic, posava èmfasi sobretot en el gir poètic que prenia l'estil del dramaturg en *Altres Veus* i deia que, de la trilogia, la peça que li havia semblat més interessant era *Una mena d'Alaska* pel fet d'estar basada en una situació real, opinió que recorda, segons el testimoni de Zahry-Levo, el que va dir la crítica anglesa després de l'estrena londinenca.

Gonzalo Pérez de Olaguer, per la seva banda, simplement va presentar l'espectacle dient que “la impotencia, la lucha interior y la incomunicación - constantes en el teatro de Pinter- tienen en estas tres obras una concreción mucho más poética que en otras de sus obras” (Pérez de Olaguer 1985, 45). Helena Hevia encara s'estengué menys i a més donà dades errònies.

Com s'ha anat veient, l'actitud de la premsa envers l'autor britànic havia millorat molt respecte al 62. Va ser un canvi gradual en el qual deuria influir molt el pas dels anys i la modernització i obertura general del país cap a les novetats estrangeres que havien anat entrant gràcies al canvi de règim. La prova d'aquest punt de vista diferent van ser els comentaris del periodistes dient que Pinter no havia estat encara prou representat aquí.

Tot i això, la producció va rebre algunes crítiques negatives tant per la posada en escena com pels textos. La pitjor va ser, sens dubte, la de Jordi Cussà d'*El Noticiero Universal* que pel to recorda la mentalitat dels seixanta: "no se puede culpar a los espectadores corrientes i molientes de sentir angustias en sus gargantas y perderse y hacer perder la atención de la trama, precisamente porque la trama de las tres piezas de Pinter es prácticamente inexistente y en la puesta en escena de Víctor Batallé, fiel a los teoremas del dramaturgo, hay otra gran ausencia: la acción, el simple movimiento de los actores-personajes" (Cussà 1985, 40). La falta de trama, d'un argument amb principi,

nus i desenllaç, que troba a faltar Cussà podria fer pensar en els retrets de Junyent, tot i que el to i la retòrica de Cussà no són ofensius. Una altra valoració del crític en aquesta línia apuntava que no era justificable mantenir els actors immòbils perquè «Una cosa es reflejar en el teatro el absurdo de la existencia humana y otra convertir la existencia misma del teatro en un absurdo» (Cussà 1985, 40). Tanmateix, aquesta immobilitat era el que buscava precisament Batallé perquè volia deixar que la paraula s'encarregués de captar l'atenció dels espectadors: “Hi ha una anècdota, que després tothom va repetir, que és que vaig lligar a un actor durant un parell de dies perquè aprengué a controlar-se. Jo li deia que havia de fer el mínim gest requerit per allò que estava dient però no hi havia manera. Les actrius però, sempre han estat més flexibles que els actors, almenys les que m'he trobat sempre han reaccionat millor que els homes. La noia amb qui vaig treballar per a *Una mena d'Alaska*, que era intèrpret de sarsuela i després ha continuat per aquest camí, va fer un treball extraordinari, com la de les millors actrius angleses” (annex 4).

La crítica de Carles Torra tampoc va ser excessivament bona. Per exemple, digué de *Veus Familiars* que: «resulta tediosa e insoportable para un espectador normal y corriente. Y no digo que la cosa tenga su interés para eruditos del teatro e intelectuales refinados amantes del “más difícil todavía”» (1985, 31). Però en referència a *Una mena d'Alaska* va ser més positiu: «se digiere mucho mejor que la anterior, y el autor se permite el lujo de dejar caer unos cuantos chistes que el público agradece» (1985, 31). De les tres la que més li va agradar va ser *Estació de França* perquè “está llena de ingenio y nos hace recordar los momentos más brillantes del teatro del absurdo” (1985, 31). Va remarcar també que Pinter era considerat a Anglaterra l'autor més important des de Beckett i que tots dos dramaturgs tenien tant en comú que s'arribaven a plagiar mútuament, comentari sens dubte exagerat, perquè “trabajan sobre conceptos similares dentro del pensamiento contemporáneo” (1985, 31) La seva conclusió malgrat les reticències va ser: “Un divertido final para un correcto montaje sobre textos de un autor cuyo único defecto, a mi entender, es el de ser excesivamente inglés” (1985, 31). Així doncs, no acabava de condemnar el muntatge ni el text de manera categòrica encara que es pot deduir que va trobar la proposta força avorrida.

Pérez de Olaguer va deixar millor l'espectacle encara que va dir que *Altres Llocs* estava formada per “tres obras difíciles de digerir, como todo el teatro de Pinter” (1985, 41). I acabava dient que els actors “En su conjunto, hacen llegar el texto al espectador y mantienen - al menos así ocurrió en la noche del estreno, que congregó mucho público-

el silencio y la atención de éstos. Teniendo en cuenta las dificultades del texto y la total falta de hábito que aquí tenemos respecto a este tipo de teatro, los resultados me parecen aceptables” (1985, 41). El crític doncs, va perpetuar l’etiqueta de Pinter d’autor complicat.

Vilà Folch, per altra banda, va recordar que “Pinter ha estat un autor que, després d’una primera descoberta a les acaballes dels anys seixanta, no s’havia representat gaire a casa nostra tot i que la seva producció teatral és ampla i complexa i la seva reflexió sobre el món contemporani és lúcida i profunda” (1985, 34). I va mostrar una opinió totalment diferent de la de Pérez de Olaguer dient que “la virtut de les tres peces és que són extraordinàriament clares, que arriben amb facilitat a l’espectador el qual s’adona de la proximitat de la proposta. A aquesta diafanitat, hi ha contribuït de manera decidida l’agilitat de la versió adaptació de Víctor Batallé” (Vilà Folch 1985, 34). I va acabar amb el següent elogi a tot l’espectacle: “En aquesta recerca de noves actituds i nous valors teatrals aquests *Altres Llocs* del Teatre Obert són, no hi ha cap dubte, un pas important” (1985, 34). Altres comentaris positius van ser els de Burguet Ardiaca: “Una producción del Teatre Obert, que siempre se mueve con presupuestos más que escasos, ridículos, acostumbra a ser garantía de fracaso. Por eso resulta más meritoria la dignidad de este montaje” (1985, 24). I també els de Fàbregas que va dir: “Con *Altres llocs* se demuestra una vez más - aunque ello sea bien poco frecuente - la posibilidad de unos resultados notorios, aunque los medios sean escasos: un texto de calidad y una representación arriesgada, pero coherente, bastan para urdir un espectáculo lleno de interés, rico de incentivos” (1985, 29)

L’apreciació de l’espectacle en general, doncs, va ser bona i és interessant tenir present que el fet que els periodistes convertissin la qualitat poètica de les obres de Pinter en la marca d’estil que substituïa, encara que no del tot, l’etiqueta de l’absurd que havia fet tanta fortuna els anys seixanta). Pel que fa l’assistència de públic, Batallé en dóna la seva versió: “En aquella època si Ricard Salvat o Xavier Fàbregas deien que una cosa estava bé, com va passar, immediatament el fenomen del boca orella funcionava i el teatre s’omplia. La gent confiava en la paraula d’aquests senyors. El públic ha canviat molt perquè ara no exigeix res al teatre ni el teatre li exigeix res a ell. La gent no creu que el teatre sigui instrument de cultura sinó d’entreteniment. Aquesta és la gran diferència amb Anglaterra” (annex 4).

EL MUNTAPLATS/ L'ÚLTIMA COPA (1987)

One for the road es va estrenar el març de 1984 al Lyric de Londres i, com ja s'ha dit, va ser l'obra que definitivament va fer percebre Pinter com a autor compromès i que va marcar un nou començament en la seva carrera perquè era “an openly political play, almost a political pamphlet” (Esslin 1986, 207). Billington explica que aquest compromís directe de Pinter amb la política va ser molt ben rebut i que crítics com Michael Coveney de *The Financial Times* va descriure el text dient que era «violent, disturbing, enthralling» (Billington 1996, 297), i Giles Gordon de *The Spectator* va dir que era «as necessary and inevitable a work of art as Koestler's *Darkness at Noon*» (1996, 207).

De fet, Martin Regal considera que, donat que el tema del captiveri real i metafòric és present en tantes de les obres pinterianes, el fet que Pinter hagués desenvolupat aquest filó dramàtic fins a l'extrem no hauria hagut de sorprendre tant com ho va fer en el seu moment (1995, 125). Per altra banda la crítica coincideix a dir que aquesta obra és, en certa manera, la investigació de la psicologia d'un líder obscur, Nicolas, que mata pels seus ideals, pel seu país, pel seu grup o per la seva fe de manera que posa al descobert la pregunta, potser incontestable, de com una persona pot reconciliar l'assassinat sistemàtic amb una bona imatge de si mateix (Grimes 2005, 81). El retrat de Nicolas es va perfilant a partir de la xerrameca amb la qual aterroritza les seves víctimes, de manera que podria ser un boig frustrat per manca d'amor maternal: “I can do anything I like. Do you think I'm mad? My mother did.” (Pinter 1998, 223). I/o un fanàtic religiós:

“I run the place. God speaks through me” (Pinter 1998, 225). En tot cas creu que amb les seves accions serveix el seu país i està relacionat amb les més altes esferes de poder: “Do you know the man who runs this country? No? Well he's a very nice chap. He took me aside, at a reception, visiting dignataries, he took me aside, and he said to me, he said, in what I can only describe as a hoarse whisper, Nic, he said, Nic (that's my name), Nic, if you ever come across anyone whom you have good reason to believe is getting on my tits, tell them one thing, tell them honesty is the best policy. The cheese was superb. Goat. One for the road” (Pinter 1998, 230-231).

Per altra banda mostra una morbosa reverència per la memòria del pare de Gila, una de les víctimes, que es dedueix que va ser un heroi nacional. En aquesta idolatria també s’hi ha volgut veure la necessitat d’una figura paterna forta, que explicaria el seu caràcter autoritari: “Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him. I revered him. Everyone did. He belived in God. He didn’t think, like you shitbags. He lived. He lived.” (Pinter 1998, 240). Aquestes línies també introdueixen una altra qüestió: Nicolas separa la gent que pensa de la gent que viu, és a dir que actua. Pensar, segons Nicolas, només condueix a qüestionar l’estat de les coses i això no li interessa, perquè ell, com a posseïdor de poder no vol ser qüestionat, vol ser obeït.

One for the road, doncs, i les obres que Pinter va escriure després van fer que se’l veiés com a autor de teatre polític, i això va induir a llegir alguns dels seus treballs anteriors sota una llum diferent. Els crítics es van haver de preguntar si les seves lectures apolítiques de les peces de joventut de l’anglès encara eren acurades i útils després del seu últim treball. Tanmateix, tot i que és important, no és completament necessari buscar missatges o estratègies polítiques en les seves primeres peces, ja que un tema o una tècnica no tenen perquè ser més legítims pel fet de ser presents des de l’inici de la carrera d’un escriptor (Grimes 2005, 36). Per tant, probablement no calgui decidir si *The Dumb Waiter*, l’altra peça de la qual caldrà parlar amb motiu del muntatge del 1987, va ser concebuda amb intenció ideològica o no, sinó que més aviat s’hauria d’apreciar que pugui admetre diverses lectures que la fan interessant en moments històrics diferents.

Una manera d’enfocar la lectura ideològica de *The Dumb Waiter* és, segons Grimes, analitzant com l’obra encarna les teories sobre el poder de Michel Foucault sobre un món de ficció marcat per l’observació, la disciplina, el càstig i l’autocontrol. En aquesta peça Pinter sembla retratar una societat construïda sobre les bases anteriors, típica d’un sistema d’autoritat impersonal percebut com a inevitable, normal i fins i tot benefactor (2005, 50). El conflicte de la peça és que Gus qüestiona la legitimitat d’aquest poder absolut i invisible per mitjà de preguntes aparentment innocents i aquesta petita mostra de dissidència el posa sota vigilància, provocant el desenllaç final. (Grimes 2005, 55). Per tant, *One for the road* i *The Dumb Waiter* tenen en comú el fet de qüestionar el poder i constaten que posar en dubte l’estat de coses generalment acceptat pot ser molt perillós. La diferència entre les dues obres és que, segons paraules textuais de Pinter, «*One for the Road* is brutally real: my earlier plays were perhaps

metaphors for states of affairs in various respects. This is not a metaphor about anything – it's just a brutal series of facts» (Hollis Merrit 1990, 176).

El 27 de maig de 1987 es van estrenar al Teatre Lliure aquestes dues peces amb el títol *El Muntaplats* i *L'Última copa*. La primera ja s'havia fet dues vegades a Barcelona però en aquesta ocasió es va percebre d'una manera diferent pel fet de ser representada juntament amb *One for the road*. *El Muntaplats* va ser dirigida per Carme Portaceli i interpretada per Andreu Benito i Jordi Bosch mentre que la posada en escena de *L'Última Copa* va anar a càrrec de Xicu Masó i va ser interpretada per Fermí Reixach, Quim Lecina, Emma Vilarasau i, alternament, per Pau Bosch i Hug Cirici. S'ha de ressaltar també que és la primera vegada que Pinter es va fer en un teatre de prestigi i amb un pressupost i mitjans folgats, que van permetre major publicitat i decorats més cuidats, entre d'altres coses. La traducció de les dues peces va anar a càrrec de Josep Maria Balanyà, i la de *L'Última Copa* és la que es va recollir l'any següent en un volum d'El Galliner juntament amb *Traïció* i *Altres Llocs*. A més, les versions de Balanyà van aparèixer en el programa de mà de pagament que va fer el Lliure per a l'ocasió.

Pel que es pot veure a les fotografies del programa, l'escenografia va ser un espai ample, revestit d'alumini, que en la part superior es convertia en un reixat, i amb dos llums també metàl·lics i idèntics penjant del sostre, arrodonint l'aspecte asèptic, modern i gelat que desprenien les parets. Per a la representació d'*El Muntaplats* s'afegien a aquesta estructura de base dos llits petits amb una cadira al costat situats força lluny l'un de l'altre, cosa que augmentava la sensació de buit. Pel que s'aprecia a les imatges, Gus i Ben anaven ben vestits, com gàngsters del temps de la llei seca a Chicago. Per a la representació de *L'Última copa* hi havia, en una punta de l'espai, una catifa persa i una butaca d'antiquari al costat d'una tauleta amb un got de whisky i, en una altra punta, una cadira rotatòria d'oficina. Aquests elements feien que l'espai suggerís el despatx del torturador i també donaven un toc de luxe i comoditat. Nicolás anava amb un vestit d'executiu, Víctor amb texans i camisa molt rebregats i descalç i Gila duia un vestit blanc molt malmès i anava també sense sabates. Aquestes diferències en la indumentària ajudaven a suggerir el poder de l'un contra la indefensió dels altres, i també indicaven els suplicis pels quals ja se suposava que havien passat les dues víctimes quan surten a escena. Cal recalcar de la descripció de l'espai escènic que, per segona vegada a Catalunya en una obra de Pinter, es tractava d'una estructura despullada i mínima, com ja s'havia fet l'any 1985 amb *Altres Llocs*. En aquesta ocasió,

però, la crítica va dir explícitament que la simplicitat és el que va millor/més escau a la producció del dramaturg britànic: "Un escenari frontal, de gran austeritat, emmarca els dos espectacles i Pinter agraeix la sobrietat" (Gabancho 1987, 31). Altres coses que es van comentar de l'espai escènic és que en totes dues obres "la relación se establece siempre con la parte superior del edificio que es la paráfrasis del mundo exterior" (Broch 1987, 34) i també que "nos sitúan ante lo que quizá mejor define su teatro: un mundo cerrado, claustrofóbico, asfixiante" (Broch 1987, 34). Això provocava, segons Sagarra que a *One for the road* semblés "como si hubiésemos ascendido al despacho donde se halla el manipulador d'*El Montaplatos*" (Sagarra 1987, 39).

El programa de mà constava també d'un text de Pilar Zozaya, professora de literatura anglesa a la Universitat de Barcelona, on deia que "la metàfora política d'*El Muntaplats* ha esdevingut ara una acusació directa. Pinter ha abandonat la insinuació velada, la referència indirecta, el missatge crític, per denunciar amb severitat i fermesa la tortura, l'abús de poder i el totalitarisme" (1987, 1). Zozaya remarcava que aquest muntatge del Lliure era una manifestació conscient del canvi de percepció de l'obra de Pinter, fent evident la continuïtat de pensament entre les dues peces.

Per anunciar l'espectacle es va celebrar una roda de premsa que van recollir tots els diaris i també es van fer representacions prèvies a l'estrena a les quals fou permesa l'assistència de la premsa. En molts articles es reconeixia la importància de Pinter, en termes ben diferents dels utilitzats als anys seixanta, quan era considerat com un autor marginal de l'avantguarda: «para Masó Pinter tiene la categoría de clásico y dice que su mejor virtud es la simplicidad» (Fondevila 1987, 33); [és] «un dels dramaturgs britànics més importants dels darrers decennis» (Comellas 1987, 39).

Fondevila a *La Vanguardia*, va dedicar força espai a explicar la trajectòria de l'autor i va comentar el canvi d'orientació de les obres de Pinter: "A Pinter le acusó la crítica de no mojarse. Con *L'última copa* el autor, sin abandonar su lenguaje directo y coloquial toma partido en un tema puesto de actualidad por las dictaduras sudamericanas y por el proceso a Klaus Barbie" (Fondevila 1987, 33). Amb això últim el crític es referia al judici de l'oficial de les S.S, Klaus Barbie, torturador cèlebre que va ser jutjat a Lió per crims contra la humanitat el 1987, que va marcar profundament Pinter i que potser el va inspirar en la creació de Nicolas.

Una altra informació que van recollir el periodistes a la roda de premsa va ser que Portaceli, en un principi, havia volgut dirigir *Els cecs*, una novel·la de l'escriptor francès Hervé Gibert. Però, a causa del procés d'adaptació a què s'havia de sotmetre el

text i a la negació de Pinter a ser representat juntament amb un altre autor, va renunciar a la idea i “se pensó entonces en este doblete, que tiene el interés de reunir, presentadas en orden cronológico, la última obra del autor con una del principio de su carrera como dramaturgo” (Antón 1987, 30). També es va fer referència a la l’homogeneïtat del muntatge malgrat que estigués format per dues obres diferents: “el espectáculo está pensado como una unidad y entre los dos directores ha habido un diálogo dirigido, sobre todo, a la creación del espacio escénico” (Fondevila 1987, 33). I es va explicar que la diferència entre les peces era que mentre que *El Muntaplats* estava influïda per l’absurd, *L’última copa* era una “metàfora política sobre hechos concretos” (Guía Ocio 1987, 5). Pérez de Olaguer va matisar respecte a això que «El absurdo de Pinter solo está en las situación, pero sus personajes, lo que dicen y el tratamiento del tema, son realistas» (Pérez de Olaguer 1987,). Així, doncs, la relació de Pinter amb l’absurd va ser revisada i Portaceli va voler, sobretot, remarcar l’aspecte realista d’*El Muntaplats*: “Pinter es siempre muy realista, y su lenguaje recuerda nuestras conversaciones cotidianas, aunque nos introduzca en una situación absurda” (Fondevila 1987, 33). La pertinença o no de Pinter al grup de l’absurd, a partir d’aquesta moment, va convertir-se en un tema que sorgia cada vegada que es parlava del dramaturg.

Respecte a *L’Última Copa*, tothom va coincidir a l’hora de remarcar-ne la duresa: “les primeres sessions a porta tancada pels socis protectors del Teatre Lliure van deixar el públic literalment glaçat, sense capacitat de resposta, sense ni aplaudir. És una bona carta de presentació per introduir Harold Pinter al públic català, que fins ara només hi ha establert tractes a través de muntatges allunyats dels circuits normalitzats” (Gabancho 1987, 27), “Pinter presenta la acció de una forma tan realista y coloquial, mostrandote la filosofía de esa gente que sobrecoge” (Fondevila 1987, 33), « “és una obra molt dura, molt bèstia, perquè Pinter ha escrit d’una manera que no pren partit” diu Fermí Reixach» (Gabancho 1987, 27). Aquesta peça també despertà curiositat perquè Pinter havia dit que deixaria d’escriure: “al parecer, según afirma el autor, va a ser su última obra teatral” (Sagarra 1987, 39). Tanmateix, com se sap ara i s’ha dit anteriorment, Pinter va continuar escrivint força i, aquesta obra només fou l’inici d’aquesta línia explícitament política que Sagarra definí com “teatro de la conciencia social, de la solidaridad y de la reflexión” (1987 32).

Després de les expectatives que havien creat els articles previs a l’estrena, les crítiques també van ser favorables: “el resultat és excel·lent: un tast d’autèntic Pinter que deixa amb ganes de penetrar més extensament en l’obra d’aquest gran dramaturg”

(Gabancho 1987, 31); “Un montaje escueto y contundente” (Pérez de Olaguer 1987, 56); “En definitiva, un más que atractivo programa Pinter realizado con talento y dignidad” (Sagarra 1987, 32).

Però aquest triomf no va impedir que Pinter fos etiquetat una vegada més de “difícil”. De fet, Comellas, ja en la informació anterior a l'estrena oficial, mencionava que l'obra del britànic li havia semblat complicada i que exigia una predisposició intel·lectual concreta (1987, 39), però hi ha més exemples: “L'aposta del Lliure és de les que mereixen barretada: posar en escena dues obres de l'aquí inexplorat - potser menystingut i tot per difícil- Harold Pinter, i no precisament les més lleugeres” (Gabancho 1987, 31), “Harold Pinter es un autor en cierto modo difícil, fiel en su extensa obra - teatro, televisión, cine y dirección escénica- a determinadas posiciones ideológicas y posiblemente también estéticas” (Pérez de Olaguer 1987, 56).

En les crítiques també es va tornar a parlar de l'absurd però, en aquesta ocasió, fent referència als punts de contacte que poguessin tenir les dues obres escollides i també a l'evolució que es veia de l'una a l'altra. Àlex Broch, per exemple, va posar l'èmfasi en l'evolució que havia sofert el teatre de Pinter dient que les dues obres mostraven “los ejes de un proceso que nos lleva de un teatro que participa de todas las características ambientales y dramáticas de un teatro del absurdo teñido con todos los ribetes de un teatro existencialista a otro eminentemente político donde el autor ensaya la descripción de unas formas y relaciones de poder” (1987, 34). Per altra banda, Gabancho deia d'*El Muntaplats* que “posa l'accent en la psicologia dels personatges, dins d'un embolcall que es podria emparentar amb el teatre de l'absurd” (Gabancho 1987, 27) però sense considerar aquesta peça completament dins d'aquesta etiqueta i de l'altra obra directament va declarar que “*L'Última copa* no té res d'absurd: és una denúncia brutal de la tortura, ensenyada amb una enorme economia de mitjans que potencia encara més l'horror que retrata”(Gabancho 1987, 31). Així doncs, l'obra més recent va ser vista com un exemple de bon teatre polític i sobre la més antiga va quedar el dubte de si es podia considerar dins l'absurd o s'havia de reclassificar.

De la direcció de l'espectacle es va dir en general que va ser d'una “homogeneidad absoluta” (Broch 1987, 34) i que va comptar amb “la seriedad de la especulación intelectual que se transmite en la lectura de los textos, de una escenografía sobria pero envolvente, de una dirección justa e inteligente y una actuación equilibrada, contenida o desgarrada según el caso” (Broch 1987, 34).

Del text d'*El Muntaplats* Sagarra va dir que és una “Pieza clásica del teatro de texto, en la que drama y comicidad se entremezclan para poner al descubierto un mundo sórdido, donde domina el miedo” (Sagrra 1987, 32). Per tant, reconeixia la seva importància: l’obra havia superat la crisi soferta el 1965, quan, juntament amb *El Amante*, va ser considerada passada de moda. Aquesta revaloració es va produir, segurament, perquè es va deixar de veure com a obra exclusivament de l’absurd i va prendre nous significats amb la nova línia temàtica que havia obert Pinter. Va ser Portaceli qui, en unes declaracions públiques, va resumir molt bé la nova visió d'*El Muntaplats*: “Es un primer Pinter que afronta el tema del poder cuando este aún no tenía rostro” (Pérez de Olaguer 1987, 48).

Pel que fa a *L’Última copa*, la crítica en va remarcar el component realista com ja havia fet Masó a la roda de premsa: “En esta ocasión el lenguaje de Pinter es realista y está puesto en boca de personajes genéricos, que son lo que representan” (Pérez de Olaguer 1987, 48). També van ser freqüents les referències a la brutalitat de l’obra i a la cruesa del llenguatge: “una pieza corta, cortísima, sobre la tortura, una tortura sin nombre, que bien puede practicarse aquí o allá – cada cual es libre de ubicarla donde mejor la parezca, sitios no faltan -; una tortura que se prolonga con esa otra tortura que es tener que contemplar y escuchar a Nicolas” (Sagarra 1987, 39), “torturador a través de la palabra” (Pérez de Olaguer 1987, 48). I la conclusió va ser que la violència verbal i la humiliació que amb ella infligeix Nicolas a les seves víctimes és molt més suggestiva que no veure els cops i maltractaments que habitualment es presenciaven en el cinema.

Aquesta, doncs, entre les produccions de Pinter aquí, és la que va obtenir un èxit més absolut i inqüestionat per part de la crítica, la que es va representar en un teatre més gran i de prestigi i la que va aconseguir, per tot això, més repercussió social. Per tant, es tracta del muntatge que realment converteix Pinter en un clàssic, als ulls dels habituals del teatre de Barcelona, i en fixa la imatge d’autor dur, compromès i d’esquerres. En conseqüència, la utilització posterior que es va fer del dramaturg responia a aquesta figuració//imatge i els grups que més endavant van reivindicar la seva figura ho van fer, no només perquè reconeixien el seu valor artístic, sinó perquè admiraven el seu posicionament moral.

VEUS FAMILIARS/A NINGUNA PARTE (1990)

El 3 de març de 1990 la Sala Beckett va projectar dins del festival “Cicle de Teatre Breu” un doble programa que sumava *Veus Familiars* (*Family Voices*) de Pinter i *A ninguna parte* de l'autor novell Josep Pere Peyró. La primera obra va ser dirigida per Manuel Carlos Lillo, la van traduir Sergi Belbel i Pilar Alba i els seus intèrprets van ser Àngels Poch, Josep M. Pérez Buj i Manuel Carlos Lillo. La segona peça va ser dirigida per Josep Climent i interpretada per Ramon Vall i Rosa Nicolás.

La Sala Beckett va ser fundada pel director i dramaturg José Sanchis Sinisterra el 1989, quan se li va adjudicar aquest local pel valor de la tasca d'investigació i creació escènica que havia realitzat amb el seu grup *El Teatro Fronterizo*, creat en 1977. En la inauguració d'aquesta sala els seus components van fer un escrit on es declaraven “Seu d'un equip teatral, sí, però no plataforma d'una companyia. Base estable per a un projecte estètic concret que per fi s'estableix, després de dotze anys de nomadisme i precarietat, però així mateix receptacle de treballs aliens, de propostes afins o diferents, només comunes en l'actitud de recerca. Propietat i alteritat” (*Memòria Històrica de la Sala Beckett*, 2). Aquest manifest feia evident la voluntat d'investigació i un rebuig a l'actitud comercial i justificava haver batejat la sala amb el nom de Beckett dient: “Així, el nom de Beckett no és invocat en va. Denota una opció dura, radical, rigorosa pel quefer artístic menys complaent, menys condescendent amb les sol·licitacions de la indústria cultural, amb els reclams del mercat (...). No model, no pauta normativa, sinó figura d'una opció possible i desitjable” (*Memòria Històrica de la Sala Beckett*, 11). Així doncs, la intenció del grup no era copiar Beckett sinó convertir-lo en una figura representativa dels valors que havien de guiar l'esperit del nou teatre i, segurament, aquest camí els va menar a apreciar Pinter. El perfil del britànic encaixava molt bé amb les demandes del Teatro Fronterizo, per una banda, per ser considerat deixeble de Beckett i, per una altra, per la voluntat constant d'aquest dramaturg d'investigar formalment i, finalment, per oferir una imatge pública poc complaent i radical, tal com exigia el manifest.

L'espectacle de la Beckett, doncs, va ser força anunciat, sobretot perquè entrava dins d'una proposta que “s'articula seguint la fórmula d'unir un autor important i consagrat amb un de nou del país” (J.C. 1990, 35). Dins aquesta iniciativa ja s'havia representat *La fageda* de Benet i Jornet, un autor experimentat, i *Aquí*, de Pilar Alba, una nova dramaturga; en el muntatge que ens interessa, l'autor novell era Peyró i el consagrat Pinter (Santos 1990, 28). En la roda de premsa que es va fer per promocionar

l'espectacle José Sanchis Sinisterra va explicar que “A *ninguna parte* ha nascut com un exercici del Seminari de Dramatúrgia Textual” [taller que ell mateix dirigia] “celebrat a la mateixa Sala Beckett, que aquest any se centra en la problemàtica de l'espai i el temps, i de quina manera s'interrelacionen” (J.C. 1990, 35). Sinisterra també «adelantó la creación con miras a la próxima temporada de nuevos talleres de interpretación en torno a las obras de Harold Pinter y Joan Brossa, “autores a los que el teatro catalán todavía no ha hecho suficiente justicia”» (Sesé 1990, 61). Un altre periodista de la premsa diària va concretar que “amb l'obra de Pinter es pretén iniciar una mena de procés d'immersió en aquest dramaturg britànic, al voltant del qual l'any que ve la Sala Beckett realitzarà un taller d'interpretació amb el títol *Play Pinter*” (J.C. 1990, 35). En aquesta línia Albert de la Torre, a *El País*, va dir que *Veus familiars* “servirà de prólogo para la traducción y el montaje de varias obras del autor norteamericano, en algunas de las cuales intervendrá como intérprete José Sanchis Sinisterra” (Torre 1990, 42). Aquesta informació, encara que equivocada en el fet que Pinter fos nord-americà, sembla que apuntava l'embrió del *Taller Play Pinter* i també tota una sèrie d'activitats que es van fer entorn d'aquest dramaturg, que van culminar amb el festival *Tardor Pinter* de 1996.

Tot això mostra l'interès de Sanchis Sinisterra per reivindicar la figura del britànic, atret pel personatge Pinter dels anys vuitanta, perquè no només es va limitar a fer representar la seva obra, sinó que a partir de les activitats impulsades per la Sala Beckett (conferències, tallers i articles) la va convertir en objecte d'estudi.

Però, tornant a l'espectacle, el programa de mà deia que l'obra de Harold Pinter era, malauradament, poc coneguda entre nosaltres i que aquest muntatge volia “apropar el públic al suggestiu món pinterià”, comentari habitual en parlar de l'anglès. De la peça es va afirmar que era difícil situar les veus que hi apareixen en “el terreny ferm i sòlid del que és conegut, de la realitat” i que el tema “inevitablement conclourem que es tracta de la incomunicació”. Es feia referència, doncs, als motius realitat/fantasia, a la incomunicació i, seguidament, es citava la conegudíssima conferència de 1962 a la Bristol University, en la qual Pinter deia que les persones s'amaguen darrera les paraules. Tanmateix, advertia que “l'oïda haurà d'estar ben atenta perquè arribarà un moment en què els personatges parlaran de veritat, diran allò que mai abans no han dit” (*Programa de mà* 1990)

La crítica també va fer al·lusió a les qüestions que apuntava el programa i al que ja s'havia dit quan l'obra es va representar per primera vegada el 1985: “en el fondo, se

trata del problema de la incomunicación pero, según Harold Pinter, esta incomunicación del lenguaje hablado no es más que una evasión continua, un intento del individuo por proteger su propia intimidad” (Dávila 1990, 78); [s’escolten] “tres voces - hijo, madre, padre- entre las que existen abismales distancias, no tanto físicas como anímicas, distancias marcadas por anhelos discordantes, por sentimientos de ausencia irreparables” (Benach 1990, 60).

Pel que fa la valoració global de l’espectacle, Benach aprovà alguns aspectes de la direcció però va criticar l’excés d’anades i vingudes dels actors: “la sana intención del director resplandece fértil y vigorosa. Sólo se trataría, pienso, de haber moderado las furias semovientes que agitan desmesuradamente la representación y que distraen la atención del público” (1990, 60). Comentari que fa la impressió que aquest muntatge es va fer des d’una concepció totalment oposada al plantejament estàtic de 1986. Xavier Pérez va donar més detalls de la posada en escena dient que “està estructurada a partir d’un encadenat de cartes familiars, bàsicament entre una mare i un fill allunyat de la família. L’encert del muntatge és la visualització d’aquestes relacions ambígües - al capdavall d’incomunicació -, com si els personatges escrivissin les seves cartes a la vora de presències fantasmals a qui poder adreçar-se” (1990, 38).

La novetat, però, va ser Peyró, de qui es va reconèixer que provenia de la tradició beckettiana: "se trata de un texto muy influenciado por la dramaturgia de Beckett" (Dávila 1990, 78). Per tant, no es va presentar Peyró com a deixeble de Pinter, sinó al costat del britànic pel fet de compartir amb ell una visió del teatre similar i per ser tots dos alumnes de Beckett. Pinter, doncs, interessava com a exemple d’una manera de fer teatre que tenia l’origen en Beckett i també perquè ajudava a prestigiar aquest nou autor.

Però tot i comptar amb els referents de prestigi de Beckett i Pinter, *A ninguna parte* no va acabar de convèncer: “En cuanto al texto, y aún admitiendo todo lo que promete, solo se nos ocurre apelar a la prudencia de Sanchis para que su devoción beckettiana no propague expansiones miméticas, efímeras, presuntuosas” (Benach 1990, 60); “corre el risc de ser llegida com un acudit allargassat i finalment previsible, una nova variació sobre la dialèctica especulativa que viu l’actor entre l’escena i la platea” (Pérez 1990, 38); “es una fugaz reflexión sobre el teatro que, sin aportar nada nuevo, plantea una situación - una mujer contando a un ciego lo que ella ve y lo que nosotros creemos ver (...) un texto que a pesar de su brevedad resulta, en algunos momentos, demasiado lento y reiterativo” (Sábat 1990, 58).

De la informació que ens ofereixen aquests comentaris es dedueix que la peça plantejava una reflexió metateatral però que, en definitiva, “l’obra acaba lliscant plana, sense crear realment la sensació desassossegadora que voldria” (Pérez 1990, 38). També s’ha de dir que va ser escrita en castellà, cosa curiosa perquè la premsa va informar del fet que l’autor tenia com a llengua materna el català: “ho justifica com una necessitat de distanciament que se li fa imprescindible a l’hora de l’escriptura teatral” (J.C. 1990,35).

La direcció, però, sí que va ser lloada. “ha sido muy bien dirigida por Luis Miguel Climent, aplicado, sobre todo, a milimetrar los primeros planos de una actriz llamada Rosa Nicolás que ha sido una breve pero deslumbrante sorpresa” (Benach 1990, 60).

La conclusió és que les crítiques no van ser especialment afalagadores, però sens dubte el que en sortí més mal parat fou el text de Peyró i no la creació de Pinter.

LA TRAÏCIÓ (1991)

Betrayal, obra estrenada per primera vegada el 1978 al National’s Littleton Theatre, no va aixecar gaires elogis. Billington explica que la crítica va ser bastant hostil i que ell mateix va ser molt dur amb la peça perquè, tot i que l’estructura era original, després de la violència de *The Homecoming* i el món poètic de *No Man’s Land*, els embolics de tres intel·lectuals londinencs que, aparentment, presentava el text, li van semblar un tema frívol. Per això va escriure: “What distresses me is the pitifully thin strip of human experience it (the play) explores and its obsession with the tiny ripples on the stagnant pond of bourgeois-affluent life” (Billington 1996, 258).

El rebuig de la crítica, com explica Billington, s’explica pel fet que la trama de l’obra es basa en un triangle amorós burgès, de manera que sembla una comèdia de saló tòpica, salvada, com abans s’ha dit, només per la seva estructura enginyosa. Tanmateix, una anàlisi més reflexiva de la peça va fer que l’opinió general canviés i avui en dia *Betrayal* és de les obres més representades de Pinter.

Betrayal (*Traïció*), com el seu nom insinua, explora totes les formes de traïció possible malgrat els sentiments d’afecte que lliguen els tres personatges que hi apareixen. Cada un d’ells enganya els altres i també a si mateix. Per una banda, els dos homes traeixen l’amistat i els ideals de joventut que els unien. Per l’altra, els dos amants traeixen l’amor vertader fent impossible viure’l d’una manera plena, alhora que la dona enganya el seu marit i l’home el seu amic (Prentice 2000, 248).

L'estructura de l'obra és essencial perquè possibilita una lectura diferent del tòpic triangular. Així, el temps dalt de l'escenari tendeix a tirar enrera (encara que també fa petits salts endavant) de manera que la primera escena mostra el final de la història d'adulteri i l'última en presenta l'inici (Batty 2005, 57). Això trenca la causalitat i evita que l'audiència faci judicis morals, impedit que el públic identifiqui un personatge com a negatiu i en canvi, propiciant que les simpaties recaiguin ara en l'un ara en l'altre, segons el moment. A més, aquesta distribució de les escenes fa que cada traïció sigui vista com un pas que allunya els personatges els uns dels altres i, com a conseqüència, que els distancia de la felicitat. L'obra comença en un punt en què els seus protagonistes estan completament separats i molt sols, i a partir d'aquí sembla que retrocedeixi per analitzar l'origen del problema i què els ha dut a aquesta situació. Aquesta obra, traduïda com *La Traïció*, es va estrenar el 15 de gener del 1991 a la Sala Beckett i no es va utilitzar la traducció d'Imma Garín que va publicar en el volum *Altres Llocs*, sinó que algú altre quedat en l'anonimat en va fer una expressament per a l'ocasió. El muntatge el va dirigir Josep Maria Diéguez i va ser protagonitzat per Mercè Anglès, Pep Martínez, Ramon Enrich i Joan Raja, membres de la companyia Tarnàs Teatre.

Podem fer-nos una idea de com va ser el decorat de l'obra per una fotografia trobada en la premsa diària (*El Periódico* 1991, 36). A la imatge es veu Mercè Anglès i Ramon Enrich davant d'una taula amb dues gerres de cervesa i un cendrer, en actitud de mantenir una conversa, cosa que fa suposar que es tracta de la primera escena de l'obra en el moment en què Emma i Jerry es troben en un pub per parlar dels vells temps. No es poden distingir massa detalls de l'escenografia general però sembla que va ser un espai molt senzill on l'entorn fictici era suggerit pels elements d'atrezzo.

Per anunciar l'estrena de *La Traïció*, el 15 de gener, es va aprofitar la presentació de la temporada de la Sala a la premsa: “la Sala Beckett prosigue su actual temporada con una serie de espectáculos y seminarios cuya filosofía viene dada por tres líneas de trabajo: la dramaturgia de Harold Pinter, el estudio de la poesía escénica de Joan Brossa y el teatro político” (Redacció 41, 1991) i també es va anunciar aquesta informació tan interessant “precisamente la obra del dramaturgo británico será objeto a lo largo del año de un taller de interpretación y artículos en la revista *Pausa*” (Redacció 41, 1991). De fet, José María Diéguez arribà a dir que “que Pinter se està poniendo de moda” (Ortuño 1991, 36). Com a culminació d'aquest clima tan favorable al britànic, *El País* va ampliar la informació sobre el taller dient: “Tras *La Traïció*, Pinter será objeto

de estudio en la Sala Beckett. El resultado de estos trabajos sobre la obra de ese autor será un ciclo de espectáculos en un futuro próximo” (Torre 1991, 37). Comentari que mostrava que el projecte de la *Tardor Pinter* s’anava perfilant cada vegada més.

Dels comentaris següents es desprèn que Pinter des del 1887 va ser percebut com una marca de qualitat: “està considerat com un dels escriptors teatrals més agosarats i complexos de la postguerra mundial” (B.C 1991, 2). Tot i això, els crítics no es van entretenir a analitzar la peça amb gaire detall: “*La Traïció* gira a l’entorn dels fets del maig del 1968 i fa salts enrera fins a aquestes dates, mostrant la frustració de moltes expectatives generades per aquella revolució; però admet, segons el director, “múltiples lectures, que van molt més enllà del simple àmbit sociopolític” (B.C. 1991, 2). Aquesta afirmació crida l’atenció perquè no és veritat que *Betrayal* giri entorn dels fets del 68. Precisament, és una obra centrada en els problemes sentimentals de tres personatges i és una de les més intimistes de Pinter. Podria ser que, com que Pinter portava des del 1887 l’etiqueta d’autor compromès, volgués fer entrar *Traïció* dins d’aquesta aquesta categoria, malgrat que sigui difícil interpretar-la així. Per altra banda, els periodistes d’aquí, com havia passat a Anglaterra feia anys, es van quedar només amb allò més superficial de la trama: “Nada nuevo; es una anécdota intrascendente, casi, casi banal, solo que Pinter es algo más que pura anécdota. Lo demuestra su obra y ese texto de sutil ironía y humor que es lo mejor del espectáculo” (Sàbat 1991, 58). Núria Sàbat va comentar la flaire cinematogràfica de les escenes curtes i desordenades i també va relacionar el text, incomprensiblement, amb autors de la tradició de l’absurd: “*La Traïció*, un texto donde se aúnan las influencias del cine y de la televisión, por un lado, y los ecos de Beckett y Ionesco por otro” (Sàbat 1991, 58). Realment, tampoc és fàcil llegir aquesta peça sota aquest prisma i cal dir que la resta de periodistes van remarcar que el text era “aparentemente el más naturalista de Pinter” (Torre 1991, 37). La conclusió que es pot extreure és que aquesta peça no es va entendre gens. El que potser va passar, perquè la seva primera lectura és de les més senzilles de Pinter, és que va costar que s’adonessin del fons que amaga.

Tot i així, la peça va rebre elogis i l’escenificació va ser qüestionada: “Tarnàs Teatre en aquesta primera aparició pública aconseguix un nivell prou acceptable tot i l’excessiva limitació gestual i l’evident manca de recursos per resoldre la dinàmica de les situacions més buides” (Vilà Folch 1991, 34), “lo cierto es que aún cuando haya algunos puntos a favor (la sobriedad de la escenografía, o el trabajo de Pep Martínez, por ejemplo) quedó la sensación de no haber llegado a fondo, ya que de Pinter nos

llegaban solamente unos chispazos que no consiguieron prender." (Sàbat 1991, 58). És interessant veure que una vegada més es valorà una escenografia sòbria com a element positiu a l'hora de muntar un Pinter però és evident que la crítica no va ser favorable.

ALTRES MANIFESTACIONS DEL 1991

Aquell mateix any la revista de la Sala Beckett, *Pausa*, publica en el número 6 del mes de gener la traducció de la conferència de Pinter *Writing for the Theatre* i en el número 7 del mes d'abril un article de Mireia Aragay titulat *L'habitació de Pinter*. Per altra banda, com ja s'ha anunciat a propòsit del muntatge anterior, la Beckett programà una taller titulat *Play Pinter*. Aquestes tres intents de difusió pinteriana organitzats per Sanchis Sinisterra van ser la concreció material del seu interès pel dramaturg, tot i que ha explicat, sobre el primer contacte que va tenir amb la seva obra els anys seixanta, a partir de traduccions, que no hi va acabar de connectar. En part perquè associava el britànic amb l'absurd (ell s'interessava més pel teatre èpic) i en part perquè la majoria de traduccions al castellà li van semblar molt dolentes (annex 6). La seva admiració per Pinter:

“empezó con Beckett. Cuando Rosa Novell me pidió en el 82 o en el 83 que la dirigiera en los *Días felices*, *Les beaux jours*, me puse a estudiar toda la obra del irlandés y cuando trabajo un autor, me sumerjo en su obra... Me convierto en él... A partir de la lectura de Beckett y de estudiar el mundo que le rodeaba me enteré que Beckett y Pinter tenían una relación muy estrecha. El otro maestro de Pinter fué Kafka, que, precisamente, es mi otro gran punto de referencia. Así Pinter se situó en mi punto de mira, coincidiendo, si no recuerdo mal, con la traducción d'*Altres Llocs*, que me pareció muy interesante. Otro factor fue que leí *La Fageda* y *Desig* de Benet en las que había también mucho Pinter y que, sobre todo la última, me encantó. Esto en cuanto a autores que me sirvieron de referente inmediato y que tenían un enorme atractivo para mí. En lo referente a lo más teórico yo trabajaba en esa época con la teoría de la pragmática con los *speech-acts* y redescubrí la dimensión de acción que hay en la palabra” (annex 6).

Cal dir, també, que més tard va veure el muntatge del 87 tot i que aquest no va ser el detonant del seu interès per Pinter:

“Vi ese espectáculo, ¿estaba Andreu Benito en *El Muntaplats*? Me interesó porque además yo ya estaba en la órbita de Beckett... Me llamó la atención la vertiente política de *L'última copa*, que en los años sesenta y setenta aquí ni se sospechaba, aunque tampoco el mismo autor...” (annex 6).

Així doncs, a través de Beckett, Sinisterra es va fixar en Pinter i això va començar a fructificar en aquest moment, l'any 1991.

Tornant a les activitats que es van dur a terme des de la Beckett, l'elecció de Busón de traduir *Writing for the Theatre* no va ser casual ja que aquest, precisament, com s'ha anat insistint en pàgines anteriors, és un dels discursos més citats de Pinter i que s'ha considerat clau a l'hora d'entendre la seva poètica. Pinter el va pronunciar el 1962 al National Student Drama Festival a la ciutat de Bristol i hi explicava el seu mecanisme creatiu: com partia d'un context, amb un parell de personatges, i deixava que aquests actuessin i parlessin sense intentar imposar una idea prèvia al seu desenvolupament. Hi va parlar, també, de la impossibilitat de verificació, del seu menyspreu per la crítica, dels diferents tipus de silencis i del seu refús a convertir les seves obres en sermons didàctics i d'autoerigir-se en messies d'una causa. Es tracta, doncs, d'un resum molt clarificador del pensament pinterià de la primera etapa, de les posicions respecte a les quals havia evolucionat, com la política, i d'altres que eren les mateixes, com el valor dels silencis o la llibertat que dóna als personatges per moure's en l'escenari de la seva ment. És, doncs, un text idoni per penetrar en el món de Pinter i precisament per aquest motiu devia ser triat, perquè dels lectors s'introduïssin en la manera de fer del dramaturg anglès.

Aragay també va fer la seva aportació per introduir els lectors de la revista al món pinterià, amb l'article en què analitzava la primera peça del britànic, *The Room* (1957). L'enfocament del treball va tenir molt a veure amb la tesi doctoral que va publicar l'any següent, en la qual parlava de la centralitat que adquireix en les obres de Pinter la utilització del llenguatge. Deia que *The Room* contenia en estat embrionari moltes de les tècniques i temes que el dramaturg havia de desenvolupar més endavant i considerava que el que la fa més interessant és que Rose Hudd, la protagonista, “fabrica a base de paraules una realitat imaginària més grata que no la que l'envolta. Però, alhora, el llenguatge li serveix per manipular els altres personatges, per intentar forçar-los a confirmar les ficcions amb què mira la seva existència” (1991, 11). Tanmateix no

m'extendré en reproduir la seva anàlisi perquè és, en essència, la que ja s'ha explicat en el capítol anterior a propòsit d'aquest mateix text.

El que si que és important destacar és que Aragay, amb aquest article, no només donava les claus interpretatives per a aquesta primera peça sinó que, en certa manera, donava pistes sobre quina és la millor actitud per enfrontar-se a una obra de Pinter. En aquest sentit, referint-se a un diàleg entre un dels personatges de *L'Habitació* i Rose, deia «fóra absurd preguntar-se si l'afirmació de Sands és "objectivament" veritat o no. Des del punt de vista pragmàtic, és simplement una tàctica d'atac que dona de ple en el blanc» (1991, 16). És a dir, és inútil intentar preguntar-se si el que diuen els personatges pinterians és veritat o no, el que importa és desxifrar quins objectius persegueixen i contemplar la seva lluita.

Però la més interessant de les propostes d'aquell any 1991 va ser el taller *Play Pinter*, que ja havia estat anunciat en la temporada anterior i que va ser una activitat coordinada per Lina Lambert, els directors José Sanchis Sinisterra, Manuel Carlos Lillo, Ramon Simó i Jordi Mesalles, en la qual també van col·laborar de manera especial Carles Alfaro, Victor Oller i Mireia Aragay. En el text del programa del curs, obtingut gràcies al fons personal de documentació de Lina Lambert, es diu que "mediante el estudio, la traducción, y el análisis de su producción dramática – sin descuidar sus incursiones en el cine y la ficción radiofónica -, los participantes en el seminario tendrán ocasión de acceder a una visión global de sus aportaciones dramáticas; mediante el ensayo de escenas y pieza cortas permitirá asimismo verificar el peculiar funcionamiento escénico de una escritura que hace del subtexto, de lo no-dicho y del silencio las bases de una teatralidad capaz de expresar el enigma radical de la condición humana" (annex 5). Per tant, la idea era aprofundir en la creació de Pinter amb diferents aproximacions: el debat, la interpretació i la traducció, per arribar a entendre el funcionament del silenci pinterià i per fer entrar actors, directors i dramaturgs en el món de l'autor. Lina Lambert explica que, a més de tot això, principalment es va voler trencar el tòpic que la producció d'aquest autor formava part de l'absurd.

Les sessions van començar el 16 d'abril i van durar fins a mitjans de juny. Tot i que es va pensar en la possibilitat de reprendre-les després de l'estiu, finalment no va ser així. El taller tenia lloc els dimarts de vuit a deu de la nit i els dimecres de quatre a sis de la tarda a la sala d'assaigs de la Beckett. El preu per apuntar-s'hi va ser de quatre mil pessetes al mes i sembla que hi van participar Xavier Ruano, Paula Karelic, Oriol Genís, Lali Barenys, Ester Nadal, Judith Payró, Maria Lanau, Sergi Calleja, Luis

Marchetti, Txiqui Berraondo, Pep Jové, Rosa Nicolàs, Anabel, Moreno, Roser Camí, Fernando Sosa, Ignasi Garcia, Genoveva Franis, Lluís Ferraz i Ariadna Civil. Aquestes persones van ser els primers alumnes admesos però, segons els papers de Lambert, de la llista d'espera també es van acabar incorporant al curs Enric Nolla, Cati Solivellas, Albert Pérez, Àurea Márquez i Pepa Plana. En canvi, no hi van poder assistir Rebeca Simpson, Resu Belmonte, Marisa Roig, Ariadna Martí i Carlos Roderó (annex 5).

Les traduccions utilitzades pels participants durant curs van ser bilingües, seguint la tendència lingüísticament ambigua de la Sala Beckett del temps de Sanchis. En castellà van comptar amb *La Habitación*, *Un ligero malestar*, *Noche de juerga solicitante* i *Paisaje/Silencio/Noche* (publicades dins el volum 55 de *Cuadernos para el Diálogo*), *Viejos Tiempos* (volum 33 de *Cuadernos para el Dialogo*), *El Portero* (número 29 de *Primer Acto*) i *Tierra de Nadie* i *El Amante* (dins *Revista de Occidente*). I, en català, van fer servir totes les traduccions que existien i s'han anat comentant, a excepció de *Terra de Ningú*, de Miquel Berga i Salvador Sunyer, que potser no els va interessar o que no van saber localitzar. També consta que van utilitzar *La Col·lecció* en català, potser perquè la va traduir algú del grup. A part, se sap que es van traduir específicament per a ús intern *The New World Order*, *Precisely*, *Night School*, *Trouble in the Works*, *Special Offer* i *That's all*. Tot això fa evident una recerca bastant exhaustiva de textos per part dels organitzadors, que demostra la cura amb què es va abordar la preparació del taller.

El funcionament de les sessions de treball es fonamentava en el repartiment d'escenes de les peces traduïdes entre els actors, que aquests després representaven per parelles o grups de tres. Consta, per exemple, que a Àurea Márquez i Xavier Ruano els va correspondre *Qui a casa torna* (precisament s'ha vist aquesta actriu representant la peça al TNC en la temporada 2006/2007), que Albert Pérez i Cati Solivellas van fer *Traïció* i que Lina Lambert, Fernando Sosa i Luís Ferraz van actuar a *Retorno al hogar* (annex 5). Tothom tenia la oportunitat d'actuar i alhora tothom era espectador del treball dels altres, de manera que la interpretació dels uns s'enriquia amb les observacions dels companys i professors i viceversa. Aquest procediment, absolutament estès actualment en els tallers teatrals, té una llarga tradició que va des de Piscator a l'Actor's Studio i que aquí va introduir l'EADAG. Pels apunts de Lina Lambert també es pot saber que les qüestions que es van discutir arran de les representacions van ser: com representar les repeticions en els diàlegs i les alternances d'aliances afectives entre personatges (cas de *Traïció* o *Qui a casa torna*), com l'actor podia trobar-se còmode en situacions que el

públic percebia com a alienes; i què significaven les contradiccions en les històries sobre el passat, els silencis i les pauses i la pèrdua de la vista. També van sorgir preguntes a partir de l'ambigüitat general dels continguts de la creació pinteriana i de la manca de cooperació en el diàleg de la majoria de personatges.

Mireia Aragay també va participar en el taller oferint dos seminaris de dues hores, els dies 17 i 24 d'abril sota el títol “Los planteamientos de la teatralidad de Pinter analizados desde la pragmática del discurso”. Aragay hi explicava la relació dels diàlegs de Pinter amb la pragmàtica del discurs seguint els supòsits de la seva tesi. En realitat, va ser perquè estava escrivint la tesi doctoral sobre Pinter que va entrar en contacte amb Sanchis Sinisterra a través de Pilar Zozaya.

Més tard, la investigadora va repetir l'experiència i va continuar la seva relació amb la Beckett impartint seminaris sobre Pinter dins d'uns cursos que es van fer en 1993, 1994 i 1995, que es van anomenar “Nuevas tendencias de la creación y producción teatrales: teatristas latinoamericanos”, organitzats per Sinisterra juntament amb l'“Instituto de Cooperación Iberoamericana”. En aquestes tres ocasions la feina d'Aragay es va repartir en tres sessions sota el títol “El diálogo dramático como acción: El ejemplo de Harold Pinter”. Aragay explica que durant les sessions primer s'establien els fonaments teòrics i metodològics de la pragmàtica, es parlava del silenci com a acte de parla i de com l'utilitza Pinter i després es feia una anàlisi d'alguns esquetxos d'aquest, com ara *Disturbios Laborales (Trouble in the works 1959)*, *Viejos tiempos (Old Times 1970)* i un fragment d'*El Portero (The Caretaker 1959)*.

No tinc el permís de l'autora per reproduir íntegrament el text de les seves conferències perquè considera que és un material en brut i que la seva tesi doctoral ja explica de manera més acurada el contingut d'aquestes sessions. Tanmateix transcriuré part de la seva introducció perquè es pugui veure quin to va adoptar:

«El 17 de desembre de 1970, la *New York Review of Books* publicava un article de Nigel Dennis amb el títol *Pintermania* que contenia una dura acusació contra el dramaturg:

“les idees que hi pugui haver en una obra de Pinter no són més que retalls de segona mà heretats d'escriptors més seriosos (Per exemple Jeckett): l'originalitat de les seves peces rau en les enormes possibilitats que ofereixen als actors. Totes les obres de Pinter són elaboracions del típic exercici de d'escola d'art dramàtic en

que, posem per cas, se li diu a l'estudiant: 'Et trobes tot sol en una cambra. De cop i volta s'obre la porta. És un home... A partir d'aquí, improvisa la resta''

Estic d'acord amb Dennis sobre la importància fonamental de l'actor/l'actriu en l'obra de Pinter (i cal recordar, com fa Dennis, que Pinter fou actor abans de convertir-se en dramaturg). Ara bé, difereixo sobre el perquè d'aquesta importància. De fet, el comentari de Dennis s'inscriu en el si de les reaccions adverses i/o excessivament simples que va suscitar l'obra de inter durant força anys a partir de l'estrena de la seva primera peça per al teatre, *L'Habitació* (1957). (...) Si bé per a Dennis aquests elements formen part simplement d'un exercici teatral, d'altres crítics van dur les seves invectives fins al punt de declarar-se convençuts que l'objectiu de Pinter era desconcertar i confondre l'espectador/a (R. Schechner, *Puzzling Pinter, Tulane Drama Review*, 11, 2, 1968, pàgs. 176-84): perquè si no per crear aquesta atmosfera d'amenaça, Pinter ens havia "d'amagar" informació essencial sobre els personatges i les seves circumstàncies? (...).

Ara bé, tornant a Dennis i a la funció primordial de l'actor/actriu en Pinter, em penso que aquesta es fonamenta no en el fet que les obres siguin purs exercicis teatrals sense massa contingut, sinó en la manera altament idiosincràtica de Pinter d'estructurar els diàlegs i de treure partit de les diverses funcions del llenguatge» (1990, 1-2).

Aquesta mostra de la introducció deixa veure que Aragay volia il·lustrar la pol·lèmica que Pinter va provocar en els seus inicis i lligar-ho amb el fet que l'observació acurada del seu llenguatge podia deixar sense arguments els crítics, que precisament és el que ella feia en la seva investigació. D'aquesta manera es guanyava l'interès dels oients i els convencien de l'interès del seu tipus de feina. Entre aquests oients és interessant destacar que hi va haver Rafael Spregelburd, que més endavant, dins de les activitats del 1996, va fer una dramaturgia molt interessant sobre dues peces de Pinter.

El curs Play Pinter, i les altres activitats esmentades, demostren que des de la Sala Beckett es va desplegar molta energia per comprendre i assimilar el model teatral proposat pel dramaturg londinenc. Potser, com explicava Sanchis Sinisterra, aquest autor va començar a interessar a partir de Beckett, però ràpidament aquest grup va fer el possible per aprofundir-hi i així en van veure la seva personalitat artística diferenciada i es van deixar captivar pel seu estil minimalista, però profundament arrelat a la realitat, i

pel seu tractament de temes compromesos. L'entusiasme que va generar el seu redescobriment va fructificar en la *Tardor Pinter* del 1996.

Tanmateix, l'interès de Sinisterra i de la seva companyia pel nostre autor té un origen complex. Per una banda, com s'ha dit, Pinter sempre s'havia associat amb Beckett i, com que tot dos autors, compartien similituds estètiques, això va posar el britànic en el punt de mira d'aquesta gent, per altra banda hi ha una altre motiu que es relaciona amb l'estètica de la recepció i de la sostracció de la qual Sanchis Sinisterra es va apropiat i que, com s'anirà veient, té molt a veure amb la seva reivindicació del londinenc com a autor important.

L'interès d'aquest dramaturg i director per a trobar formes teatrals noves van aer part, sempre, del seu interès pel teatre. Això, per exemple, ja es va veure en el manifest amb què es va inaugurar la seva companyia del Teatro Fronterizo que volia mostrar el seu intent de “exploración de los límites, de los fecundos confines” (Teatro Fronterizo 1980, 88). En aquella època els espectacles que havia fet estaven encara molt lligats a Brecht (el dels primers anys abans que s'institucionalitzés al Berliner Ensemble) però tanmateix ja apuntava cap a les fórmules que, més endavant, van captar totalment la seva atenció: “creo que convendría investigar una técnica sustractiva, que fuera despejando al teatro de pretendidos elementos indispensables hasta llegar a a esos límites posibles de la teatralidad –que no son fijos sino que cambian según las épocas y el tipo de público” (Monleón 1980, 94). I com ell mateix havia predit, l'època i el públic van canviar, va deixar enrere el llenguatge èpic i es va aproximar més al que ell anomenava tècnica sostractiva. Així docs el 1991, onze anys més tard, ja afincat a la Sala Beckett, va dedicar el numero 9-10 de la revista *Pausa* (setembre - desembre) a l'estètica de la recepció on ampliava aquestes qüestions insinuades anys abans. Allà va publicar l'article *Un receptor más que implícito: (Nus de Joan Casas)* en el qual, a propòsit de l'obra a la qual fa referència el títol, desenvolupava el concepte de lector implícit i, particularment, el de la idea que “el texto propone algo más que una toma de partido en los conflictos interpersonales o un posicionamiento ante el modelo reducido de realidad construido por el autor. En la medida en que debe rellenar los espacios de indeterminación abiertos por la estructura esquemática del texto, el receptor se convierte en parte implicada, comprometida con el ocurrir de la acción” (Sanchis Sinisterra 2002, 257). A partir d'aquest concepte i del fet que una peça teatral sempre demana la interacció entre receptor i text dramàtic, va començar a desenvolupar la noció de que,

com més indeterminat fos un text, més oportunitats oferia al lector/espectador de participació i, per tant, se li demanava més exercici mental, cosa que havia de resultar-li molt enriquidora. Aquest tipus de discurs ens pot fer veure que, com que Pinter era un autor que s'havia distingit sempre per la seva opacitat i per deixar moltes coses de les seves obres sense explicació, el desenvolupament lògic d'aquesta manera de pensar de Sanchis l'havia de portar a apreciar molt el teatre de l'anglès.

Aquest raonament el va continuar divulgant el 1993 en l'article *Por una teatralidad menor* en el qual defensava un estil de teatre escuet, minimalista, enfront d'un d'additiu i acumulatiu, que deia que sotmetia els actors "a toda clase de torturas psicofísicas –llamadas "entrenamiento"- para incrementar su capacidad comunicativa y transmisora" (2002, 244). Hi explicava que creia que el futur del teatre estava en "crear las condiciones necesarias para intensificar la presencia, la incandescencia del actor en escena, pero tambien del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz encuentro que la representación instaura" (2002, 244). A més, per exemplificar aquest tipus de dramaturgia d' "el menos es más" citava a Samuel Beckett, cosa interessant perquè es pot veure que una de les estratègies de Sanchis Sinisterra per a defensar la seva aclimatació d'aquesta teoria passava per adjudicar-li referents de prestigi. Per altra banda, desglossava totes les característiques que havia de tenir aquest tipus de teatralitat. La primera havia de ser la concentració temàtica, és a dir, que havia de tractar els grans temes de manera parcial i humil o sinó qüestions aparentment discretes i insignificants sense pretendre fer un discurs dogmàtic que volgués donar respostes totals a la humanitat. La segona l'anomenava contracció de la fàbula volent dir que la història havia de passar a ser secundària per primar l'acció dramàtica. La tercera era la necessitat de condensació de la paraula dramàtica, característica que s'enfocava cap a la teoria pragmàtica del llenguatge i insistia en el fet que la paraula teatral no havia de dir sinó fer i que no s'havia de revelar el que el personatge semblava verbalitzar sinó allò que no voldria mostrar. La quarta feia referència a l'atenuació d'allò explícit i advocava per velar la discursivitat i accentuar la incertesa per així donar a l'espectador un paper més actiu en l'espectacle, idea de la qual ja s'ha parlat anteriorment. La cinquena demanava la contenció expressiva de l'actor i, la sisena, proposava un àmbit teatral petit que reduís la distància entre actor i públic. Finalment, la setena, justificava que, com a conseqüència de la introducció d'aquestes mesures sorgiria una inevitable desquantificació del públic, cosa que s'havia d'acceptar "sin complejos" perquè en els grups massa grans l'individu s'acostuma a dissoldre "en lo

masivo”, tot i que deia que no volia ser elitista. La conclusió a tot això va ser que volia retornar a l’espectador una funció creativa, «combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades “democráticas” estan nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador –al ciudadano- la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia... y también la inocencia, me parece una tarea política importante para el teatro del mañana» (2002, 248). Així doncs per una banda proposava un tipus determinat d’innovació formal que recorda molt la dramaturgia pinteriana i per l’altra ho lligava amb un intent de reivindicació política, cosa que també remet a l’autor britànic. Així doncs es pot anar veient com Pinter era absolutament idoni per a a convertir-se en un exemple possible del pensament de Sanchis Sinisterra.

Un altre discurs que representava un pas endavant en aquesta línia el va fer l’any següent, el 1994, pel Congreso de la Asociación de Directores de Escena que es va publicar en una transcripció l’any següent a la revista *ADE Teatro* amb el nom de *Dramaturgia de la Recepción*. En aquest text repetia essencialment els mateixos conceptes que anteriorment i hi defensava la mateixa idea l’espectador participatiu però, a més, informava que feia deu anys que treballava en aquestes idees és a dir, aproximadament des del 84, i també donava les seves principals fonts bibliogràfiques, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, l’Escola de Constanza i Umberto Eco.

Fins al moment, però, de Pinter no n’havia fet una referència directa encara que s’ha anat veient que el tipus de teatre que proposava se li podia atribuir perfectament. Així doncs, la primera vegada que va mencionar al britànic va ser en el pròleg que va escriure el 1996 per a *Accident* de Lluïsa Cunillé titulat *Una poètica de la sostracció*. Amb aquest terme designava la manera de fer teatre que anteriorment havia anomenant “menor” i que definia, una vegada més, amb termes que recorden als que habitualment s’adjudiquen a Pinter. En deia que era una “art poètica que regeix la composició de l’obra” que “opera precisament per atenuació, per eliminació, per omissió” (1996, 8) per aconseguir crear una «atmosfera inquietant que envolta el misteri de les paraules, els silencis, les accions dels personatges, aquella lleu obscuritat que “reflecteix i protegeix les coses”» (1996, 8). Els exemples d’elements atenuats, qüestions temàtiques que queden sense definir, eren els següents: “«Com la identitat sexual de la persona en qüestió» a *Desig*, de Benet i Jornet; com la feina encomanada als dos homes a *El Muntaplats* de Pinter; com l’objecte dels interrogatoris a *Quoi où*, de Beckett...” (1996, 8). Trobem, doncs, que Sanchis Sinisterra convertia Pinter en una anella d’una cadena de prestigi que començava amb Beckett, que seguia l’anglès i que, en el nostre país,

considerava que la seguien Benet i Jornet, Cunillé i ell mateix. Per tant, el fet que s'hagués organitzat un festival sobre Pinter aquell mateix any, reponia, potser, al fet que li interessava aquest autor per la seva proximitat amb aquesta teoria i també perquè donant-lo a conèixer, es feia propaganda indirecta d'aquest tipus de dramaturgia que Sanchis defensava. Les seves pròpies paraules ho confirmen:

“Yo en cierto modo he predicado Pinter, no dogmáticamente, pero sí insistiendo en la necesidad de hacer del lenguaje una arma, un instrumento. Lo he machacado en seminarios posteriores a la *Tardor* como medida higiénica contra esa manía que tienen los autores de explicarlo todo. Y además considero que hoy en día el teatro más comprometido que se puede hacer es este, el que no es obvio. El que obliga al espectador a pensar, a rellenar los huecos con sus propias ideas e imaginación. Este es el teatro que obliga a tener la mente abierta y que requiere un público activo, contrario al espectador de la tele basura que se lo traga todo sin cuestionar nada. Es un teatro que obliga la platea a dialogar con la obra” (annex 6).

Així doncs, Pinter, a part de que en valorés la seva obra, a Sanchis Sinisterra li servia d'exemple didàctic per al tipus de teatralitat que ell defensava.

*EL LLENGUATGE EN LA PRODUCCIÓ TEATRAL DE HAROLD PINTER DE
MIREIA ARAGAY (1992)*

Després de l'article que va publicar el 1991 i el seminari que va impartir, Mireia Aragay va publicar la seva tesi doctoral l'any 1992 amb el títol de *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. A partir d'aquell moment Aragay es va convertir en la primera experta en Pinter a Catalunya i alhora va entrar a formar part de la bibliografia essencial sobre el britànic, cosa important si es tenen en compte els milers de pàgines que s'han escrit sobre aquest autor, però que encara és més meritòria tractant-se d'una investigadora d'aquí, allunyada de l'esfera d'influència anglosaxona. Un senyal evident de reconeixement és que Aragay va ser escollida per la universitat de Cambridge per col·laborar en el recull de la prestigiosa col·lecció *A Cambridge Companion to* dedicat a Harold Pinter (2001). *Pinter Politics and Postmodernism*, (2001, 250-251) és el títol que posà a la seva contribució.

Però tornant a la tesi doctoral, en el prefaci explicava com se li va acudir la idea d'escriure sobre el llenguatge de Pinter. En primer lloc perquè durant el curs 1986-1987 cursà un màster a Edimburg, "English Language and Literary Stylistics" (Aragay 1992, III), que la va fer reflexionar sobre les relacions entre llengua i literatura i, en segon lloc, pel curs de doctorat "Teatre anglès contemporani", que seguí l'any següent, en el qual la seva professora, Pilar Zozaya, li va suggerir centrar-se en Pinter. És important remarcar que no va ser per haver assistit a representacions d'obres del dramaturg anglès aquí que Aragay va triar aquest tema, sinó perquè li va ser suggerit per la via acadèmica i perquè va tenir l'oportunitat de passar un temps a Gran Bretanya, cosa que demostra que les vies de difusió teatral no havien acabat mai de funcionar del tot.

L'objectiu principal de la tesi era demostrar que Pinter tematitza l'ús del llenguatge, que en els seus diàlegs deixa de ser un mer vehicle de qüestions temàtiques per convertir-se en el centre d'atenció de l'espectador/lector. La tècnica pinteriana "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 atorgar a l'altre un rol determinat i, fins i tot, per tal de construir una versió determinada de la realitat i imposar-la a l'altre" (Aragay 1992, 11). Així doncs, el diàleg és l'acció de les seves obres i per això analitzar-lo representava trobar la clau de la poètica del britànic.

L'objectiu secundari de la tesi era proposar una hipòtesi de la recepció de Pinter (a Anglaterra) a partir de les teories de H. R. Jauss, i suggeria que part de les crítiques envers les seves obres provenien precisament d'això, del desconcert que el llenguatge tematitzat provoca en l'espectador. Pinter explora els límits de la funció pragmàtica del llenguatge. La desautomatització d'aquest provoca un sentiment d'estranyament en qui escolta o llegeix i, a vegades, una actitud de rebuig. El cos de la investigació, doncs, era una anàlisi des del punt de vista lingüístic de *The Room* (1957), *The Birthday Party* (1957), *The Caretaker* (1959), *The Homecoming* (1965), *Old Times* (1971), i *Mountain language* (1988).

Aragay va aconseguir donar una lectura alternativa del teatre pinterià basant-se en l'anàlisi dels seus diàlegs. Va arribar a la conclusió que en el llenguatge hi havia totes les respostes que calia buscar. Per exemple, en la seva lectura de *The Room* s'apartava de la interpretació simbòlica habitual i es cenyia a investigar el llenguatge com a mecanisme constructor de relacions i versions de la realitat. A *The Birthday Party* constata la tendència dels personatges pinterians a construir un passat segons

les necessitats del moment present, qüestió que evoluciona fins a convertir-se en l'element clau d'*Old Times*. Per altra banda, el recurs de l'interrogatori d'aquesta peça primerenca deia que el tornem a trobar a *The Hothouse* i a obres com *Mountain Language* o *One for the Road*, on, clarament, el torrent de preguntes fa impossible un vertader intercanvi verbal i treu la paraula als interrogats. Sobre *The Homecoming* defensava que l'obra s'estructura al voltant de dues famílies que tenen problemes a causa de la distribució de rols dels seus integrants. Explicava que Lenny i Ruth es neguen a acceptar la funció de subalterns a la qual els destinen els dos *pater familiae*, Teddy i Max, i, per això, progressivament es produeix un acostament entre ells dos que porta a una nova estructura familiar en la qual ells són els dominants. Tanmateix, Aragay advertia que aquesta victòria és ambigua perquè al final cap dels dos personatges és capaç de trencar els esquemes apresos dins del llenguatge i tots dos han d'assumir els rols de prostituta i proxeneta. *Old Times* seria l'exemplificació més clara de la construcció verbal d'uns fets amb intencions estratègiques ja que cada un dels personatges té una versió diferent del passat, que utilitza per obtenir el control de la situació. Com que dins de la peça no hi ha cap element extern que permeti a l'espectador contrastar quina de les versions és la vertadera, aquesta utilització personal i lliure del record es fa més evident. Finalment, Aragay suggeria que *Mountain Language*, i altres obres de la mateixa línia com *One for the Road* (1984), *Precisely* (1983) o *Party Time* (1991), són una mostra que el mètode del britànic és antidiscursiu, perquè, en comptes de presentar un enfrontament dialèctic entre dues ideologies oposades, opten per convertir en acció dramàtica els mecanismes de control del poderós i les reaccions de la víctima. D'aquesta manera Pinter aconsegueix posar en escena el procés mitjançant el qual el poder utilitza el llenguatge per ocultar la realitat. Per altra banda, reforçava la idea que les obres polítiques dels vuitanta de Pinter eren una continuació estilística de les anteriors perquè hi continuava evitant la discursivitat i l'exposició dels antecedents biogràfics dels personatges. Però assenyalava també el canvi fonamental entre una època i l'altra, ja que en la primera, la d'*Old Times*, la realitat es presentava com a inverificable i, en canvi, en la segona els fets són indubtables i es tracta de lluitar, per damunt de tot, contra la distorsió del llenguatge que pretén amagar-los. Finalment, Aragay es preguntava: si les obres de Pinter són tan diferents del teatre d'agitació política tradicional, es poden considerar dins d'aquesta tendència? I si la resposta era que sí, són obres efectives? A la primera qüestió contestava afirmativament perquè Pinter té voluntat de denúncia, com ja s'ha dit, i perquè la manca de referent concret

obliga al públic a fer connexions amb la seva pròpia situació social, sigui quina sigui. I a la segona contestava també que sí, que és un teatre efectiu, perquè trenca l'horitzó d'expectatives d'un públic impermeable, per la força del costum, als altres mètodes del teatre polític.

L'originalitat i l'encert d'Aragay és que l'observació del funcionament dels diàlegs i de l'ús del llenguatge dóna moltes respostes sobre el contingut de les peces sense haver d'inventar cap explicació que no sigui present en el text. Fins al moment, tot i que s'havia parlat molt del llenguatge pinterià, ningú s'havia aturat a analitzar-lo amb profunditat i el que es va derivar de l'anàlisi de l'estudiosa és que, malgrat el component misteriós de l'obra de Pinter, aquesta podia ser perfectament interpretada i, a més, demostrava que l'etiqueta de l'absurd resulta massa estreta per abastar tota la producció del dramaturg.

Aquesta investigació, és clar, no va servir per difondre Pinter en els sectors més amplis, com ho podria haver fet un espectacle teatral de l'autor. Tanmateix, Aragay va contribuir al coneixement del dramaturg en l'àmbit més estrictament divulgatiu, amb les col·laboracions amb la Sala Beckett i participant en l'organització de la *Tardor Pinter*. Els anys següents, sobretot des que Pinter va guanyar el premi Nobel, també ha fet nombroses aportacions a la premsa diària. Cal dir, però, que a Catalunya no s'ha generat escola d'estudis acadèmics sobre Pinter i que no se n'ha fet cap més des de llavors.

El que s'ha anat veient és que, des que Pinter va deixar enrera l'etiqueta de l'absurd i va adoptar un compromís polític públic, la seva popularitat entre el col·lectiu teatral barceloní va anar augmentant, per bé que discretament. Ho hem vist des del muntatge del 1983 de Casanovas, en el qual es rebutjava la denominació de teatre de l'absurd per adoptar el de teatre de la comunicació, fins a la tesi doctoral d'Aragay, en la qual es superava de llarg l'anàlisi de l'obra de Pinter des de perspectives absurdistes, passant pel grup de la Sala Beckett, que especialment van voler combatre aquesta etiqueta aplicada al britànic. Aquest col·lectiu liderat per Sanchis Sinisterra s'ha comprovat que des del 1991 va anar augmentant l'atenció dedicada a Pinter fins que es van decidir a organitzar la *Tardor Pinter*.

TARDOR PINTER

La *Tardor Pinter* va ser un projecte de José Sanchis Sinisterra a partir de l'experiència que havia suposat el taller *Play Pinter*. Tanmateix, explica el prestigiós dramaturg i director, va ser gràcies a tot el seu equip que el va poder fer realitat (annex 6). Així, el grup de la Sala Beckett va aconseguir posar d'acord El British Council, el Departament d'Anglès de la Universitat de Barcelona, la revista *Quimera*, l'Auburn University (Alabama), The Royal Court Theatre de Londres, el Mercat de les Flors i el Judy Daish Associates (Programa general de la *Tardor*), per a tirar endavant per tal de dur a terme una proposta molt ambiciosa que havia d'abastar diverses àrees i no només l'escènica.

Lina Lambert també hi va participar molt activament i relata com a l'inici “me ofrecí para colaborar en el proyecto. Empezamos mirando qué traducciones había y pensando en personas que pudieran colaborar (como Carlos Alfaro). Pero sobre todo hizo falta contactar con los ministerios para recaudar fondos y Sinisterra, que tiene mucho poder de convocatoria, lo consiguió. Concretamente fué importante recibir apoyo del British Council, porque nos facilitó muchas cosas” (annex 5).

Una vegada fets els passos per aconseguir suport de les institucions Sanchis Sinisterra va decidir intentar convèncer també Pinter perquè portés a Barcelona el muntatge de la seva última obra, *Ashes to Ashes*, que havia dirigit el mateix autor. En principi estava programat que, després de l'estrena a Londres, l'espectacle anés, en un únic vol, a Roma i que després s'acabés, ja que els actors tenien compromisos. Sanchis Sinisterra, però, va decidir intentar portar el muntatge aquí i va parlar amb Joan Maria Gual, en aquella època director del Mercat de les Flors, per demanar-li si, en el cas que Pinter acceptés, ell voldria programar l'obra al Mercat, cosa que Gual va acceptar entusiasmada. Després se li va proposar la idea a Pinter i sembla que a causa de la bona impressió que li va inspirar el projecte d'un festival tan complet sobre ell va acceptar. Tanmateix, abans que l'acceptació fos definitiva, va voler venir a Barcelona per acabar-se de decidir (annex 6). Va ser en aquesta visita el juny del 1996 que Pinter va entrar en contacte amb Sinisterra, Mireia Aragay i Lina Lambert, a més d'altra gent relacionada amb el festival, i també va ser quan es van ultimar els darrers detalls del contingut de la iniciativa. Sinisterra descriu com va anar aquest encontre: “(Pinter) habló con Gual, vió el teatro y más tarde nos confesó que una revisión tan completa e intensa de su obra

nunca se había hecho aún en ningún lugar, y que le hacía mucha ilusión. Por eso dijo que sí y nos dió ánimos para acabar de ligar el resto de actividades que tenían que formar parte de la *Tardor*” (annex 6). Finalment, doncs, la primera i única representació d’aquest muntatge d’*Ashes to Ashes* es va fer a Barcelona i no a Roma.

Lambert i Sanchis Sinisterra tenen impressions diferents sobre aquest primer contacte amb l’autor. L’actriu recorda que aquell estiu ella assajava un espectacle al Mercat i que, casualment:

“el día que Joan Maria Gual decidió enseñarle la sala (a Pinter) yo estaba ensayando y nos presentó. Éste fue nuestro primer encuentro y la verdad es que tuve un “clic” de entendimiento con él enseguida. Luego nos fuimos encontrando en las reuniones que tenían que ver con el festival i tengo que decir que se portó como un auténtico caballero, muy amable con todos, generoso... Y mostró mucho interés (...) Recuerdo concretamente una reunión en la Sala Beckett donde le informamos de todo lo que iba a incluir el festival. La estrella iba a ser *Ashes to Ashes*, ya que venía a Barcelona, pero él sentía mucha curiosidad por todo lo que se iba a hacer después, así que se lo contamos. Él no sabía si iba a poder ver las funciones pero dijo que lo que más le interesaba era *Un ligero malestar* de Alan Mandel y *Varios pares de pies* dirigido por Rafael Spregelburd” (annex 5).

En canvi la relació de Pinter amb el director del festival no va ser tan fàcil: “no tuvimos mucho contacto. Por una parte porque, aunque Pinter habla francés y yo también, él solo quiso hablar en su idioma, y como mi inglés es muy malo tenía que estar pendiente del intérprete, cosa muy pesada. Y, por otra, porque yo tengo el prurito de no lanzarme encima de la gente a la que admiro, y como imaginé que un personaje como él debía estar harto que le estuvieran encima, no le perseguí mucho. Luego he lamentado no haber sacado más provecho de la situación” (annex 6). Aquestes dues impressions tan diferents que va causar Pinter potser podrien ser considerades una mostra de l’ambigüetat que rodeja la figura de l’autor. Per una banda la de persona cordial i amb un gran sentit de l’humor, amant del beure i de les dones, i per l’altra la de l’autor distant i arrogant, protegit del seu èxit per la fredor que mostra davant la premsa i els seus admiradors. Ell mateix afirma “I must admit that I also tend to get quiet exhausted about being this Harold Pinter fellow. This is quite apart from being me. Harold Pinter sits on my damn back” (Gussow 1994, 25). El què és important, però, és que la seva visita va acabar de donar embranzida al projecte.

Així doncs, el setembre del 96 es va inaugurar el festival, que va durar fins a finals de gener. Sinisterra va coordinar la iniciativa des de la Sala Beckett però també va aconseguir que s'hi sumessin les altres sales alternatives de Barcelona. La Beckett va programar tres obres: l'Artenbrut, el Tantarantana, el Malic, i el Versus Teatre, una; i el Mercat de les Flors, com ja s'ha dit, va acollir a *Ashes to Ashes*, dins la seva sala complementària Ovidi Montllor, local provisional que no era encara l'espai actual amb el mateix nom situat a l'interior de l'edifici de l'Institut del Teatre. Pel que fa a la tria de les peces que s'havien de programar "los organizadores del ciclo han concedido total libertad a los directores en la elección de las obras. Pero han seguido una línea cronológica en la programación de las seis lecturas dramatizadas que se ofrecerán en la Sala Beckett" (Cormezana 1996, 62). Per altra banda es van celebrar sis conferències sobre diferents aspectes de la producció pinteriana, es van oferir cinc lectures dramatitzades, Televisió de Catalunya va programar pel·lícules de les quals n'havia fet el guió, l'autor va concedir una entrevista pública en el CCCB i va llegir fragments de la seva obra a la Sala Beckett, i la revista *Quimera* li va dedicar un número.

Dos anys enrere, el 1994, Pinter ja havia estat homenatjat amb un festival a Dublín que va durar tres setmanes i durant el qual s'hi van representar sis peces seves, cosa que, a part de donar una perspectiva diferent a la seva obra, havia acabat de consagrar-lo com un clàssic entre els autors anglesos vius. El de Barcelona, però, va ser un projecte més ambiciós que el de Dublín; no només s'hi van representar més textos, sinó que va durar més d'un trimestre i es van dur a terme altres activitats relacionades amb la seva figura. Així ho va remarcar Pérez de Olaguer quan, en acabar el cicle, va escriure: "El interesante ciclo Tardor Pinter (una programación sin precedentes en Europa que ha permitido conocer mejor al dramaturgo inglés) se cierra en el Artenbrut" (1996, 60)

El festival es va fer amb la voluntat de tancar definitivament el buit que suposava la poca presència de Pinter en l'escena catalana, tal com ho va manifestar Sanchis Sinisterra en el programa general del cicle: "Afirmar que Harold Pinter és l'autor en actiu més important del teatre pot semblar un axioma ingenu i banal, difícil e (sic) inútilment demostrable, però urgeix afirmar-ho per subratllar la situació anòmala que en resulta de la minsa presència de la seva obra en els escenaris catalans i de la resta d'Espanya". Sanchis Sinisterra afegia encara que l'autor britànic havia deixat la seva "empremta" en tres aspectes fonamentals del teatre contemporani, "la radicalització del realisme, la pragmatització de la paraula dramàtica i la implicació del dramaturg en els

assumptes de la comunitat”, qüestions que es poden resumir dient que Pinter, per al director del festival, representava alhora innovació formal i compromís polític. A part d'això ressaltava tres punts claus en la seva interpretació del dramaturg anglès. Primer rebutjava el concepte d'absurd aplicat a la seva creació i reivindicava que les seves obres partien de referents concrets i reconeixibles però que, per ser tan propers, es tornaven opacs quan s'examinaven detingudament. En segon lloc parlava del llenguatge de Pinter i de la seva funció pragmàtica, influït sens dubte per Aragay, i combatia el fals concepte que els personatges de Pinter no es comuniquen. Finalment, lloava Pinter com a ciutadà responsable i conscient que s'enfrontava amb els problemes del món.

Ordóñez, des de la premsa, també va fer una reflexió sobre la presència de l'escriptor en la nostra escena remarcant que es tractava d'un autor que havia influït molt en la dramaturgia catalana: "Marcada influència pinteriana. Quantes vegades no deuen haver sentit o llegit aquesta frase aplicada al vuitanta per cent dels nostres dramaturgs, des de Benet i Jornet a, per descomptat, Lluïsa Cunillé? ¿Quantes no la deu haver utilitzat aquest servidor de vostès? Curiosíssima referència, en veritat, perquè no només les traduccions de l'obra de Pinter són molt escasses (i pràcticament introbables les primeres, les d'Alvaro del Amo a les edicions de *Cuadernos para el diálogo*) sinó que a més a més A) les seves obres majors (*The Birthday party, The Homecoming, Old Times, No man's land, Betrayal*) rarament s'han vist aquí (i menys en els circuits oficials), i B) l'escassetat, entre nosaltres, d'estrenes pinterianes posteriors a la dècada dels 70 podria fer pensar que la seva carrera va extingir-se per aquestes dates" (Ordóñez 1996, 34). A tot això s'hi van afegir els comentaris dels periodistes, ja habituals, sobre l'estranya contradicció entre la bona reputació de Pinter i la seva poca divulgació: "engrosa la nómina de autores cuya obra goza de notable prestigio en España pero que apenas se representa." (Gonzalez 1996, 36)

Sanchis Sinisterra va tornar a insistir en les idees que ofería en el programa general durant la roda de premsa prèvia a l'inici de la *Tardor*: "Harold Pinter, el más importante dramaturgo vivo, según José Sanchis Sinisterra, es un desconocido. Apenas si se representa en Barcelona. La paradoja o laguna de nuestro teatro, dice el autor de *¡Ay Carmela!*, es olvidar a los grandes sin que se sepa muy bien porqué" (Fondevila 1996, 44). La idea doncs, va ser no només la d'omplir un buit en la divulgació d'un dramaturg important sinó també la de presentar una figura clau per al teatre català.

En definitiva, la tendència general va ser la de donar la benvinguda al cicle com a "prueba de vitalidad de las salas alternativas para defender un concepto de teatro y una

idea del hecho dramático vinculada al hombre de nuestros días y a la sociedad contemporánea, pensamiento con el que comulga un Pinter que en junio se 'enamora' de Barcelona" (Fondevila 1996, 44). Pinter va encarnar alhora la figura de l'eminència internacional que aquí s'havia oblidat, la de personatge inspirador de noves idees i l'autor símbol de progressisme i exigència intel·lectual. Però a més va ser important que les sales petites aconseguissin coordinar-se a fi de dur a terme un projecte d'aquesta magnitud perquè així van demostrar que, des dels marges, fora dels grans pressupostos institucionals, existia una vitalitat teatral capaç de crear tendències poderoses i influents.

Per abordar millor l'anàlisi i reconstrucció del contingut de la *Tardor Pinter* potser val la pena partir de tres línies diferenciades. En primer lloc la de divulgació no escènica de l'autor, que abasta les lectures, les conferències i els articles de la premsa; en segon lloc la pròpiament escènica; és a dir, lògicament, totes les representacions que es van fer però també les rodes de premsa i les crítiques que es van emetre; i en tercer i últim lloc, tot allò altre que va tenir a veure amb la visita de l'autor a Barcelona, incloent els actes en els que va participar, l'estrena d'*Ashes to Ashes* i les declaracions del propi autor a la premsa. La intenció d'aquest capítol és examinar cada una d'aquestes línies i fer una valoració dels seus resultats i de la seva repercusió.

DIVULGACIÓ NO ESCÈNICA DE LA POÈTICA DE PINTER

El festival es va inaugurar amb una lectura de textos que va rebre el títol de *Pinter Dixit*, i que va tenir lloc el 16 de setembre a la Sala Beckett. Hi van participar diversos actors. Juan Diego va llegir fragments de *Fiesta del te* (*Tea Party* 1964), Rosa Novell de *Paisaje* (*Landscape* 1967), Juan Echanove de *El nuevo orden mundial* (*The New World Order* 1991), de nou Juan Diego de *La lengua de las montañas* (*Mountain Language* 1988), i també Lina Lambert, Lluís Miquel Climent i Sanchis Sinisterra, que van llegir encara altres fragments, com per exemple de *Monólogo* (*Monologue* 1972). Va ser "Una lectura mínimament escenificada, con un leve juego de luces para hilvanar los diferentes fragmentos y una visión caleidoscópica y fugaz sobre la escritura irónica y enigmática de Pinter" (Ley 1996, 37). Les estrelles de l'esdeveniment van ser els espanyols Juan Diego i Juan Echanove, que van actuar desinteressadament per donar suport a les sales alternatives. Sanchis Sinisterra explica que fins i tot es van pagar de la seva butxaca el bitllet i l'allotjament per venir de Madrid (annex 6). La premsa va anunciar amb generositat l'esdeveniment i les figures dels dos actors madrilenys va

funcionar perfectament com a reclam per a atraure l'atenció dels mitjans, cosa molt prometedora de cara a l'èxit del cicle.

Pel que fa la figura de l'homenatjat, però, Juan Diego, però, va admetre que “Tanto Echanove como yo (...) conocemos poco el teatro de Pinter aún sabiendo que es un autor fundamental del teatro actual” (Pérez de Olaguer 1996, 60). Una vegada més, doncs, es reconeixia la importància del britànic malgrat el desconeixement de la seva creació i *Pinter Dixit* va ser un petit tast per anar fent boca de cara a tot el que havia de venir a continuació.

De la resta de lectures de textos de Pinter se'n té molta menys informació. Tingueren lloc entre el 14 d'octubre i el 16 de desembre a la Sala Beckett i van ser les següents: *L'Habitació* (*The room*, 1957), dirigida per José Sanchis Sinisterra el 14 d'octubre; *El Portero* (*The Caretaker*, 1960), dirigida per Isabel Rodríguez el 4 de novembre; *Qui a casa torna* (*The Homecoming*, 1965) dirigida per Rosa Novell i Jordi Mesalles l'11 de novembre; *Terra de ningú* (*No Man's land*, 1975) dirigida per Jordi Dauder el 18 de novembre; i *Llum de lluna* (*Moonlight*, 1993) dirigida per Xavier Albertí el 16 de desembre.

No hi ha documents que expliquin com van ser aquestes lectures i ni tan sols Sanchis Sinisterra ha pogut aportar informació sobre la que ell mateix va dirigir: “Probablemente lo hicimos con gente que participó en el laboratorio y por lo tanto no tengo conciencia de haber hecho ninguna preparación especial. Las lecturas las hacíamos en la Beckett y procurábamos escoger textos representativos de entre los que no se verían en las salas, aunque no sé si los directores también proponían lo que a ellos les apetecía... De toda esta parte no guardo muchos recuerdos” (annex 6). Per tant, els títols que es van llegir volien omplir els buits que hagués pogut deixar la programació de la *Tardor*, oferint les peces més importants que en van quedar fora, com *Qui a casa torna* i *Terra de Ningú*, cosa que mostra la cura i precisió amb la qual va ser pensat el cicle i com es va procurar que totes les seves activitats encaixessin i es complementessin.

Pel que fa les conferències la informació que se'n té també prové del programa general del cicle i tampoc no és gaire precisa. N'hi va haver sis, una cada setmana, des del dia 21 d'octubre al 9 de desembre. Cada una d'elles es centrava en un aspecte concret de la poètica pinteriana i posava sobre la taula les últimes tendències

interpretatives sobre la creació de l'autor. A la primera i inaugural, "Llenguatge i poder: el discurs dramàtic de Harold Pinter", la va fer Mireia Aragay, aquesta divulgava la teoria que havia desenvolupat en la seva tesi sobre l'ús del llenguatge en el teatre de l'autor. La segona, "Diàlegs interromputs. Entorn a Harold Pinter i Joseph Losey", va anar a càrrec d'Alejandro Montiel Mues i analitzava la faceta de guionista del dramaturg i la seva estreta col·laboració amb el director cinematogràfic Joseph Losey. Sembla que el seu discurs probablement va ser l'origen de l'article que ell mateix va publicar a *Quimera* amb un títol similar, ja que les descripcions de la conferència i el contingut del text publicat coincideixen molt. La tercera, "La política en l'obra de Pinter", la va pronunciar Ronald Knowles, catedràtic de literatura anglesa a la Universitat de Reading i en ella el reconegut especialista en l'obra de Pinter analitzava cronològicament diverses obres i les dividia, per intentar d'identificar l'estructura fonamental del treball pinterià, en dues categories: comèdies d'amenaça i peces entorn a la memòria. La quarta, "Postmodernitat en Pinter", la va fer Marc Silverstein, professor a la Universitat d'Auburn i president de la *Pinter Society*, i tractava sobre el poder cultural que es fa palès en les obres de Pinter i com la confrontació amb l'"altre" és un dels eixos dramàtics de la seva creació. La cinquena i penúltima, "Traduir Poesia. Traduir la poesia de Harold Pinter", la va fer Francesc Parcerisas, i hi va parlar dels problemes que podien sorgir a l'hora de traduir la poesia de l'autor. I, finalment, la sisena i última, "La memòria a l'obra de Harold Pinter", la va llegir Pilar Zozaya i en ella parlava sobre la impossibilitat de verificar el passat que impregna l'ideari pinterià i de com en els seu teatre es demostra la insuficiència de la memòria i el passat es converteix en constructor de la ment dels personatges.

Cada una d'aquestes conferències volia obrir un debat sobre un aspecte concret de la creació pinteriana i representaven un intent de reflexionar i fer una aportació teòrica en els estudis pinterians des del context del cicle. Sinisterra, però, va experimentar un cert desencís perquè explica que tant a les lectures com a les conferències hi va assistir molt poca gent i que això, per a ell, va ser un moment amarg. Tanmateix és habitual que el públic assisteixi poc a aquest tipus d'actes i que, en canvi, vagi més als espectacles, ja que els últims són més atractius des del punt de vista lúdic. A més, si bé els espectacles van ser molt anunciats a la premsa, les altres activitats només constaven en el programa de mà general del cicle i no se n'ha trobat ni tan sols una petita menció en cap diari o revista, cosa que podria justificar, en part, la poca assistència de què van gaudir.

També dins de les activitats que va promoure la *Tardor* destaca el dossier especial que li va dedicar la revista *Quimera* a Pinter en el seu numero 152 del mes de novembre i que van coordinar Mireia Aragay i Pilar Zozaya. Com a obertura d'aquest dossier la revista oferia una cronologia de la seva vida que situava temporalment la seva carrera, i a continuació publicava sis articles sobre el contingut de l'obra de l'autor. Per una banda hi havia dos textos que parlaven de la poètica de Pinter d'una manera general. El primer, *Un animal de teatro*, va ser de Francesc Parcerisas qui, de manera molt amena, anava saltant d'un tema a l'altre per donar una visió de conjunt de l'obra i la manera de fer pinteriana, sense deixar-se la seva faceta de guionista i ressaltant les influències de Beckett, Joyce i Kafka. El segon, *La elocuencia del silencio*, era de Pilar Hidalgo i hi explicava la renovació del teatre que va suposar l'aparició de figures com la de Pinter i Osborne en la postguerra anglesa, i després analitzava les peces del dramaturg que li semblaven més importants.

Per altra banda hi havia dos textos específics sobre aspectes concrets de la producció i la figura de Pinter. Un va ser de Ronald Knowles, *Un compromiso público*, que es centrava en explicar la trajectòria ideològica pinteriana i la seva implicació en problemes d'interès mundial. L'altre va ser el d'Alejandro Mues, *Agujeros (En torno a Harold Pinter y Joseph Losey)*, que parlava de la col·laboració de Pinter amb el director cinematogràfic Joseph Losey i que, com s'ha dit adans, és molt probable que fos la versió escrita del que el mateix assagista va dir a la seva conferència.

Finalment la revista deixava que Pinter parlés amb la seva pròpia veu, a través de la traducció de Mireia Aragay i Pilar Zozaya del famós discurs de Bristol i de la selecció i traducció de Marta Camps de fragments de l'entrevista *Conversations with Pinter*, de Mel Gussow. El discurs de Bristol es va adjuntar perquè, com ja s'ha comentat en diverses ocasions, es considera fonamental per entendre el teatre pinterià, almenys el de la primera època. Per altra banda l'entrevista de Gussow es deuria afegir perquè donava les opinions de l'autor des d'una òptica més recent sobre aspectes principals de la seva poètica, però també sobre qüestions tan diverses com la seva imatge pública, l'evolució del seu estil o fins i tot la seva vida personal.

Aquesta tria de materials d'Aragay i Zozaya volia ser un intent d'oferir una imatge completa de tot el món pinterià des del màxim de perspectives possibles i així proveir el possible públic de la *Tardor* amb un coixí teòric suficient que li permetés entrar sense cap problema en l'obra complexa i fascinant de l'autor britànic. Per tant, si

idealment, una persona que desconegués absolutament Pinter hagués anat seguint totes les activitats del cicle, hauria acabat tenint un coneixement teòric (articles i conferències) i empíric del britànic (les posades en escena) força complert.

Però a part del que va oferir la revista *Quimera*, a la premsa diària, concretament a *El Mundo* i a *l'Avui*, també van aparèixer articles esparsos entorn la figura de Pinter. A *l'Avui* el dia 30 d'octubre s'hi va publicar un article de Mireia Aragay d'objectius divulgatius. El text gairebé ocupava una plana i amb un títol molt il·lustratiu, *Què pinta Pinter?* (1996, 40), volia donar una idea general de qui era Pinter, què havia fet i què és el que el singularitzava. En primer lloc la investigadora, feia una breu biografia del dramaturg anglès, des dels seus inicis, mencionant les seves obres teatrals més importants però fent referència també als seus guions televisius i cinematogràfics. En segon lloc, parlava de l'estil del seu llenguatge, reproduint de manera simplificada els arguments de la seva tesi doctoral, i explicava com el diàleg aparentment incompreensible és una eina que utilitzen els personatges per aconseguir el poder:

«Un ús particular i “misteriós” del llenguatge i del silenci, una forma original i inimitable d'estructurar el discurs dramàtic que van batejar amb el neologisme *Pinteresque*. Ara bé, no ha estat fins a temps relativament recents que s'ha arribat a entendre que aquest no és un aspecte purament formal de l'obra pinteriana, sinó precisament el camí per expressar la que des de sempre ha estat la preocupació temàtica fonamental del dramaturg. El principi del poder, la pugna per aconseguir posicions (...) En aquest sentit l'obra de Pinter ha estat política des de bon començament ja que s'ha centrat en qüestions com el poder i la submissió, el gènere i la sexualitat» (1998, 40).

L'estudiosa, doncs, s'inclinava decididament a fer una revisió de les primeres creacions de Pinter des d'un punt de vista polític, cosa que s'adeia molt amb el to de tot el cicle. Amb els anys, però, ha matisat aquesta opinió i recentment ha afirmat que entre la seva primera i última època “se ha producido un cambio de actitud por parte del dramaturgo respecto a la realidad y, más concretamente, respecto a la relación entre language y realidad” (2006, 44). Aragay s'està referint al fet que, en els inicis de la seva carrera, Pinter manifestava que la veritat, tant en la realitat com en l'art, no existia però que, en canvi, molts anys després, al seu discurs del Nobel, va precisar que en la vida hi

ha fets que no es poden negar ni negligir, per moltes tergiversacions lingüístiques que es vulguin fer per tapar-los. Per tant Aragay ha reconegut aquest canvi de Pinter respecte a l'actitud de la seva joventut, cosa que també es pot percebre a les seves obres.

En tercer lloc i encadenant-ho amb l'apartat anterior, explicava la faceta de Pinter com a personatge públic incòmode i molt compromès políticament i acabava l'article fent una explicació d'*Ashes to Ashes*, que va col·locar en l'apartat d'obres específicament polítiques, explicant-ne una mica l'argument i mencionant la relació de les seves imatges amb el genocidi jueu. Va fer, doncs, una anàlisi didàctica de l'obra de l'autor que contribuïa plenament a l'esperit de la *Tardor Pinter*, el de donar a conèixer i aprofundir en la seva poètica i desautoritzar aquelles lectures que circumscriuen la seva obra purament a l'àmbit de l'absurd.

Per altra banda a *El Mundo* del dia 26 va aparèixer un article de Sanchis Sinisterra dedicat també a aprofundir en la creació de Pinter. Cal dir que, a més, aquest text ha estat reproduït dins la recopilació d'assaigs de Sanchis Sinisterra, *La escena sin límite* (2001) i que també s'ha editat com a pròleg del volum *Esquetxos* (2001), que conté traduccions de Joaquim Mallafré i Víctor Batallé. Era un text menys didàctic que el d'Aragay; no hi donava la biografia de l'autor ni tampoc enumerava les seves obres principals, sinó que intentava desfer dos malentesos respecte a la manera d'entendre l'autor anglès: en primer lloc l'etiqueta de teatre de l'absurd, tal com, ja ho hem vist, també ho feia Aragay; i en segon lloc la pretensió generalitzada que Pinter ens parla sobre la comunicació. Prova que això últim estava molt arrelat en la ment dels periodistes és que Belén Ginart encara ho va repetir a *El País*, dient que “*Un extraño malestar habla también de las barreras entre las personas que causa la falta de comunicación*” (Ginart 1996, 38).

Sinisterra afirmava que el teatre pinterià no es defineix ni per l'absurd ni per la comunicació. Deia que sovint s'havia inclòs Pinter dins l'absurd perquè reflecteix escenes molt realistes que la manca de context converteix en estranyes, però que el seu teatre més modern no té res en comú amb la noció d'absurd vigent avui en dia. Encara que sembli estrany les paraules de Sinisterra remetien directament a les de Martin Esslin (Esslin 2001, 242-243) perquè, malgrat que el crític anglès situés Pinter en l'absurd, reconeixia perfectament que “What Pinter, in his search for a higher degree of realism in the theatre, rejects in the ‘well-made play’ is precisely that provides too much information about the background and motivation of each character”. Per tant, hauríem de pensar que el que volia combatre Sinisterra, potser sense saber-ho, més que

l'adscripció de Pinter a l'absurd, era l'utilització reduccionista que se n'havia fet a l'Estat Espanyol quan solucionava qualsevol desconcert que poguessin suscitar els seus drames dient que es tractava de teatre de l'absurd i immobilitzant-ne, així, una l'anàlisi més profunda.

Tornant a l'article, Sanchis Sinisterra afirmava que els personatges de Pinter no són víctimes de la incomunicació sinó que voluntàriament intenten fer el seu discurs opac perquè consideren "l'altre" com una amenaça i s'amaguen sota paraules de les quals l'espectador ha de deduir la seva veritable intenció. Amb aquest segon argument s'estava referint al discurs de Bristol, que a part d'haver estat traduït a *Quimera*, Xavier Busón també l'havia traduït al català, publicat-lo a *Pausa* en el 91. De fet l'article ha estat abundantment utilitzat per combatre la noció d'incomunicació en Pinter. Finalment conclou dient que "De esta doble incertidumbre –sobre el ser del personaje y sobre la 'verdad' de la palabra- nace una poética escénica que hoy podemos apreciar como superación y radicalización del concepto de *realismo*." (Sinisterra 1996, 20). I així acabava el que podria ser considerat una classe magistral sobre com cal entendre Pinter, classe que, de passada, servia com a promoció de la *Tardor Pinter*.

Aquesta revisió de tots els materials paral·lels a les posades en escena que va oferir la *Tardor* ens fa conscients del gruix de l'operació. Mai un activitat tan completa sobre Pinter no s'havia organitzat a la ciutat de Barcelona ni a Europa i aquí probablement tampoc s'ha tornat a repetir mai un esdeveniment de tals dimensions amb cap altre dramaturg.

POSADES EN ESCENA DE LES OBRES DE PINTER

La primera obra que es va estrenar dins el context del Festival va ser *Sketches* el 18 de setembre al teatre Malic. L'espectacle es basava en una selecció de peces curtes que incloïa *L'últim de tots* (*Last to go* 1959), *És el teu problema* (*That's your trouble* 1959), *Nit* (*Night* 1959), *Parada discrecional* (*Request Stop* 1959), *Entrevista* (*Interview* 1959) i *Diàleg a tres veus* (*Dialogue Three* 1959) i *Eso es todo* (*That's all* 1959). El muntatge va ser dirigit per Ferran Lahoz i interpretat per ell mateix, Resu Belmonte, Ton Gras, Ariadna Martí, Pep i Martí Navarro. L'escenografia la va fer Guillem Sánchez, però de moment només he trobat una fotografia a la premsa on apareixen els cinc actors en actitud de donar entendre la mútua incomunicació (*El País* 1996, p. 34).

La traducció dels textos la van fer Víctor Batallé i Joaquim Mallafré i es va publicar el 2001 amb el títol d'*Esquetxos*. El pròleg va ser la reproducció de l'article que Sanchis Sinisterra va publicar a *El Mundo*, però també hi va haver un epíleg de Víctor Batallé on parlava de la biografia de Pinter i, sobretot posava èmfasi en les influències en el teatre de Pinter d'autors tan diversos com Beckett, Terence Rattigan, Noël Coward, Ernest Hemingway, Franz Kafka o Strindberg. A més, per descomptat, mencionava els silencis, la qualitat poètica de Pinter i també la seva implicació en temes socials i, concretament sobre *Esquetxos*, afirmava que ell creia que en els textos que contenia s'hi podien trobar tots els missatges de l'autor

Sketches aplegava algunes peces breus pensades principalment per a la ràdio i la televisió. Les va escriure després de *A Slight Ache*, en el 1959, encarregades per la BBC, cosa que li va ser d'un gran ajut econòmic en aquells inicis de la seva carrera. La crítica no s'ha entretingut massa a analitzar separatament aquestes peces curtes però, tot i així, Esslin diu que són exercicis d'escalfament que li van servir per a provar innovacions en la tècnica del diàleg i, per aquesta raó, considera que tenen la seva importància perquè contenen pistes per a entendre millor l'estil de l'autor. (Esslin 1986, 213). Per exemple, *The Black and White* i *Special Offer* es poden considerar estudis de la dinàmica de les converses sense sentit que Pinter utilitza gairebé a totes les seves obres posteriors (Esslin 1986, 214) i, per altra banda, *Request Stop* explora la violència verbal, aparentment gratuïta, materialitzada en la protagonista que busca una víctima per a expressar el seu odi pels estrangers, qüestió que també ressorgeix de moltes maneres en la seva producció següent (Esslin 1986, 214).

En el programa de mà de l'espectacle es deia que Pinter, en aquests diàlegs, mostra com el llenguatge empresona les persones fins i tot quan volen fer els acostaments més quotidians. A causa d'això es diu que els individus van "sempre carretejant amunt i avall els malentesos, els sobreentesos... resolta a a defensar o a defugir allò que hem de dir o no hem dit", (Programa de mà de *Sketches* 1996) cosa que al final aboca a petites catàstrofes. Aquesta problemàtica lingüística que menciona el programa de mà va ser la característica a la qual es va agafar la premsa per a definir l'espectacle: "la incomunicación que sufren seres atrapados por su propio language es el nexo común a todas estas historias" (Ginart 1996, 34). La publicitat que es va fer del muntatge, però, es va limitar als anuncis generals de la *Tardor*, que d'altra banda s'hi van referir únicament perquè va ser la posada en escena que obria el cicle: "*Sketches*

serà el primer muntatge a estrenar-se, amb una selecció de vuit esquetxos de Pinter, la majoria pensats originàriament per a la radio." (*Avui* 1996, 45).

En general les crítiques que van aparèixer van ser bastant dolentes: "*Sketches* con direcció de Ferran Lahoz, no sólo rebaja Pinter a ejercicio casi escolar, sino que incluso lo oculta tras un velo de tics y bromas nada sutiles" (Ley 1996, 37), "*Sketches* no tiene la entidad y el atractivo con que debería haberse abierto este ciclo Pinter" (Pérez de Olaguer 1996, 58) i "No pasa de ser, tal y como lo vemos en el *Malic*, un buen ejercicio de actores (...) pero unos textos así, en los que los silencios cobran un incalculable significado, piden una actuación meticulosa, brillante, con el entramado de una maquinaria de relojería." (P.L 1996, 37). És evident que els periodistes van considerar els textos massa menors i que, a més, els actors no aconseguien donar-li la volada necessària. Tanmateix potser el sentit de la proposta era, precisament, començar el cicle amb la llavor del que es podria veure més endavant amb formes més desenvolupades. A més, hi va haver una notable excepció a aquest clima desencantat, la crítica de Joan Anton Benach, que va escriure que "lo relevante y sorprendente, no obstante, es que un grupo prácticamente nuevo -o del que al menos no teníamos noticia- ofrezca un trabajo tan equilibrado, tan maduro y bien resuelto" (Benach 1996, 69). També va comentar el text, del qual va remarcar moltes similituds amb Beckett tot puntualitzant, però, que en Pinter "priva más el humor ácido que la severidad meditabunda; más la geografía -las geografías urbanas- que la ontología; más la física que la metafísica; más la pugna psicológica que la confrontación entre grandes principios" (Benach 1996, 69). Finalment feia també referència a la qüestió del llenguatge: "en ellos se apunta con suficiente elocuencia una de las características principales y más sugestivas de toda la obra mayor del gran dramaturgo británico, esto es, la tremenda limitación del lenguaje coloquial, instrumento de frustración, angustia y de desencuentros" (Benach 1996, 69).

La segona obra que es va estrenar en el context de la *Tardor* va ser *El Muntaplats* el 9 d'octubre, a la Sala Beckett. Va arribar de la mà de Carles Alfaro, amb dos membres de la seva companyia Moma Teatre, Joan Gares i Joan Reig. Aquest espectacle ja s'havia fet el 1987 i el 1993 amb molt èxit (encara que mai abans havia vingut a Barcelona) i s'havia convertit en un dels espectacles més emblemàtics i significatius de la companyia. De fet, Enrique Herreras, en un article dedicat a aquest muntatge d'*El Muntaplats*, explica que "sempre he pensat que Harold Pinter és el

subtext del Moma” i, probablement per aquest motiu, els organitzadors del festival havent tingut, des del primer moment, tantes ganes de que Alfaro participés en la proposta la *Tardor*.

A partir de les fotografies del llibre de Josep Lluís Sirera sobre Moma Teatre es pot recuperar com va ser l'espai escènic que va dissenyar Alfaro mateix. Es tractava d'una escenografia en forma d'heptàgon irregular on totes les línies conflüen en el muntaplats situat en l'extrem oposat al públic; les parets i el terra estaven folrats d'acer oxidat i hi havia diaris enganxats a les parets i escampats pel terra. Per tot mobiliari hi havia dos llits de forma diferent, de ferro, amb llençols rebregats de ratlles blaves i blanques produint una impressió en absolut realista, freda i alhora de brutícia (2003, 75 i 97). Herreras diu que “en aquest muntatge dominava la sensació de raresa. La realitat, per molt fogueret hiperrealista, replet de greix i òxid, que hi apareguera, o que es fera café de veritat (...) mai no deixava de ser un misteri. Vertaderament hi havia, en aquest treball escènic un munt de detalls; un univers sígnic i sonor (les goteres, etcètera) que es manifestava rítmicament i emotivament” (Herreras 2003, 96). Però tot i l'abstracció d'aquest espai, el crític continua explicant que el director va voler fer una aproximació naturalista al text, que considerava de l'absurd, però no des de la perspectiva d'un naturalisme clàssic, sinó fent que el contrast de veure persones “com” de carn i ossos posades dins d'una situació impossible produís una sensació de “realisme poètic”. Per altra banda, els actors van adoptar un matís proper al clown que va potenciar, de l'obra, la seva “ambigüetat constant entre la broma i la tragèdia” (2003, 100).

El text del programa parlava de l'origen de l'humor en la ficció i es deia que aquest es trobava en les situacions on hi havia una persona en dificultats. A partir d'aquesta premissa es considerava que el fet que una situació produís un efecte còmic i no tràgic depenia de la mirada distànciada que l'autor sabé imprimir-li. Es continuava comparant Gus i Ben amb Oliver Hardy i Stan Laurel pel que tenen de parella còmica ben compenetrada i alhora contraposada i també amb Charlie Chaplin perquè en *El Muntaplats* “cada flash d'humor il·lumina la condició humana”. Finalment s'al·ludia a *l'habitació* i també a les relacions de poder que s'estableixen dins d'aquest espai com origen de l'imaginari pinterià. L'última idea que s'hi exposava és que el dramaturg anglès construeix un món on no hi ha ni bons ni dolents i on el botxí es pot convertir en víctima. La conclusió que se'n pot treure és que, per primera vegada a Barcelona es va explotar la vessant humorística d'*El Muntaplats*, que en altres ocasions havia quedat una mica oblidada per voler donar molta transcendència al missatge del text.

L'espectacle va ser molt anunciat i en la roda de premsa Alfaro va voler fer constar que el muntatge tindria "un planteamiento dramaturgico completamente distinto" (Ginart 1996, 40). L'element diferencial va ser el tractament vital i visceral i no tan psicològic dels personatges que el director va considerar que portaria polèmica. A més, també va suggerir que "es muy difícil representar sus obras (de Pinter) fuera de la Gran Bretaña si hay que ceñirse completamente a sus textos" (Terrón 1996, XII) perquè "Pinter utiliza un cinismo irónico muy propio de los británicos". És el que ja s'havia comentat amb anterioritat: malgrat que es pugui comprendre l'humor d'un text, la rialla sorgeix d'un context cultural compartit. En aquest sentit Alfaro va insistir en el fet que la peça "sigue el esquema típico de la pareja antagonista del music-hall británico" (Terrón 1996, XII) i també va citar el referent dels germans Marx, cosa que recorda tot el que s'ha dit en nombroses ocasions sobre les obres de Beckett i els seus referents de music-hall.

Altres coses que van remarcar els periodistes sobre *El Muntaplats* són, per exemple, que es tractava d'una de les obres més significatives de Pinter, que tenia origen en el teatre de l'absurd (Pérez de Olaguer 1996, 2) i que es tractava d'un tipus de teatre molt difícil per la gran quantitat de subtext que els intèrprets havien de fer arribar a l'espectador (Ginart 1996, 40)

El director esperava que la posada en escena generés polèmica però les dues crítiques que van aparèixer de l'espectacle van ser molt bones. Benach va explicar que el muntatge d'Alfaro s'havia situat en el límit de la farsa grotesca, "El paso fatídico, sin embargo, no llega a darse y la distorsión de los personajes contribuye felizmente a potenciar, tanto la relación de dependencia brutal que existe entre ambos, como la angustia de un encierro al que se someten para cumplir una misión" (Benach 1996, 69). Per tant Benach notava que s'havia volgut realçar l'humor en aquest espectacle, i deia que contrastava amb *El Muntaplats* de Portaceli, del 87, perquè va ser un muntatge molt més sever. Tanmateix aquesta diferència d'ara li va agradar perquè considerava que potenciava el missatge final de l'obra i que no li feia perdre capacitat metafòrica. Per altra banda Sàbat va manifestar que la "excelente interpretación de los dos actores - atenta al más ligero matiz y de una gran fuerza expresiva- hace de este montaje un ejemplo más del buen hacer que caracterizan todos los trabajos de Moma Teatre" (Sàbat 1996, 64). Aquest comentari mostra que, a part de la qualitat de l'espectacle, el prestigi de la companyia també va contribuir a l'acceptació d'*El Muntaplats* dirigida per Alfaro. En tot cas, el fet que Moma Teatre acceptés formar part de la *Tardor Pinter* va ser una

de les coses que va contribuir a donar llustre al cicle i que, com a grup molt entrenat a fer Pinter, la seva presència va ser una de les proves de l'esforç que van realitzar els organitzadors per donar alçada a la *Tardor*.

El tercer espectacle va ser *Un ligero Malestar*, estrenada el 29 d'octubre a la Sala Beckett per la companyia *Cae la sombra*, amb Lina Lambert, Manuel Carlos Lillo i Pep Navarro, guiats per Alan Mandell, director del famós *Esperant Godot* que va ser representat per actors que eren presos a la presó de San Quintín, muntatge que en el seu moment va gaudir de molt ressò mediàtic.

Es tracta d'un dels textos inicials de Pinter (1959). Va néixer com a guió radiofònic per a la BBC i, segons Billington, va causar discussions dins la cadena, a l'àrea de dramàtics, entre els partidaris d'innovació i els partidaris de textos més conservadors. En el seu moment sembla que va ser considerada una obra menor perquè li va fer ombra *The Caretaker, la peça* que va catapultar Pinter com a jove promesa del teatre britànic (Sakellaridou 1988, 45).

Al seu moment el que feia la peça especialment interessant per a la ràdio és que, com que el venedor de llumins no pronuncia mai ni una paraula, l'oient s'havia de plantejar si el venedor era una figura real o només una concreció de les pors i desitjos de la parella. Més endavant, en les seves nombroses posades en escena com que el vagabund havia de sortir en escena, l'element inquietant ha vingut donat pel fet que acaba suplantant el marit en la posició d'amo de la casa i posa, doncs, al descobert, la fragilitat de la seguretat de la llar. Una altra dels elements que crida l'atenció d'*A Slight Ache* és que es tracta de la primera creació pinteriana que se situa en un ambient burgès i que tracta problemes de parella, entre ells la qüestió sexual. Esslin, en el seu moment, en va fer una interpretació que avui en dia encara és vigent, on deia que el personatge silenciós actua de catalitzador perquè els dos membres de la parella hi projectin els seus sentiments més profunds. Edward ha d'efrontar-se a la seva pròpia buidor i es desmunta; la seva esposa Flora, que encara desborda vitalitat i sexualitat, en canvi evoluciona i canvia de parella (Esslin 2001, 245). També s'hi poden apreciar la majoria de les tècniques adquirides en obres anteriors, només que aquesta vegada no es pot fer una distinció clara i fàcil entre dominant i dominat i, a més, la dona és el primer personatge de Pinter a obtenir el poder i que, alhora, es fa simpàtic al públic (Prentice 2001, 63-64). També és important remarcar l'element simbòlic de l'obra; per exemple, el nom de la protagonista sigui Flora i la càrrega significativa que porta el seu jardí no

és una casualitat i ha provocat un corrent d'interpretació en aquesta línia de la producció pinteriana. Per exemple, Sakellaridou considera que al final de la peça *Flora*, com el seu nom indica, s'acaba erigint en deessa de la fertilitat i arraona el mascle impotent (Sakellaridou 1988, 81). Això passa perquè Edward no aconsegueix entendre la relació de la seva esposa amb el jardí, per tant amb el món natural, i l'únic que és capaç de fer és intentar destruir-lo, com es veu quan empresona l'abella dins la melmelada (Cahn 1993, 12).

Tornant al muntatge del 96, l'escenografia de l'espectacle va anar a càrrec de Susana Urquía i John Iacovelli, i reproduïa un interior de casa anglesa burgesa on hi predominaven els colors beix i verd suau. A l'esquerra de l'escenari hi havia una butaca d'orelles tapissada amb tela de quadres, una llar de foc i una porta, i, al seu darrere hi havia un gran finestral darrere del qual se suposava que es veia el jardí. A la dreta hi havia una taula parada per esmorzar amb dues cadires i al fons algunes plantes. Els detalls estaven molt ben cuidats i és evident que es va voler donar una gran dosi de realisme a tot l'entorn per evitar al màxim qualsevol possible lectura simbòlica.

Per altra banda el programa de mà contenia un text molt breu d'Alan Mandell que explicava com *Esperant Godot* va fracassar a Nova York davant de 20.000 intel·lectuals i com l'any següent va triomfar davant de 1200 reclusos. El motiu d'aquest triomf, suggeria Mandell, era que els reclusos sabien què era esperar molt millor que els intel·lectuals americans. A continuació plantejava la pregunta, “qui és Godot?”, a la qual responia “Me temo que la respuesta a esta pregunta podría revelar sobre tí mismo algo más de lo que te gustaría que se conociese” (Mandell 1996, programa de mà). I acabava aquestes línies dient que *Un Liger Malestar* dient el següent: “¿Quién eres tú? ¿La respuesta? (Pausa.) Bueno, si tú no lo dices, yo tampoco lo diré.” (Mandell 1996, programa de mà). Tant aquest final, imitant un diàleg pinterià, com la resta del text en estaven pensats, clarament, per a cridar l'atenció i excitar la curiositat del possible espectador posant de manifest l'àura de misteri que tenen les comèdies de Pinter. Per altra banda suggeria que Pinter tracta sobre grans preguntes de l'existència humana en aquesta peça i alhora el feia descendent de Beckett, com a autor de prestigi. A més, Mandell, de passada, es feia propaganda a si mateix perquè, com ja s'ha dit, ell va ser el director del muntatge de San Quintín.

De la roda promocional de l'espectacle la premsa va ressaltar-ne el prestigi del director qualificant-lo d' “Ilustre tanto por su relación con Samuel Beckett –actuó bajo su dirección en *Esperando a Godot* y *Fin de Partida*- como por su intensa actividad

teatral en Barcelona- Era director shakespereano en *The Hip-Hop waltz of Euridice* del desaparecido director iraní Reza Abdoh-, en cine y en televisión” (Fondevila 1996,43). Segons declaracions de Sanchis Sinisterra (Fondevila 1996, 43), la proposta de muntar *A slight ache* va ser l’origen de tot el projecte *Tardor Pinter*. Lina Lambert també explica que ella sempre havia tingut ganes de treballar en alguna obra del britànic i que per això va proposar a Alan Mandell que en fos el director, ja que sabia, des que es van conèixer en el Memorial Beckett, que ell també hi estava molt interessat. La tria d’aquesta peça en concret es va produir :

“porque teníamos poco dinero, la realidad es así de cruda. Ésta era una obra con pocos personajes y con una mujer de mi edad, cosa que nos iba fenomenal. Claro que con estas características había varias piezas pero a mi me gustaba *Un ligero malestar* porque recordaba la escena de la abeja atrapada en la mermelada, que siempre me pareció muy inquietante. A Alan también le encantaba así que nos decidimos a hacerla. El único inconveniente fue que tuve que cambiar la traducción de Álvaro del Amo porque era muy antigua. Por suerte Amo fue muy amable y nos dió permiso. Luego enviamos el resultado final a la representante de Pinter y él no puso ninguna objeción” (annex 5).

Tant el director de l’espectacle, però sobretot Sinisterra en la roda de premsa, es van esforçar a remarcar «que Pinter està més allà de la etiqueta de teatro del absurdo, la que en, muchas ocasiones ha motivado que directores, actores y espectadores desistieran de entender qual es el mensaje de sus obras» (Cuadrado 1996, 5). I és que, en molts moments, ja s’ha vist que la crítica havia fet un mal ús de l’adjectiu d’absurd adjudicant-lo a obres que no hi tenien res a veure, com ara *Betrayal*. Tanmateix, potser en el cas d’*A slight ache* sí que hi ha raons per fer-ne menció i això no hauria tingut per què impedir-ne un anàlisi en profunditat com s’ha vist que va fer Esslin.

El muntatge va ser molt ben rebut per la crítica, que sobretot va valorar unànimement la interpretació de Lambert en el paper de Flora. Ordóñez va puntualitzar que a *A slight ache* la figura clarament simbòlica del vell, allò que més recordava el teatre de l’absurd, quedava una mica passada de moda, però que tot i així l’obra mostrava la saviesa teatral que l’autor posseïa ja de ben jove. Més o menys tots els crítics hi van detectar constants temàtiques de la dramaturgia pinteriana - l’altre com a amenaça, l’humor, la decadència de la parella de classe mitjana i el joc lingüístic com a

arma de poder - constatant la unitat del total de la seva creació però sense negar-li la qualitat evolutiva. Gonzalo Pérez de Olaguer va resumir l'eficàcia del muntatge de la següent manera: «el dramaturgo inglés trama historias y deja que sea el espectador quien haga su propia lectura (...) La dirección de Mandell ayuda a que los actores entiendan el texto (las fisuras de esa aparentemente cívica relación) y lo faciliten al público» (Pérez de Olaguer 1996, 67).

A més, la presència simultània d'*Ashes to Ashes* i *Un ligero malestar* en l'escena barcelonina va fer que sorgissin articles on les dues peces eren comentades una en funció de l'altra, cosa a la qual va contribuir el fet que totes dues fossin un diàleg entre un home i una dona en un ambient domèstic i càlid, que de sobte es veuen pertorbats per un estrany, en un cas present i en l'altre no. Ley va dir que la confrontació de *Ashes to Ashes* amb el text més antic “evidencian, pese a las cuatro décadas que las separan, la unidad del corpus pinteriano. En ambos casos bajo una apariencia de normalidad burguesa, late un fondo espeso, inconfesable, de deseos primarios que solo emerge lentamente en el desarrollo de los diálogos” (Ley 1996,50). D'aquesta circumstància Pérez de Olaguer des d'*El Periódico* va comentar que “Dos obras del dramaturgo inglés en la cartelera es sinónimo de buena salud teatral. Dos textos que muestran el talante inquieto, enigmático y comprometido de este autor, sin duda uno de los más importantes del siglo que se acaba” (Pérez de Olaguer 1996, 2). L'abundància de Pinter en una cartellera es considerava bon senyal, potser perquè es tractava d'un autor “difícil”, poc comercial i és clar, d'esquerres. I, si en una ciutat es podia representar tot un cicle d'obres d'un autor d'aquestes característiques sense esperar un suïcidi de taquilles és perquè es considerava que el públic havia madurat. Tanmateix, efectivament, la presència de públic sembla que no va ser massiva, com ja s'anirà comentant.

Però el que vertaderament va ser l'episodi culminant d'aquesta estrena és la història que explica Lina Lambert:

«Yo estaba a punto de estrenar y le dije a Sanchis que no quería saber si vendría o no (Pinter) porque sólo me faltaba pensar en la presencia del autor, sobre todo de ese autor, para aumentar los nervios, porque, aunque es un hombre muy agradable, también intimida mucho. Así que, llegó el día del estreno, vino Sanchis y me dijo que Pinter había enviado un telegrama diciendo que no iba a poder venir. Yo ya me quedé tranquila, pensando que si venía otro día por lo menos tendríamos el

espectaculo más rodado. Entonces hicimos la función, tuvo éxito, la gente aplaudió mucho... y, de repente, veo a alguien que se levanta. Era Harold Pinter que avanzaba hacia el escenario para saludar con nosotros. En ese momento tuve un ataque de inseguridad espantoso pensando que nadie me había dicho nada, que no lo había hecho bien... (...) (Però llavors) me felicitó especialmente a mí y me dió dos besos ahí delante... Estaba encantado conmigo pero también con toda la compañía y nosotros también con él, claro está. Me acuerdo que cuando salimos fuera Pinter estuvo todo el rato hablando con nosotros, me dijo que quería que yo hiciera todas sus obras y me dedicó el programa de mano con la frase “You are wonderful”. Imagínate! También me dijo que tenía que hacer *Betrayal* y *The Homecoming*, cosa que me llevó a representar la primera aquí años más tarde» (annex 6).

S’ha de dir, però, respecte a l’assistència de públic, que Sanchis Sinisterra s’ha queixat que, malgrat que els caps de setmana el muntatge tenia públic, hi va haver alguna ocasió en la qual gairebé es van veure obligats a suspendre perquè només hi havia tres o quatre persones a la sala (annex 5).

El quart muntatge autòcton de la Tardor (*Ashes to Ashes* es va fer abans) va ser la ja anteriorment representada trilogia *Altres Llocs* (*Una mena d’Alaska – A kind of Alaska* 1982, *Veus familiars – Family Voices*: 1980 - i *Estació Victòria – Victoria Station*: 1982) en el Versus Teatre dirigida per Joan Anton Sánchez. Es va aprofitar la traducció que Víctor Batallé va fer pel muntatge del 85 i també es van recuperar alguns dels actors que hi van participar com Andreu Solsona, Agustí Estadella i Josep Cid però a més s’hi afegiren Montserrat Julió i Isabel Arbonès. L’escenografia va anar a càrrec de Gabriel Azkoitia i no se’n té cap constància gràfica, només el què en va dir Joaquim Noguero: “Ja d’entrada, l’espectador es pot fer càrrec de l’ús significatiu de l’escenografia d’*Altres Llocs*, dins la línia suggeridora del que un podria esperar en Pinter. Reduïda a la mínima expressió, sòbria, funcional, no serà pas aquesta que ens distraurà del text” (Noguero 1996, 45). Aquest comentari suggereix que l’estètica despullada és la que era habitual a l’hora de representar l’autor britànic cosa que com s’ha anat veient, era veritat, però que va tenir alguna excepció com ara *Un ligeró malestar*.

El text del programa de mà era molt breu i es referia a la intenció de posar en peu una proposta que pogués arribar amb facilitat a l’espectador. D’*Una mena d’Alaska*

se'n va dir que "ens fa gaudir tot aprenent a viure una altra vegada", d'*Estació Victòria* que "és un estrany viatge pel món de la ciutat" i de *Veus de família* que és una "paròdia de comunicació" (Programa de mà d'*Altres Llocs*, 1996).

Els diaris no en van fer gaire propaganda però Fondevila va ressenyar la roda de premsa: "Sánchez ha huido de toda trascendencia para situarse en el campo del "realismo poético" y con un punto de vista "más humano, más cercano". Per la seva banda el director va dir que Pinter "sin ser transparente habla claro y hemos intentado crear la atmósfera para que se le entienda perfectamente" (Fondevila 1996 53). És a dir, insinuava que Pinter necessita la creació d'un ambient determinat, d'un clima escènic concret, per a prendre un sentit ple. I és que en les obres de Pinter, a causa de la falta de context explícit, es fa necessari establir un context atmosfèric que sedueixi el públic i el faci fixar-se en la màgia de les situacions que es presenten. Per altra banda Sánchez va voler que quedés clar que el nou espectacle era diferent a l'anterior a causa de la perspectiva dels anys i de la possibilitat que això li donava d'entendre millor el britànic. Respecte a la concepció de la posada en escena "Las tres piezas están pensadas des de un punto de vista escenográfico esencialista y des de una óptica periférica, señala el director, porque hablan de espacios extraños, insólitos" (Fondevila 1996, 53). I és que, com s'ha dit anteriorment, allò que tenen en comú les tres peces és precisament que els personatges semblen parlar sempre des d'una marginalitat en el temps i en l'espai que els impedeix acostar-se els uns als altres. Tanmateix el punt de vista escenogràfic essencialista no sembla diferir massa del principi escènic que va regir la trilogia del 1985 i, per tant no se sap fins a quin punt la perspectiva dels anys va canviar la posada en escena.

Només es té constància que es fes un crítica de l'espectacle, la de Noguero, que va ser prou bona: "Tot i la suma de peces curtes de la proposta en la línia de *Sketches* del Teatre Malic, el conjunt d'*Altres llocs* és molt més unitari" (1996, 45). El crític va lloar específicament les actuacions de M^a Cinta Compta i Josep Cid però va comentar que algunes de les altres interpretacions van mancar de subtileza.

El cinquè espectacle que va oferir el festival va ser *Varios pares de pies sobre piso de mármol* que es va estrenar el vint de novembre al Tantarantana presentada per la companyia argentina del Rafael Spregelburd. El nom de l'espectacle no pertany a cap obra de Pinter perquè, de fet, no es tractava de cap peça de l'autor, sinó una versió lliure que fusionava *Betrayal* i *Old Times*. Aquesta operació la va dur a terme Spregelburd

amb l'ajuda dels seus actors, Gabriela Izcovich, Julia Catalá, Luís Machín i Alejandro Vizzo.

La idea, segons va explicar Belén Ginart, sembla que va sorgir de la següent manera: “las actrices argentinas Gabriela Izcovich y Julia Català, ambas devotas de la dramaturgia de Harold Pinter, deseaban trabajar juntas. Les apetecía montar la obra del autor británico *Traición*, pero en ella solo aparece una mujer. *Viejos Tiempos*, escrita igualmente por Pinter, también les apetecía. Así que decidieron no renunciar a ninguna de las obras, abordarlas en un solo montaje” (Ginart 1996, 33). Ginart continuava l'article explicant que, segons Spregelbund li va dir, les dues actrius el van anar a trobar i que a partir d'aquí començà el procés creatiu, que va ser llarg i difícil. Sembla, però, que encara més difícil va ser convèncer a l'autor dels originals: «“al principio Pinter se negó a cedernos los derechos sobre las obras, le parecía muy extraño nuestro proyecto”, explica Spregelbund. Tras leer el texto “aunque no sé muy bien por qué razón, dice el director, Pinter dió vía libre a la obra. “Y por primera vez se autorizó una versión libre de sus piezas”» (Ginart 1996, 33). Cal recordar que Spregelbund era un bon coneixedor del teatre pinterià i que l'interès per l'autor britànic li venia de lluny. Aragay recorda que el dramaturg argentí va assistir als seminaris que ella va fer per encàrrec de Sanchis Sinisterra també des de la sala Beckett però però per a l'*Instituto de Cooperación Iberoamericano*. Segurament van ser d'utilitat al dramaturg quan es va enfrontar amb el posterior experiment dramaturgic (conversa privada, 24/4/2007).

Veiem què va escriure la premsa abans de l'estrena d'aquesta experiència. Carles Amat deia que “L'obra planteja una reflexió sobre els personatges i els fets protagonistes de *Traición*, que són representats pels intèrprets de *Viejos Tiempos*” (Amat 1996, VII). Pérez de Olaguer va ampliar la informació dient que “Presenta el conflicto personal de unos actores obligados a representar estas dos obras y asumir roles opuestos a su manera de entender la vida”. Continuava escrivint que la producció tenia una hora de duració i que estava plantejada en clau de comèdia. Segons Spregelbund l'espectacle «“esquiva cualquier pincelada de intelectualidad para ser una obra asequible a cualquier tipo de público”» (Amat 1996, VII). Aquest comentari probablement feia referència a l'estil directe, desenfadat i visceral d'aproximar-se al teatre característic de la manera de fer argentina, i Spregelbund va suggerir que podia ser que sorprengués Pinter perquè és “diametralmente opuesta a la frialdad y contención británica” (S.E. 1996, XII). Per altra banda, en la seva traducció de *The Lover, Night School* i *Revue Sketches* per a la Editorial Losada, Rafael Spregelbund va fer un pròleg

on explica que a l'hora de fer aquesta refosa de les dues peces ell i les seves dues actrius van intentar que la proposta fos rigorosa i que tingués sentit, “un sentido que iba un poco más allá de los argumentos puntuales de ambas obras, y que tenía que ver con el cruce de esos dos mundos, y sobre todo, con la presencia de un language: lo *pinteriano*” (2005, 8). Per altra banda també explica va aconseguir convèncer Pinter que li donés els drets “apelando a la idea de subversión (en la que el propio Pinter – ya enormemente respaldado por la cultura universal – era necesariamente el objeto a subvertir), supongo que entendió que no había peligro real para él, y que, de algún modo u otro la cosa podía depararle alguna sorpresa agradable. Pinter es un autor consagrado, todo el mundo conoce su estilo” (2005, 10). Per tant, Spregelbund va partir de la idea de que l'autor era ja un clàssic i que per aquest motiu jugar amb les seves obres era tan lícit com fer-ho amb una peça de Shakespeare.

Aquestes van ser, doncs, les qüestions que explicades a la roda de premsa. De tota manera no es va acabar d'aclarir el misteri de com seria el resultat de la barreja fins al dia de l'estrena que, tot i el risc que la proposta comportava, va causar molt bona impressió. Benach va manifestar que "de entrada es preciso señalar que la propuesta constituye uno de los espectáculos más interesantes de la Tardor Pinter que se viene desarrollando en Barcelona" (Benach 1996, 48). El crític, doncs, en va fer una apreciació general molt elogiosa tant per la interpretació com per la direcció. Matisant, va recalcar que el muntatge enfocava un tema recurrent en Pinter, la comunicació, cosa que segons les seves paraules, ja apareixia a *Ashes to Ashes* i a *Un ligero malestar*. Malgrat els esforços d'Aragay i de Sinisterra l'etiqueta de la comunicació no es desenganxava amb facilitat de Pinter.

També molt positiva va ser la crítica de Pablo Ley: "El Otoño Pinter ha abordado un experimento extraño, interesantísimo y espléndidamente interpretado por la compañía del actor, director y dramaturgo argentino Rafel Spregelburd" (Ley 1996, 38). O la de Pérez de Olaguer: "El trabajo que a partir de esto presenta el joven autor y director Rafael Spregelburd es tan sorprendente como apasionante" (Pérez de Olaguer 1996, 58). L'única veu que trobà algun “però” a l'espectacle va ser la de Marcos Ordóñez quan manifestà que “Hauria preferit, atesa la qualitat del director i dels seus actors (...) que haguessin muntat l'una o l'altra, *Betrayal* o *Old Times*, però tot i els excessos (obvietats, gestualitat demostrativa, subratllats psicoanalíticosexuals, etc.), hi ha una notabilíssima força en el treball de tots (i en aquesta naturalitat d'estómac de que parlava abans, sobretot en el formidable Luís Machín) i una enorme alegria a l'hora

d'estripar la joguina i intentar muntar-la d'una altra manera" (Ordóñez 1996, 46). Tot i les reticències, doncs, Ordóñez es va deixar captivar per la màgia del que oferia l'espectacle de la companyia argentina. Olivares també es va mostrar favorable i qualificà la posada en escena d' "estimable disparate dramático" (Olivares 1996, XII). I va remarcar que "El minimalismo expresivo que piden los personajes de Pinter, se sustituye en *Varios pares de pies sobre piso de mármol* por un amplio abanico de emociones, por un encaje de bolillos interpretativo" (Olivares 1996, XII). Però en la mateixa direcció que Benach va concloure que "Si además ha enriquecido el memorial dramático de Pinter, es una cuestión que entra en el terreno de la eterna duda. Quizá no" (Olivares 1996, XII).

Pinter no acostuma a autoritzar interpretacions lliures de les seves obres i per això «Spregelburd explicó, en la presentación del montaje, que era la primera vez que el dramaturgo inglés autorizaba una versión de un texto suyo. "Le expliqué detalladamente el proyecto, le intrigó la apuesta, la autorizó y ahora la verà por primera vez en Barcelona a principios de mes en una función especial que haremos para él"» (Pérez de Olaguer 1996, 57). Voler fer una versió de dues obres d'un escriptor viu quan encara la seva obra no s'ha representat tant com per a haver-se convertit en part del substrat cultural de tothom, com si es tractés de Sòfocles o de Shakespeare, pot ser difícil, però encara molt més quan es tracta de Pinter de qui es coneix l'obsessió per la paraula justa i la coherència de la totalitat de la seva creació. Ian Smith diu que tots els actors que han treballat amb ell han expressat la importància de posar atenció al text, cosa que, si bé pot semblar evident, no ho és tant en el món del teatre, ja que hi ha hagut directors que han basat el seu prestigi professional en donar girs estranys a textos establerts representant-los des de punts de vista insolits, utilitzant decorats innovadors, vestuaris extravagants o enginys tecnològics. Tanmateix en Pinter "no speech can be altered without unbalancing the play, and actors believe that minor slips of the tongue or forgotten lines are more damaging to scenes in Pinter than in almost any other writer's work" (Smith 1996, 38).

Potser per l'atreuiment un dels espectacles que Pinter va voler veure, a part de *Un ligero malestar*, va ser aquest. Lambert explica que per això "se tuvo que hacer en una sesión especial para él porque se tenía que ir por la tarde. Así que fui con él y le iba traduciendo y explicando todo lo que pasaba en escena. Le gustó pero continuó pensando que prefería las dos obras separadas tal y como él las había pensado". L'actriu diu també que el dramaturg va quedar tan satisfet de l'experiència en general de la seva

vinguda a Barcelona que, en acabar aquesta representació, va convidar a dinar els actors i a la gent que havia anat a la sessió especial que se li havia fet: “Después de la función nos invitó a comer a todos y estuvimos hablando mucho. Él es un poco tieso pero le gusta bastante beber así que, al cabo de unas copas, se le empezó a ver su sentido del humor cínico y fue muy divertido” (annex 5). Spregelbund també ha donat la seva versió de com va ser la reacció de l'autor després de veure l'espectacle:

«ni bien terminó la obra esbozó un “I need a drink” y salió corriendo del teatro. Se ve que realmente necesitaba ese trago, porque luego de procurárselo volvió raudamente, muy contento, y con abundantes elogios para el montaje y los actores. Recuerdo incluso que su mujer, Lady Antonia Fraser, intentaba, con justa razón, objetar la aparición nada prevista en el guión de un pollo muerto que Julia Catalá sacaba de una cartera en un momento suavísimo de la obra, y sin embargo Pinter lo veía muy apropiado. Y la verdad es que nosotros también» (2005, 11).

La sisena i penúltima funció de la Tardor va ser *Díptico*, que es va representar a la Sala Beckett, va consistir en el doble programa format per *Catastrophe* de Samuel Beckett i *One for the road de Pinter*. La va dirigir Lluís Miquel Climent, els actors eren Ariadna Planas, Ramon Vall, Miquel García, Manel Barceló, Lali Barenys, Xavier Tió, i Jonathan Carpinter, i la traducció del text la van fer Sanchis Sinisterra i Mireia Aragay.

La posada en escena sembla que va voler remarcar la similitud de contingut i formal de les dues peces a partir de l'escenografia, un espai de negre rigorós ideat per Quim Roy, i també a partir de la imatge final de cada muntatge, el torturat aixecant el cap com a últim senyal de rebel·lió i representat, en tots dos casos pel mateix actor, Miquel García. A part d'això a totes dues obres s'utilitzava una butaca d'orelles on, en el cas de *Catastrophe*, s'hi asseia el director, i, en el cas de *One for the road*, s'hi asseia Nicolas. A més, en l'obra de Pinter hi havia una taula de despatx amb la seva cadira rotatòria, una bola del món sobre una tauleta i, al fons de l'escenari, s'il·luminava una porta per la qual entraven els personatges torturats.

El que es pretenia era “subratllar la paritat estètica i reconèixer el vincle ètic que uneix dos dels dramaturgs més renovadors del teatre contemporani” (Massip 1996, 39), vincle mil vegades admès per Pinter del qual, en aquest muntatge, sobretot es volia subratllar el matís polític. Unir les dues peces ja s'havia fet amb anterioritat ja que *One for he Road* i *Catastrophe* tenen molts aspectes en comú. De fet, Mel Gussow, en

preguntar a Pinter sobre el tipus d'obres que va inaugurar *One for the road* va obtenir una resposta ben significativa:

“MG: Isn't this a route followed by Beckett?”

HP: That's true.

MG: Did you think about him when you were writing these plays?”

HP: No. I must say there is one play of his that is a masterly encapsulation of this whole business. *Catastrophe*” (Gussow, 1994. 76)

El cert és que durant un temps Pinter i Beckett van ser associats només per la via de l'estil, la investigació tècnica i les preocupacions filosòfiques, però, més tard, també pel contingut compromès, quan la crítica es va fer conscient d'aquesta característica tant de autor britànic com també de l'irlandès. És aquesta faceta compromesa la que la Sala Beckett va potenciar en els dos autors. I és la vessant ideològica de Pinter la que, al llarg dels anys, sembla haver interessat més a Barcelona. En són testimoni tant el muntatge del 87 com el tipus de imatge política que van voler reivindicar els organitzadors de la *Tardor*.

Sanchis Sinisterra, en el programa de mà que acompanyava a l'espectacle, deia que “considerados generalmente como autores *no comprometidos* creadores de una obra que elude la problemàtica social y los desgarramientos generados por la lucha política, son muchos los que desconocen el nítido posicionamiento crítico y solidario de Beckett y Pinter –discreto en el primero, público y notorio en el segundo- ante multiples injusticias y abusos de poder de la realidad histórica contemporánea.” (Sanchis Sinisterra 1996, programa de mà). Aquestes afirmacions del director són una mica retòriques ja que Beckett participà en la resistència durant la Segona Guerra Mundial i Pinter, des dels anys vuitanta, ha estat una figura pública considerada problemàtica precisament per la seva intervenció en tota mena d'accions socials.

L'espectacle es va guanyar el vist i plau del seu autor: “*One for the Road*, which I think has been given a splendid production at the Sala Beckett, began in my mind with a man sitting at a desk waiting for someone to come into the room, his victim. The image of the man sitting at the desk was the concrete fact that started the play. It wasn't the idea that started the play, it was the image of the man that got it going” (Pinter 2005, 91).

I també va obtenir elogis per part de la crítica, tot i que només se n'han trobat tres. Francesc Massip el va qualificar d' "espectacle extraordinàriament senzill i eficaç, l'habilitat del qual resideix en la capacitat de crear emoció, tensió i batzegada des de l'estómac dels intèrprets" (1996, 39), Maria José Ragué va dir que "és un espectáculo (...) perfectamente medido y ajustado" (1996, 61) i, Pablo Ley, que "es extremadamente interesante por el acierto al unir las dos piezas comentadas" (1996, 42). A més, Sanchis Sinisterra ha declarat que *Díptico* va ser un dels espectacles que va tenir més públic del cicle (annex 6).

L'última obra del projecte *Tardor Pinter* va ser *L'Amant*. S'havia d'estrenar el 10 de desembre a l'Artenbrut però al final es va fer el 19 perquè el local va quedar inundat per les pluges torrencials que hi va haver aquella tardor. La direcció va anar a càrrec de Pere Sagristà, i va ser interpretada per Mercè Arànega i Mingo Ràfols. La traducció que es va utilitzar va ser la que Jordi Malé havia publicat l'any anterior a Edicions 62.

De l'escenografia que va fer Eduard Bucar se'n sap poc, només que va ser "suscinta y elegante" i que es va limitar a la sala d'estar cosa que, segons el parer de Pablo Ley (1996, 30), li restava sentit a la peça. Segurament ho va dir perquè es considera que la sala que demanen les acotacions de l'autor representa l'àmbit públic de la relació de parella, i el dormitori representa la sexualitat, allò obscur i amagat del matrimoni. Que a escena s'hi presentés la sala i no el dormitori podia treure-li un simbolisme important a l'espai escènic. Per altra banda, com havia apuntat Noguero, un adjectiu associat a les escenografies de Pinter és el de "succint"; així es comprén que a partir dels vuitanta potser els sintètics diàlegs pinterians provoquessin que els espais on representar-los es tornessin igualment sobris o sintètics.

Ja s'ha vist que hi ha hagut moltes maneres d'interpretar *L'Amant* i, sense anar més lluny, el muntatge de Daniel Bohr, l'any seixanta-sis, sembla que no va tenir res a veure amb el d'Eugènia Casonovas del vuitanta-tres. Però en aquesta ocasió, fins i tot dins de la mateixa companyia hi hagué discrepàncies sobre la manera de llegir i entendre el text. A la roda de premsa prèvia a l'estrena els actors tenien una visió molt negativa dels personatges que encarnava Mingo Ràfols. L'actor va dir que «"La historia que propone Pinter muestra los males de la sumisión y también el fascismo del sexo"» (Pérez de Olaguer 1996, 34). Arànega el secundava en aquesta visió i arribà a dir de Pinter que «"se nota su odio a estos personajes que mienten como bellacos"» (Pérez de

Olaguer 1996, 34). Tanmateix, Sagristà no hi acabava d'estar d'acord, «“esa idea de crítica al matrimoni, que parece sostener Ràfols, tenia sentido en esos momentos y mucho menos ahora. Me da miedo esa visión crítico moral de la obra. No me atrevería a hablar de crítica”» (Fondevila 1996, 46). El text del programa de mà no es mullava respecte a si es tractava d'una crítica a la institució matrimonial, sinó que posava èmfasi bàsicament en la suposada comunicació i, això sí, donava una visió molt negativa de la parella protagonista: "Ni tan sols una fugida momentània, un miratge feble per resistir la podridura que els ha envaït. I la nova situació esdevé, a l'últim, l'escenari d'un joc delirant". Es deixava, però, una via oberta per a un final una mica feliç: "Sembla que no hi ha escapatòria, que el joc ha d'esclatar. Fins que de sobte sorgeix un aparent equilibri. Es crea una altra situació, i les paraules, de mica en mica, deixant silencis entre elles com per convèncer-se, s'hi adequen" (Programa de mà de *L'Amant* 1996)

Els periodistes van anunciar l'espectacle com «"una denuncia de la hipocresía social y la mentira"» (Ginart 1996, 8). I la qüestió de la comunicació va tornar sortir: "como suele ser habitual en los textos de Pinter el tema de la incomunicación en la pareja tiene un papel central" (Ginart 1996, 8). En canvi, també es podria dir que marit i muller es comuniquen perfectament entre ells i que és el públic el que queda exclòs de les claus que descodifiquen el llenguatge particular de la parella. En aquest cas, el problema, més que la falta de comunicació, seria el que Sara i el seu espòs volen coses diferents o tenen una idea oposada de com hauria de ser la seva convivència. La crítica va remarcar que la peça tracta sobre el fet que les dones «"quisieran poderse mostrar ante sus maridos tal y como éstos las desean, pero están obligadas a asumir un papel de total pasividad sexual"» (Ginart 1996, 8). Aquesta opinió es podria matisar, ja que a *L'Amant* són tant l'home com la dona els que necessiten expressar la seva sexualitat a través d'un doble i, en tot cas, és ella qui porta aquesta dualitat amb més comoditat i alegria.

La crítica doncs, va ser molt favorable, tot i que Noguero va explicar que «el programa ha culminat amb alguns punts àlgids, de relleu, que si no han tingut el ressò de públic que mereixen és, simplement perquè un cop fet el tast dels primers Pinters, els espectadors interessats en el dramaturg britànic n'han anat tenint prou i han abandonat la marató que, en bona mesura, ha estat la proposta, per interessant que fos la realització» (1996, 39). Aquest va ser, segons el crític, el cas de *Díptico* "I en aquest grup cal considerar, també, el muntatge de *L'Amant* que Pere Sagristà dirigeix a l'Artenbrut amb la seva proverbial economia de mitjans. Mingo Ràfols i Mercè Arànega

hi estan excel·lents" (Noguero 1996, 39). En les paraules d'aquest crític una vegada més s'aprecia que Pinter li sona a dramaturgia ja vista i sentida massa sovint en l'autor, perquè va escriure que "en el contingut és possible trobar-hi un cop més les línies que el públic ja ha anat descobrint habituals en Pinter: els papers protagonistes d'una relació matrimonial de seguida queden reduïts a les seves funcions socials a partir de rols que adopten com a mer joc de forces" (Noguero 1996, 39). I també que "Per fer el fet l'obra es veu obligada a alentir-se considerablement (els silencis són molt importants) i té un transcórrer morós que, cal reconèixer, a estones cansa" (Noguero 1996, 39). Per altra banda Ley va interpretar la peça com "una caja de cristal que encierra ratas humanas en condiciones experimentales de laboratorio con el fin de investigar, con frialdad científica, su comportamiento, sus códigos, sus fantasias" (Ley 1996, 30). Però el muntatge li va agradar molt i va considerar que "permite situar esta pieza entre las mejores de esta Tardor Pinter" (Ley 1996, 30).

Ordóñez va posar de relleu que la seva interpretació de l'obra era bastant diferent de la que oferia la posada en escena i que la veia no com la decadència d'un matrimoni, sinó com la seva salvació a través del joc: "em sembla que la comèdia no va per aquí, i que aquest text, aquests personatges estan demanant a crits més ritme i més carn. I menys pauses sacramentals" (1996, 39). Així doncs, com Noguero, creia que el muntatge anava massa lent i es pot deduir que aquest manera de fer se situava en la línia escènica de representar Pinter massa transcendent. Ordóñez continuava dient que és una de les poques obres de Pinter que acaba bé i que de tota manera l'espectacle resultava massa feixuc tot i que entenia que, probablement, el director hagués fet un plantejament des d'una perspectiva diferent a la seva, com si es tractés d'uns *Huis clos* a l'anglesa. es deprèn dels seus comentaris que tenia una idea de com s'havia de representar Pinter, segurament basada en la lectura i en els muntatges vistos fora de Catalunya. El comentari indicaria que el dramaturg, malgrat no haver-se fet massa a Barcelona, havia arrelat en l'imaginari de la gent de teatre d'aquí.

La resta de crítics van ser molt favorables, A Benach li va agradar tant el muntatge com la interpretació i va dir que "*L'Amant* siempre será un saludable ejercicio contra la pereza mental, con un punto desengrasante contra la falsa dulzura" (1996, 41), comentari que també denota haver vist aquesta obra en alguna altra ocasió. Per altra banda Pérez de Olaguer va afegir que "Sagrístà llena de contención el escenario (buen trabajo de Bucar) y busca más el diálogo sutil, perverso, que la violencia o la agresividad, dos elementos que particularmente eché algo en falta. Pero la opción del

director es buena y a ello se aplican con enorme acierto los dos actores" (Pérez de Olaguer 1996, 60). Finalment Maria José Ragué escrivia que “ Sagristà ha dirigido con acierto los continuos cambios de registro de la relación entre los dos protagonistas y ha sabido medir los silencios tensos de la obra”(Ragué 1996, 44) encara que “chirría a menudo debido a esporádicas expresiones demasiado alejadas del habla catalana habitual y cotidiana” (Ragué 1996, 34). Així doncs, tot i que alguns crítics semblaven tenir una idea a priori de com s’hauria de representar aquesta peça idea que discrepava de la de Sagristà, van reconèixer la coherència de la proposta i la van valorar positivament. Sembla, doncs, que l’únic element que realment va rebre mala crítica va ser la traducció de Malé però que la resta, en general, va agradar força.

VISITA DE HAROLD PINTER A BARCELONA

Com ja s’ha dit, l’estrella de la programació de la *Tardor Pinter* va ser la vinguda d’*Ashes to Ashes* a la sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors els dies 30 i 31 d’octubre i també l’1 de novembre. Cal recordar que es va tractar d’una producció del Royal Court, que la va dirigir Pinter i que la van interpretar Stephen Rea i Lindsay Duncan.

Ashes to Ashes ha estat considerada el resum de les millors tècniques pinterianes i el coronament de la seva obra, ja que uneix els diferents estrats dels drames Pinter donant coherència interna a tota la seva producció. Per una banda l’atmosfera d’interrogatori del text lliga amb *One for the Road* i *Mountain Language*; el confort burgès unit a la violència recorda *Tea Party*; les batalles sobre la memòria, la veritat i la sexualitat evoquen *Old Times* i *Betrayal*; la descripció d’un individu marginat intentant trobar una identitat connecta amb *The Birthday Party*, *The Dwarfs*, i amb *Landscape*; la dramatització de les condicions i els perills de confrontar la violència i el patiment, d’acceptar la necessitat de compromís i de viure en el coneixement, ens recorden *The Dumb Waiter* i a *The Dreaming Child*; i, a més, *Ashes to Ashes* revela que, a més de tot això anterior, l’Holocaust és a l’arrel de tot l’imaginari polític pinterià (Grimes 2005, 195).

Sembla que intentar precisar l’anàlisi d’*Ashes to Ashes* més enllà d’aquestes línies generals és perillós perquè la màgia d’aquesta obra es troba en la suggestió i en la poesia de les imatges que evoca. Rebeca, la protagonista, està atrapada en la memòria emotiva d’un passat que probablement no va viure i això, si per una banda, li fa comprendre les atrocitats antigues, també la consumeix i li impedeix una comunicació

normal amb el món. Prentice explica com la narració de Rebeca aconsegueix que l'Holocaust es faci real de nou mostrant com, si aquests crims es neguen i no s'afronten, es convertiran en un futur que tots heretarem (2005, 381). Però les imatges del sacrifici jueu no són el tema bàsic de l'obra. Billington assenyala que un dels temes principals és la noció de poder i la idea que "feble" i "fort" són termes relatius que poden aplicar-se a la mateixa persona segons l'equilibri de la situació de cada moment. A més es tracta d'una investigació lingüística perquè tots dos personatges intenten reconstruir la realitat a través de les paraules i "And like much of Pinter's work, it shows that women have a flexibility, a freedom, an imaginative sympathy frequently denied to men who are locked into unyielding power structures" (Billington 1997, 381). Probablement la gràcia de la peça és que no dóna respostes i que, encara més rellevant, les respostes no es necessiten perquè les possibles qüestions que es plantegen podem comprendre-les intuïtivament.

Elisabeth Angel-Perez també explica com aquesta peça comença com una peròdia de la comèdia de saló burgesa perquè sembla començar amb la gelosia del marit que intenta descobrir si la seva dona ha comès adulteri però l'actitud d'ella el descoloca perquè està atrapada en un altre pla, dins la seva esquizofrènia Rebeca està fent d'eco de la memòria col·lectiva del genocidi jueu. Això es mostra amb el fet que ella sempre sembla esborrar-se per donar veu al altres, primer al seu amant, després a les dones a qui es robaven els bebès... De tal manera que l'obra acaba amb les paraules de Rebecca seguides d'un eco que les repeteix, com per mostrar que ella s'ha deixat dominar per uns records o imaginacions i unes veus del passat dels quals es converteix en transmissora (2006, 67-91).

A causa d'aquesta complexitat i diversitat de plans que ofereix *Ashes to Ashes* sembla ser que, quan es va estrenar a Londres, hi va haver algun crític de mentalitat molt rígida que es va sentir molest per les inexactituds de la peça (Billington 1997, 384). Potser per això Pinter no va quedar especialment satisfet de la reacció del públic anglès. Ho va explicar en l'entrevista que se li va fer a Barcelona en el CCCB on va elogiar el públic català:

"there was a very pronounced difference. What we appreciated here was the fullness of the response, and the intelligence, and more than the willingness to enter into the play, to be part of it. The world we've been encouraged to inhabit in London is a world of cynicism and indifference, so many people- there were of

course people who did listen, and did the same thing as happened in Barcelona, but they were really a minority- simply refused to listen, and what they did was cough. (...) The critics didn't cough. I think. In London, both publicly and critically, it was a much more spasmodic experience. In Barcelona it was a much fuller experience, and I was very happy to be here" (Pinter 2005, 100).

Zahry-Levo ratifica aquestes impressions i explica que *Ashes to Ashes* va deixar els crítics insatisfets i sorpresos perquè, malgrat que el desconcert ha estat una resposta freqüent davant la creació de Pinter, en aquest cas particular provenia de la juxtaposició de dos procediments creatius pinterians considerats incompatibles per part de la crítica. En aquest sentit *Ashes to Ashes* es pot considerar una peça meta-teatral perquè reuneix elements de la segona etapa de Pinter, en la qual es reflecteix el domini privat, estilísticament es distingeix per ser inexplícita (de la qual ha sorgit l'adjectiu "pinteresque") i finalment presenta el domini públic i polític de manera directa i explícita (2001, 221-222).

Tornant a l'estrena, havia fet l'escenografia del muntatge Eileen Diss, i l'*Avui* en va publicar una fotografia on es veu un primer pla de la cara de Rea i, darrera, la figura de Lindsay Duncan (Noguero 1996, 42). Ell està assegut en un sofà de color beix, al fons es distingeix un finestral, i a l'extrem esquerre hi ha una tauleta de fusta clara amb un llum encès a sobre. És l'estilització d'un interior còmode que sembla a recer del món exterior, del qual el finestral és l'únic recordatori. A l'*ABC* en va donar la següent descripció: "Una habitación colgada en la oscuridad; un espacio ocupado por la serena opulencia del beige, el silencio de la moqueta, el refugio confortable de dos amplios sillones, el adorno simétrico de un gran ventanal flanqueado por dos geométricas mesas auxiliares, la tentación social de una botella de cristal y su líquido caramelo" (*ABC* 1996, XI). Ens torbem davant d'un altre espai escènic senzill i sòbri on es vol suggerir més que explicar. Cosa que confirma que, definitivament, el minimalisme en els decorats, excepte en casos contadíssims, s'havia convertit en el segell dels muntatges pinterians.

Aquesta estrena va aixecar molta expectació i des de l'inici de la temporada en van aparèixer avisos a la premsa. Ordóñez, per exemple, va dir: "Tema: la millor notícia de la rentreé, la presentació a Barcelona (Espai Montllor, 30-31 d'octubre i 1 de novembre) d'*Ashes to Ashes* (cendres a les cendres literalment), l'última comèdia de Pinter, recentment estrenada al Royal Court" (Ordóñez 1996, 37). Aquesta frase era

l'inici d'un dels seus "Quaderns de Teatre" i a continuació donava, no pas un resum o una explicació de l'obra, que havia llegit, sinó la seva impressió. El seu comentari final va ser un imperatiu "No us la perdeu" (1996, 37). Per altra banda, el 22 de setembre aparegué a la premsa catalana la notícia de l'estrena d'*Ashes to Ashes* a Londres i la corresponsal de l'*Avui* va dir que: "Els elogis que Pinter s'ha guanyat amb l'estrena refermen el dramaturg sobre el pedestal de millor autor viu al Regne Unit" (Rodríguez 1996, 54). Malgrat aquest comentari ja s'ha explicat més amunt que això no era ben bé cert i que l'apreciació de Rodríguez va ser, potser, una mica parcial.

Hi havia molt interès en l'esdeveniment perquè era "la primera vegada que una obra de Pinter s'estrena a Barcelona per part d'una companyia anglesa, dirigida pel mateix autor, i als quatre dies d'haver-se celebrat la *première* a Londres" (Ordóñez 1996, 34) i perquè, com es va dir a l'*ABC*, "Algunos personajes adquieren cierta categoría de leyenda antes de que la lógica del tiempo así lo dicte. Harold Pinter, dramaturgo, actor, guionista, director de cine y televisión; se acerca a ese estado que se sitúa casi sobre el bien y el mal" (*ABC* 1996, portada de l' apartat Catalunya). La vinguda de l'actor Stephen Rea també deuria influir en l'expectació que es va generar, ja que havia aparegut en diverses pel·lícules de Hollywood, com per exemple *Entrevista amb un vampir* (*Interview with the Vampire* 1994) amb Tom Cruise, però sobretot perquè, en el 1992, va protagonitzar *The Crying Game*, de Neil Jordan, que va guanyar l'òscar al millor guió original i per la qual Rea va estar nominat. En definitiva, hi havia prou factors com perquè *Ashes to Ashes* fos esperada com "la guinda de l'anomenada Tardor Pinter" (Ordóñez 1996, 34).

El dia abans de l'estrena Harold Pinter i els seus actors van oferir una roda premsa que es va recollir a tots els diaris. La primera impressió dels periodistes no va ser massa agradable i tots van escriure comentaris com: «Harold Pinter se escondía ayer tras las gafas de sol. Sus actores, Stephen Rea y Lindsay Duncan, lo hacían tras unos rostros tan inexpresivos como los diálogos que interpretarán esta noche en el Mercat de les Flors» (Cuadrado 1996, 53). Lina Lambert explica amb més detall com va ser aquest primer encontre:

"más tarde hablé con los periodistas y todos decían pestes de Harold Pinter. Fueron los tres, Lindsay Duncan, Stephen Rea y él, con gafas oscuras, y sus respuestas fueron "no", "sí", "no entiendo la pregunta", "la siguiente"... No dijeron nada y fueron realmente hoscas. Los periodistas pensaron "menudo trío..."

Pero me sorprendió mucho cuando me lo contaron porque con nosotros fue todo lo contrario, se puso a nuestra disposición en todo. Pero claro, la actitud distante con la prensa formaba parte de su personaje» (annex 5).

Malgrat això tots els periodistes van dir que "Harold Pinter està considerat el millor dramaturg britànic viu, després de la seva dilatada carrera i l'èxit de les seves obres" (Giró 1996, 39) i es va tornar a insistir en el fet que, malgrat això, no era gaire conegut a Catalunya: "El objetivo: divulgar la producción de un autor cuyo prestigio no se corresponde con el grado de conocimiento que de él se tiene en España." (Ginart 1996, 42). Quan se li va preguntar sobre *Ashes to Ashes* Pinter la va definir com a obscura però no necessàriament pessimista, i va dir que tractava d'una dona que no pot escapar del món en què viu. Per altra banda va fer unes declaracions interessants sobre la seva imatge de millor autor britànic viu i va afirmar que «"No estoy interesado en las reputaciones en general y tampoco en la mía propia"» posició que explicaria aquesta actitud lleugerament desdenyosa envers els mitjans de comunicació. També se li va preguntar sobre la seva relació amb Beckett i va insistir en el fet que ell, en escriure, no pensava en cap altre autor ni amb res més que el que estava fent i que, tot i sentir-se orgullós que l'associessin amb Beckett, també l'havien influït Joyce, Hemingway o Shakespeare. Les respostes del britànic van deixar de ser lacòniques sobretot quan se li va començar a preguntar sobre política i llavors es va llençar a criticar durament els laboristes, la democràcia anglesa i el govern de Margaret Thatcher. També va parlar dels Estats Units, de com era possible que, en trenta estats, la pena de mort hi seguís vigent o de les deplorables intervencions americanes en països com Argentina o Haití. Un dels periodistes li va acabar demanant "¿Y que queda frente a esa hipocresía?" i Pinter va respondre "La lucha" (Fondevila 1996, 41).

Cal destacar també les paraules de Sanchis Sinisterra que va recollir *El País*: «"El magisterio de Pinter se nota en los mejores textos del teatro catalán y castellano contemporáneo", asegura José Sanchis Sinisterra, autor teatral y responsable de la Beckett, que señala como herencia del dramaturgo británico en la escena catalana "la huida de lo explícito, de lo obvio, su interés por el enigma insondable de la existencia humana"» (Ginart 1996, 42), declaració que també van reproduir *El Periódico* i *El Mundo*. En aquesta ocasió el director i dramaturg ja no només reivindicava Pinter com a autor interessant sinó que, com Ordóñez, assenyalava la seva influència en autors catalans i castellans. Aquest és un element nou respecte a les declaracions que ell

mateix va fer en els primers noranta, perquè era en aquest moment i no aleshores que es començaren a estrenar obres d'autors d'aquí que mostraven influència de l'autor anglès.

Finalment l'espectacle es va estrenar i, tot i el perill que representen unes expectatives tan altes, va tenir molt bona acollida. El públic va ocupar completament tres nits seguides la sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors i la crítica va ser molt bona. Una de les més elogioses va ser la d'Ordóñez que va dir: "Sé que vam sortir del Mercat sabent, d'una estranya i obliqua manera, que una ficció es fa real quan es viu amb extrema intensitat. I que aquestes són les coses que passen al teatre, al gran teatre. Gràcies a Pinter, Lindsay Duncan, a Stephen Rea, i als que els han portat a Barcelona" (Ordóñez 1996, 44). Però també ho va ser la de Joan-Anton Benach: "Creo que los afortunados espectadores de *Ashes to Ashes* recordarán por mucho tiempo esta representación con un autor i director de los más notables de este siglo y con los siglos de tradición que destilan el trabajo de Lindsay Duncan y Stephen Rea, sencillamente impecable." (Benach 1996, 54). O la de Pablo Ley que va considerar l'espectacle "una lección de filosofía del lenguaje. Y una lección de teatro." (Ley 1996, 37) També María José Ragué va escriure que va ser "una hora de gran teatro, un regalo del Mercat de les Flors i el British Council" (Ragué 1996, 60). A l'*ABC* es va dir que amb aquest text "la literatura se hace teatro" (*ABC* 1996, XI). I, finalment, Gonzalo Pérez de Olaguer s'hi va referir com a "Un texto inquietante con más de una lectura" (Pérez de Olaguer 1996, 2). La menys afalagadora va ser la de Joaquim Noguero, de l'*Avui* que, tot i que demostrava un gran respecte per l'autor i un evident coneixement de la seva trajectòria, després de lloar el muntatge per la seva senzillesa deixava caure un petit gerro d'aigua freda: "És gràcies a aquesta sobrietat que no ens arriba a cansar un joc dramàtic que potser ja hem vist massa vegades imitat sense tanta eficàcia." (Noguero 1996, 42) Amb aquestes paraules acabava l'article, deixant la incògnita de saber què era exactament allò que sí que el cansava. Però podem adduir que l'avorrien els imitadors del joc dramàtic pinterià i que estava fent una crítica als escriptors que mimèticament copiaven el britànic. Això significaria que donar al públic l'exemple d'un Pinter autèntic podia servir d'arma de doble tall perquè, si bé per una banda es mostrava el seu valor, això no necessàriament legitimava el valor de les obres dels seus seguidors, i posava en evidència les falles d'aquells que no utilitzaven el referent amb encert. Pinter no busca el misteri, s'hi troba: "No I honestly do not wilfully keep a secret. I only write the play the way I can write. There's no other way I can approach it" (Gussow 1994, 43). Mil vegades ha explicat Pinter que els seus personatges semblen operar lliurement, i que ell

els ha de deixar parlar, expressar-se, i que si de cas, després n'ordena el resultat. Es fa molt difícil convertir aquesta manera de treballar en model exportable perquè no és el mateix buidar un història de contingut contextual i velar determinades qüestions per a produir sensació de misteri que el que fa Pinter, que és partir d'una concepció del teatre en la qual el més important és ser fidel a les imatges i els personatges que lliurement li sorgeixen de la imaginació, però que, a part del que en veu, ell afirma no saber-ne res més.

En tot cas durant la Tardor Pinter l'autor britànic va ser presentat com a clàssic viu i, en conseqüència, va ser tractat, si no sempre amb total admiració, almenys sí que amb profund respecte. Per altra banda els crítics ja sabien les claus de la seva interpretació i, tot advertint el lector de la dificultat que comportava, li donaven una breu classe de com accedir-hi. En aquest sentit Noguero va escriure que “saber què passa exactament no és tan important” (Noguero 1996, 42), lliçó que qualsevol espectador de Pinter ha d'aprendre. D'altres van fer referència al contingut de la peça, als silencis carregats de sentit i als jocs lingüístics. La tècnica pinteriana no era ja revulsiva sinó apreciada pels entesos i també per un públic que hi havia estat gradualment entrenat.

Una altra de les coses que va fer Pinter mentre va ser a Barcelona va ser oferir una entrevista al CCCB, que van oficiar Mireia Aragay i Ramon Simó. Se'n va fer publicitat per mitjà d'anuncis a la premsa i notes breus dient que tindria lloc a la Casa de la Caritat el dia 6 de desembre a les sis de la tarda (*La Vanguardia* 1996, 41) i sembla que a l'acte hi van assistir dues-centes persones. Els entrevistadors es van centrar sobretot a preguntar coses sobre “la forta implicació de l'obra de Pinter en els afers polítics i socials” (M.F.C 1996, 39) i es té constància del contingut de l'entrevista gràcies al volum *Various Voices. Prose, Poetry and Politics. 1948-1996*, on hi ha recollides les principals intervencions públiques de Pinter i a més l'*Avui* en va publicar una crònica. En aquesta ocasió, una vegada més, el dramaturg va llençar dures crítiques contra la hipocresia política del seu país i d'Estats Units, i va admetre que el fet de tenir aquestes qüestions al cap l'influïa, encara que d'una manera no premeditada, a l'hora d'escriure: “It is a great trap in writing political plays as such if you know the end before you've written the beginning. I have tried to avoid that and find it afresh, and I hope I'm not sermonizing” (Pinter 2005, 91)

A més va prioritzar la necessitat de ser subtil a l'hora d'escriure i no voler imposar una determinada ideologia amb noms i cognoms sinó expressar idees més amples, aplicables a més d'un context però, en canvi, aconsellava tenir una actitud política definida en la vida real. Deia que el teatre compromès s'havia tornat més important del que mai ho havia estat, si per teatre compromès s'entenen obres que parlessin de conflictes reals i no de móns de fantasia. Continuava afirmant que la societat es troba en un abisme perquè considera que la política i la consciència social són temes acabats, però ell afirmava que això és el que es vol fer creure a la gent i que no és veritat:

“I believe that politics, our political consciousness and our political intelligence are not all over, because, if they are, we are really doomed. I can't myself live like this. I've been told so often that I live in a free country, I'm damn well going to be free. By which I mean I'm going to retain my independence of mind and spirit, and I think that's what is obligatory upon all of us. Most political systems talk in such a vague language, and it's our responsibility and our duty as citizens of our various countries to exercise acts of critical scrutiny upon that use of language. Of course, this means that one does tend to become rather unpopular. But to hell with that” (Pinter 2005, 92).

L'interès pel llenguatge esdevenia, en aquest cas, un interès per a trobar la veritat a través de les cortines de fum lingüístiques que llancen els polítics per a no ser clars, cosa que realment recorda molt l'ús que en fa en les seves creacions. Només essent capaços de detectar els enganys i de formar un judici propi ell creia que les persones podrien mantenir una actitud independent.

Per altra banda va negar que *Ashes to Ashes* estigués relacionada de manera directa amb l'Holocaust i en va defensar una visió més general i ample:

“No, I don't think so at all. It is about the images of Nazi Germany; I don't think anyone can ever get that out of their mind. The Holocaust is probably the worst thing that ever happened, because it was so calculated, deliberate and precise, and so fully documented by the people who actually did it” (Pinter 2005, 98).

I va resumir l'argument d'*Ashes to Ashes* dient que:

"(It) is about two characters, a man and a woman, Devlin and Rebecca. From my point of view, the woman is simply haunted by the world she is born into, by all the atrocities that have happened. In fact they seemed to have become part of her own experience, although in my view she hasn't actually experienced them herself. That's the whole point of the play. I have myself been haunted by these images for many years, and I'm sure I'm not alone in that. I was brought up in the Second World War. I was fifteen when the war ended; I could listen and hear and add two and two, so these images of horror and man's inhumanity to man were very strong in my mind as a young man. They've been with me all my life, really. You can't avoid them, because they're around you simply all the time. That is the point about *Ashes to Ashes*. I think Rebecca inhabits that." (Pinter 2005, 98)

Aquesta insistència de l'autor a dir que l'obra va més enllà del fet concret dels terrors de la Segona Guerra Mundial, es produeix perquè no vol que les seves obres compromeses es puguin arxivar com a simple anècdota, sinó que puguin tenir també el nivell de categoria vàlida en el futur. Però el fet d'haver experimentat ell mateix una situació determinada fa que les visions que evoquen els seus personatges s'associïn ràpidament a aquest moment històric. Un exemple d'això és el següent monòleg de Rebecca:

"I walked out into the frozen city. Even the mud was frozen. And the snow it was a funny color. It wasn't white. Well. It was white but there were other colors in it. It was as if there were veins running through it. And it wasn't smooth as snow is, as snow should be. It was bumpy. And when I got to the railway station I saw the train, other people were there.

Pause.

And my best friend, the man I had given my heart to, the man I knew was the man for me the moment we met, my dear, my precious companion, I watched him walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers." (Pinter 1998, 418)

D'aquesta afirmació, Angel-Perez dedueix que, precisament perquè l'autor no es pot treure del cap les imatges de l'Holocaust, no fa falta que aquesta peça hi faci referència de manera directa ja que, més que sobre el genocidi jueu, ens parla del "després" d'aquest fet terrible i del trauma que aquest episodi ha causat en la història

(2006, 67). Tanmateix, també es podrien interpretar aquestes paraules com una rebel·lió de Pinter contra la creença que el teatre polític només defineix les situacions que retrata i les idees que vol transmetre, de manera local i transitòria, per tant tòpica (Grimes 2005, 91). Va acabar l'entrevista dient: “You asked what can the man in the street do. I think what we can do, since we are all men and women of the street, is simply keep it right there (touches his forehead) and try to articulate it” (Grimes 2005, 106)

El punt culminant de la visita, però, va ser la lectura de poemes i alguns fragments dramàtics que va fer Pinter a la Sala Beckett. Aquest esdeveniment pràcticament no va gaudir de projecció publicitària probablement perquè els organitzadors del cicle es van voler reservar per a ells, per a les persones que d'alguna manera havien participat en la *Tardor* i per als seguidors més fidels del britànic, el poc aforament que oferia la sala. Per això l'acte es va registrar només en el programa d'actes del festival i se'n va donar notícia en una nota breu a l'*Avui* del mateix dia. Gràcies a un article de Pablo Ley es té constància de què s'hi féu, i, Ley explica que va ser un esdeveniment molt íntim, gairebé com un regal de Pinter als que havien fet possible el festival.

El programa d'activitats anunciava que Pinter llegiria fragments de la seva obra i que parlaria de “fer teatre”. Això darrer, però, no es va acabar produint, cosa que no és d'estranyar si es té en compte que l'autor ha manifestat moltes vegades no ser procliu a parlar dels seus processos creatius ni del significat de la seva obra perquè ho considera poc útil i enganyós (Gussow 94, 106, 149, 150). Ley va resumir la trobada així:

“Pinter, bajo un foco cenital, de negro hasta la camisa, con la calvicie clareando, su potente cabeza romana, cicatriz en la base de la mandíbula y el insistente tic de pasarse la lengua por el interior de la mejilla derecha, leyó fragmentos de *Old times*, *Betrayal*, *Party time*, *The Birthday Party*, *The Homecoming* y *One for the road* y terminó con algunos de sus poemas. Una lectura tan severa –apenas interrumpida por unos sorbos de agua– como el escenario, pero capaz de expresar la helada ironía de los textos que el propio autor recitaba con la evidente satisfacción de un público devoto.” (Ley 1996, 30)

Aquesta descripció feta amb quatre pinzellades és tota la informació que queda d'aquest acte singular perquè, lamentablement, ningú va pensar a gravar la sessió ni fer-ne fotografies. Sanchis Sinisterra explica que en el moment de començar la lectura,

quan ja estava assegut, va tenir la sensació d'estar vivint un moment històric i es va adonar que no s'havia pensat en cap manera d'immortalitzar-lo: "fué una lectura preciosa. Realmente él es un ejemplo viviente de minimalismo escénico. Sin hacer casi nada daba convicción y una fuerza impresionante a sus textos" (annex 6).

VALORACIÓ

Es pot dir que la cobertura que donaren els mitjans del festival va ser, en general, àmplia, i que se'n va fer força promoció. L'única peça que no va rebre bones crítiques va ser *Sketches*, i per tant es pot considerar que la qualitat del cicle va ser molt alta. És clar que també s'ha trobat alguna veu que ha fet comentaris decididament negatius, com ara el de Víctor Batallé:

"En vaig veure molta cosa i també vaig veure a Pinter quan va venir però vaig arribar a la conclusió que va passar una cosa molt comuna en aquesta ciutat, que es va produir la gran bafarada. Amb això vull dir que quan una cosa es posa de moda tothom s'hi aboca però tant els fa que sigui Pinter com Carlinhos Brown. No té res a veure ni amb l'art, ni amb l'exquisit ni amb el teatre. A algú li devia sonar que Pinter era important i va fer aquest muntatge per aprofitar-se del seu nom però no crec que tingués cap transcendència. Es van fer quatre coses a quatre llocs, va sortir molt a la premsa i un dissenyador gràfic va fer un cartell. La veritat, però, es va oblidar a la gent que en sabia, en aquest cas jo i Ricard Salvat. La gent bona d'aquest país no ha interessat mai" (annex 4).

Tanmateix l'anàlisi de la *Tardor* semblaria que desmenteix aquestes paraules, ja que s'ha vist que el cicle no va ser una cosa improvisada, sinó que l'interès pel dramaturg venia de lluny (recordem el taller del 91), i que tot el que s'hi va fer va ser meditat, calculat i vigilat fins al darrer detall. L'únic retret possible que es podria fer als seus organitzadors és el de no haver convidat a participar-hi a determinades persones, però fins i tot aquest punt caldria saber si és cert del tot.

Pel que fa l'assistència de públic Sanchis Sinisterra va dir el següent:

"Ya hacía algún tiempo que tenía la sensación que había algo en el planteamiento de la Beckett que no estaba funcionando. La sala estaba en marcha desde hacía unos seis años y yo no había conseguido atrapar a un público fijo que apostara por nosotros. Esto me dolía. Claro que nos arriesgábamos mucho en los

contenidos pero yo pensaba que en una ciudad como Barcelona, con un poco de tiempo, podría haber mil personas que se interesaran por lo que hacíamos. Pusimos mucho interés pero la asistencia de público fue muy irregular. Mi hipótesis ante eso era que podría haber dos motivos, uno el bilingüismo de la propuesta y otro la falta de cobertura mediática. Pero con la *Tardor Pinter* ya no había esa segunda excusa porque tuvimos muchísima cobertura mediática. Cada día se hablaba en la prensa de la *Tardor* y cuando vinieron Juan Echanove y Juan Diego para la presentación del ciclo, pagándoselo de su bolsillo, ya no te digo... Eso pareció la llegada de la Pantoja... Impresionante. El resultado fue que algunos montajes fueron muy bien de público, otros medianamente y otros muy mal. Me acuerdo que algunas noches de *Un ligero malestar* prácticamente hubo que suspender porque sólo había tres o cuatro espectadores. Por eso fue una desilusión. Porque al principio pensé que tanta publicidad atraería a la gente y no fue así y la resonancia fue muy poco homogénea. Llegué a la conclusión que había algo que estaba haciendo mal y fué una de las razones que me impulsaron a dejar la Sala.” (annex 6)

Però encara que no tots el muntatges i activitats del cicle van rebre la mateixa atenció per part del públic es podria pensar que potser la visió del seu organitzador és excessivament negativa perquè s’hauria de tenir en compte que les conferències i lectures no van rebre gens de cobertura mediàtica; només se n’ha trobat informació en el programa d’activitats del cicle. I, pel que fa les posades en escena, és lògic que cada una tingues una rebuda diferent, segons si havien tingut bona crítica o si el boca-orella funcionava. Per altra banda Sanchis mateix ha reconegut que alguns dels espectacles van tenir molt públic. S’ha de pensar, doncs, que potser l’espectador interessat, davant d’una proposta tan exhaustiva, va triar anar a un parell o tres d’espectacles i ja va quedar satisfet.

Però sobre l’experiència del festival en si mateixa la conclusió podria ser que es va tractar d’un esdeveniment de qualitat rebut amb força entusiasme, almenys per part de la crítica, i sembla que fins el mateix homenatjat en va gaudir:

“In Barcelona I’ve seen three productions of my plays, *One for the Road*, *A Slight Ache* and then two productions in one of *Betrayal* and *Old Times*. What I enjoyed in all of them was the relish which not only the directors but also the actors embodied. I think theatre is about relish, passion, engagement. It also leads

to adventure. It's not a careful activity, it's a very dangerous activity. But danger can happen in many ways. For example, my production of *Ashes to Ashes* was a very quiet one. People were very still and hardly raised their voice. There are many ways of expressing this perilous fact of life which theatre is all about” (Pinter 1998, 78)

Si s’ha de fer cas de les seves paraules i el teatre és qüestió de passió, perill i compromís el festival Pinter va intentar complir amb totes aquestes característiques i sembla que se’n va sortir. A més Lina Lambert ha reivindicat la satisfacció personal que va representar formar part d’aquest cicle Pinter quan aquí encara no se li feia gaire cas i també per haver-se convertit en un referent d’interès general en els estudis sobre Pinter:

“Es cierto que el público fue poco, eso no se puede negar, pero luego la *Tardor* ha sido una referencia en todo el mundo y el público... el público va poco a todas partes: Si llueve afecta al teatro, si hay futbol afecta al teatro... Además Pinter no era muy conocido aquí y los actores que lo hacíamos tampoco, y menos en aquella época... Sin embargo cada vez que se habla de Pinter se saca a relucir este proyecto a Sanchis, la visita de Pinter a Barcelona, e incluso se me ha mencionado a mi... Por lo tanto es un proyecto que ha quedado en el imaginario de la gente a posteriori y eso es lo que más importa. Ahora Pinter es un premio Nobel y se conoce más por lo tanto en este momento habria sido distinto. Pero lo importante es que nosotros contibuímos a popularizar sus creaciones y que la gente que vino estuvo muy contenta” (annex 5).

En definitiva, les sales alternatives de Barcelona van aconseguir unir-se per a oferir una alternativa teatral de qualitat que potser no va ser un èxit comercial però que, en canvi, ha quedat com a referent del estudis pinterians i que va acabar d’afermar la Sala Beckett en el paper d’espai a l’avanguardia del teatre que es fa a Barcelona i com una porta oberta a les novetats de més interès.

CONCLUSIONS

Durant el transcurs d'aquesta recerca he analitzat la presència escènica que ha tingut l'obra de Harold Pinter a Barcelona des de la seva primera manifestació el 1963 fins el 1996, moment que va ser clau per a la difusió de la seva obra. La idea ha estat investigar si ha estat un autor conegut o no pel públic català o si ha estat important en alguna mesura per al desenvolupament del teatre d'aquí. A continuació, doncs, es sumaritzarà l'activitat en relació amb aquest dramaturg que hi ha hagut a Barcelona en cada període que s'ha treballat. Tanmateix no m'estendré excessivament perquè al llarg de les pàgines anteriors crec que ja he anat fent petites recopilacions a la fi de cada capítol i quan s'havia de concloure alguna idea important, i no voldria fer repeticions innecessàries.

Pinter no va escriure la seva primera peça teatral fins al 1957 (*The Room*) i es va fer famós a partir de *The Caretaker* el 1959, per tant, la seva arribada a Barcelona el 1962 no es pot dir que fos tardana. Però si es va representar va ser perquè durant la dècada dels seixanta els grups de teatre independent de Ricard Salvat i del T.E.C es van interessar per la seva obra ja que tenien la voluntat militant de difondre les novetats europees del moment. Durant aquest període Pinter va ser classificat, principalment, en la línia de l'absurd, si no sempre pels directors que van realitzar els seus muntatges, sí per la premsa i crítica especialitzada. Això, segurament, va ser una de les causes que no acabés de quallar entre la gent d'aquí perquè en aquell moment triomfava el teatre èpic i social que s'allunyava molt dels pressupòsits ètics i estètics del britànic. Aquesta hipòtesi es veu en certa manera corroborada per les següents paraules de Sanchis Sinisterra:

“Yo había leído a Pinter en los años sesenta con las traducciones de *Primer Acto*. Luego en los setenta con *Cuadernos para el Diálogo* leí *La Habitación*, *Un ligero malestar* y otras cosas, pero confieso que en esa época estaba en la onda Brecht y el teatro épico y no conecté con el personaje. Me pasó la mismo con Beckett, no me avergüenza confesarlo. Los encontraba interesantes, pero no... En parte la culpa la tuvieron las pésimas traducciones de la época” (annex 6).

Però, a part de les poques representacions que van fer aquestes dues companyies, va tenir una difusió més popular gràcies a les emissions donades per televisió d'*El*

Portero i de *Tea Party*, cosa a la qual també s'hi sumen els articles a la premsa. El fet és que la presència del dramaturg anglès durant aquesta època no és menyspreable. Ho demostra el fet que crítics com Ordóñez o Benach recordaven, en els anys noranta, aquells muntatges en les ressenyes que estaven escrivint, cosa que indica que en van sentir l'impacte, com espectadors atents que eren.

En canvi, durant el anys setanta es va perdre la pista escènica de Pinter i no es va retrobar fins al 1983 a partir de l'escenificació de *L'Amant* d'Eugènia Casanovas, una vegada més en un muntatge molt senzill, sense pressupost i de molt curta durada, que va passar força despercebut. Tanmateix la posada en escena de Víctor Batallé el 1985 va començar a marcar la diferència respecte als grups amb pocs mitjans que s'havien ocupat de Pinter fins al moment, ja que va comptar amb alguns ajuts econòmics (les vegades anteriors no n'hi havia hagut de cap mena) i les representacions van durar cinc dies. Però el que vertaderament va suposar un canvi va ser l'espectacle d'*El Muntaplats/L'última copa* del 1987, que es va fer en un teatre de prestigi, el Lliure, i que va tenir una duració d'un mes i mig. A més, en aquesta ocasió ja no es va classificar Pinter dins de l'absurd sinó que es va voler realçar la seva faceta d'autor compromès, no només en la seva nova producció, *L'Última copa*, sinó a propòsit d'una lectura retrospectiva d'*El Muntaplats*, que es va fer en aquesta clau. Aquesta lectura diferent provenia del canvi d'imatge pública que Pinter va experimentar durant el anys vuitanta i que va fer que el món el percebés com a paradigma de l'autor compromès.

Aquesta nova projecció de Pinter va provocar que en la dècada següent, els noranta, Sanchis Sinisterra i el seu grup Teatro Fronterizo comencessin a reivindicar-lo des de la Sala Beckett com a autor d'interès. Primer se'n van fer dos muntatges que no van tenir excessiva repercussió, *Traïció* el 91 amb la companyia Tarnàs Teatre, i *Altres Llocs* juntament amb *A ninguna parte* de Pere Peyró l'any 90. Vist així, semblaria que Pinter tornava a quedar circumscrit dins l'àmbit dels teatres petits i els grups independents, cosa que podria semblar una reculada respecte a les expectatives que va aixecar la posada en escena del Lliure. Tanmateix aquest grup de la Sala Beckett no es va limitar a representar l'obra d'aquest autor sinó que el van adoptar com a model creatiu i es va organitzar per a treballar la seva obra i estudiar les seves particularitats poètiques. Aquesta actitud va fer que en el 1991 es fes el *Taller Play Pinter* i que, finalment, el 1996 es dugués a terme la *Tardor Pinter*, una experiència molt completa que va difondre des de diversos angles l'obra i pensament d'aquest autor, marcant una fita en la seva recepció a Barcelona.

La conclusió que es podria treure de tot això, doncs, és que, si bé Pinter sembla que no hagi tingut gaire incidència en el món teatral barceloní, i quan n'ha tingut sempre ha estat circumscrit als cercles més independents i alternatius, és interessant veure que, durant la dècada dels 90, una determinada lectura de la seva obra (una mica esbiaixada si es vol) va ajudar a establir i determinar una visió teatral que en aquells anys va tenir molta importància. Per tant, la seva influència ha estat rellevant en tant que va representar un model de teatre modern a seguir per alguns autors catalans, entre els quals, com s'ha anat veient de manera lateral durant aquestes pàgines, es podrien incloure Carles Batlle, Lluïsa Cunillé, Josep Maria Benet i Jornet, en alguna ocasió Sergi Belbel i Pere Peyró. Caldria, però, estudiar aquest punt amb compte ja que aquesta generalització es basa només en impressions poc contrastades i comentaris deixats anar per Marcos Ordóñez, Carles Batlle o Sanchis Sinisterra mateix.

També seria bo tenir present que, potser, si sempre hi ha hagut la idea que Pinter no s'ha representat gaire, és perquè no s'ha tingut en compte la feina que s'havia fet amb anterioritat i perquè potser han fallat els canals de comunicació entre professionals. Una mostra d'això és, per exemple, que quan es va representar *El Muntaplats* el 1987 no es va fer ni la més petita referència al muntatge previ del TEC de 1965 i el mateix va passar amb les posteriors versions d'aquesta obra, els directors de les quals mai no van anomenar les anteriors. Per altra banda, quan Mireia Aragay es va decidir pel seu tema de tesi no va ser a causa d'haver vist algun muntatge de Pinter aquí sinó per la seva estada a Anglaterra i per vies acadèmiques. Tampoc Sanchis Sinisterra, amb el seu interès per la vessant més política de Pinter, en ser preguntat per l'espectacle del 87 que va ser l'introducció d'aquesta visió, no va semblar-ne gaire al cas. El recordava però no va tenir res a veure amb el seu nou interès pel britànic, que li va venir de les seves pròpies investigacions sobre Beckett. I, en aquest sentit, Vicenç Olivares va dir que Pinter s'havia fet molt poc i quan li vaig recordar el festival del 96 va contestar que el que es feia en les sales alternatives tenia poca transcendència.

Aquestes actituds demostren, encara que parcialment, la manca de cooperació entre els diferents grups teatrals i la poca tendència dels artistes d'aquí a mirar i aprendre del que han fet els seus predecessors i companys, cosa que explica que esforços artístics importants quedin devaluats amb al temps a causa de la indiferència de les noves generacions i de la poca memòria dels seus coetanis.

Però és que, a més, cal tenir molt present que, sobretot des de la celebració de la Tardor Pinter, es va acabar amb la poca presència Pinter a l'escena barcelonina i que,

per tant, no és cert que no hagi estat prou escenificat. Per una banda la seva obra va tornar al circuit oficial el 2003 quan es va fer *Cendres a les cendres* al Teatre Lliure i, més endavant, el 2007, quan al Teatre Nacional es va representar *Tornar a casa*. I per una altra, la seva difusió a través de les sales alternatives es va fer constant i el 1999 es va representar *Els vells temps* a l'Artenbrut, el 2002 *Traïció* a la Sala Muntaner, el 2003 *El Muntaplats* al Guasch Teatre i el 2005 *Els vells temps* a la Beckett una altra vegada. Probablement, encara m'oblido d'algun muntatge pinterià dels últims anys, però el recompte que faig és suficient perquè sigui evident que se n'han fet molts. És cert que la majoria han tingut lloc en teatres petits i fora del circuit comercial. Tanmateix, això no hauria de fer-nos subestimar la seva importància perquè, si bé potser no hi assisteix el gran públic, aquest tipus d'espectacles han permès que la gent més interessada s'hagi pogut anar familiaritzant força amb el nostre autor durant aquest darrer període de temps. El que, en últim terme, s'hauria de remarcar és que, tot i que s'han representat prou peces de Pinter, sempre han estat les mateixes i no hi ha hagut interès a ampliar-ne el repertori. Per tant, si Pinter és conegut és per una part molt petita de la seva obra i això fa dubtar sobre si realment aquesta es coneix en profunditat.

ANNEX 1

MUNTATGES, EMISSIONS TELEVISIVES I TRADUCCIONS DE PINTER A BARCELONA

Obra/ versió/traducció	Director	Actors/ Companyia	Lloc/mèdi/ editorial	Data
<i>El Portero</i> (Trino Martínez)	Ricard Salvat	Carlos Mendy, Daniel Dicenta i Manuel Nuñez	Teatre Calderón	21 i 23/11/1962
<i>Tea Party</i>	Marcos Reyes Andrade	Manuel Dicenta, Nicolás Dueñas, Fernando Rey	TVE Programa: Primera Fila	24/3/1965
<i>L'habitació i El cambrer mut</i> (Pedrolo, Manuel)	Vicenç L. Olivares Miguel Gimeno (TEC)	Maria Dolores Muntané, Nadala Batista, Alejandro Aixelá, Carlos Gimeno, Ricardo Font, Àngel Company, Joaquín Riba,	C.A.P.S.A	28/5 /1965
<i>El amante y El Montacargas</i>	Daniel Bohr	Mari Carmen Távila, Julio G. Viguera y Carlos Pereira.	Romea	1/10/1966
<i>El Portero</i>	Claudio Guerín	Manuel Dicenta, Estanis González y Nicolás Dueñas	TV: Teatro de Siempre	31/10/1968
<i>The Caretaker</i>		Manuel Dicenta, Stanis Gonzalez, Nicolás Dueñas	TVE Programa: Estudio Uno	19/11/1971
<i>L'Amant</i> (Marta Pessarodona)	Eugenia Casanovas	Companyia Ad Hoc	Dilluns de teatre obert. Teatre Regina	17/1/1983
<i>Terra de Ningú</i> (Miquel Berga i Salvador Sunyer)			Editorial Arola	1983
<i>Altres Llocs</i> (Víctor Batallé)	Víctor Batallé	Andreu Solsona, Montserrat Julió, Agustí Estadella, Isabel Arbonès i Josep Cid	C. D.G. Aliança del Poble Nou	23/4/1985

<i>Qui a casa torna</i> (Joaquim Mallafré)			Editorial del Mall, biblioteca de l'I.T.	1986
<i>El muntaplats/L'última copa.</i>	Carme Portaceli/ Xicu Masó	Jordi Bosch, Andreu Benito/ Fermí Reixach, Emma Vilarasau, Quim Lecina Hugh Cirici	Teatre Lliure	27/5/1987
<i>Altres Llocs</i> (Imma Garin)		El Galliner		1988
<i>Veus familiars. amb A ninguna parte J.P.</i> Peyró	Manuel Carlos Lillo	Lluís Miquel Climent, Rosa Nicolás, `ngels Poch, Ramón Vall, Pilar Alba	Sala Beckett. Cicle de teatre breu	23/5/1990
<i>La Traïció</i>	Josep Maria Dieguez	Tarnàs Teatre	Sala Beckett	15/1/1991
<i>L'Habitació. El Muntaplats</i> (Manuel de Pedrolo)		El Galliner		1994
<i>L'amant</i> (Jordi Malé)		El Galliner		1995
Sketches	Ferran Lahoz.	Cia. H intercalada Resu Belmonte, Ton Gras, Ariadna Martí, Pep Navarro, Ferran Lahoz.	Teatre Malic.	18/9/1996
<i>El Muntaplats</i>	Carles Alfaro.	Moma teatre Joan Carles Gares i Joan Miquel Reig.	Sala Beckett.	9 /10/1996
<i>Ashes to Ashes</i>	Harold Pinter.	Royal Court. Lindsay Duncan i Stephen Rea.Theatre	Mercat de les Flors	29/10/1996
<i>Un ligero malestar</i>	Alan Mandell.	Cae la sombra. Lina Lambert, Manuel Carlos Lillo i Pep Navarro	Sala Beckett	30/11/1996
<i>Altres Llocs</i>	Joan Anton Sánchez	Isabel Arbonès, Josep Cid, Maria Cinta Compta, Agustí Estadella, i Andreu Solsona.	Versus teatre	7/11/1996

<i>Varios pares de pies sobre piso de mármol</i> basada en <i>Traició</i> i <i>Vells temps.</i>	Rafael Spregelbund	Cía spregelbund Luís Machín, Gabriela Izcovich, Julia catalá i Alejandro Vizzo	Sala Beckett	20/11/1996
<i>Díptico Beckett/Pinter:</i> <i>One for the road</i> i <i>Catastrophe</i>	Luis Miguel Climent	El teatro fronterizo Ariadna Planas, Ramón Vall, Miquel García, Manel Barceló, Lali Barenys i Javier Tió	Sala Beckett	3/12/1996
<i>L'Amant.</i>	Pere Sagristà.	Mercè Arànega i Mingo Ràfols	Artenbrut	10/12/1996

ANNEX 2

*MATERIAL GRÀFIC SOBRE ELS MUNTATGES DE PINTER A BARCELONA
1962-1996*

El Portero 1963

CALDERON
MAÑANA, NOCHE, 10'45
PEQUEÑO TEATRO
presenta en SESION DE CA-
MARA el ESTRENO de
EL PORTERO
de HAROLD PINTER
con
CARLOS MENDY
DANIEL DICENTA
MANUEL NUÑEZ
Dirección: RICARDO SALVAT

En 1960 se estrenó en Londres
El mismo año en Broadway
donde se sigue represen-
tando)
En 1961 en París
En 1962 se estrena en Bar-
celona

Localidades a la venta
Informes y abono: HOGAR DEL
LIBRO. - Tel. 232-26-00



L'Habitació 1965



Una escena de ensayo de «L'habitació», de H. Pinter

El Cambrer Mut 1965



«El cambrer mut»: R. Font y A. Aixelá



TEATRE EXPERIMENTAL CATALA
del C. A. de St. Lluç

TEATRE ESTUDI

Sessió **Harold Pinter**
en versions de **Manuel de Pedrolo**

EL CAMBRER MUT

(estrena)

Ben Alex Aixelà
Gus Ricard Font

Direcció: **Vicent L. Olivares**

L'HABITACIÓ

(estrena)

repartiment per ordre d'aparició

Rose Hudd	M.ª Dolors Muntané
Bert Hudd	Carles Gimeno
Senyor Kidd	Antoni Millà
Senyora Sands	Nadala Batiste
Senyor Sands	Angel Company
Riley	Joaquím Riba

Direcció: **Miquel Gimeno**

TEATRE DE LA C. A. P. S. A.
Via Laietana, 134 (cantonada Aragó)

Divendres 28 de maig del 1965
a les 10'30 de la nit

6 del actual, establece nuevas bases

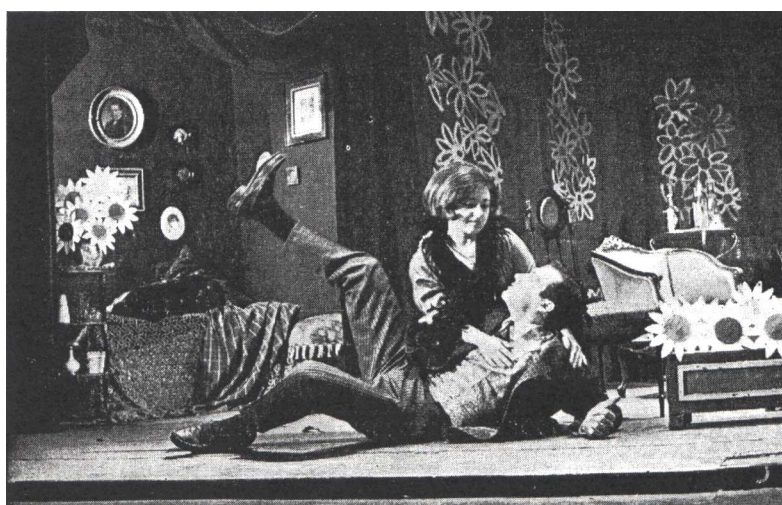
TEATRO EXPERIMENTAL CATALAN
(del C. A. de Sant Lluç)

SESION HAROLD PINTER (en versiones en catalán
de MANUEL DE PEDROLO)

«EL CAMBRER MUT»
«L'HABITACIO»

Teatro de la CAPSA (Via Layetana, 134)
HOY, viernes, día 28, a las 10.45 h. (noche)

El Amante 1966



El Montacargas 1966



«EL MONTACARGAS», DE PINTER. DIRECCIÓN: DANIEL BOHR. TEATRO NACIONAL DE CÁMARA Y ENSAYO. (INTÉRPRETES: JULIO G. VIGUERA Y CARLOS PEREIRA.)

Companyia de Teatre Ad Hoc Barcelona
L'AMANT
de **HAROLD PINTER**

CATALUNYA

Richard: Francesc Orella
Sarah: Àngels San Miguel
John: Joan Llobell
Traducció: Marta Pessarrodona
Assessoria Harold Pinter: Jane Cowin
Assessoria, espai escènic i vestuari: Pep Duran i Nina Pawlowsky
Llums: Agustín Lahuerta
Ajudant direcció: Txiki Berraondo
Direcció: Eugènia Casanovas

The Lover és una de les obres curtes de Harold Pinter, és del 1963 i aquest mateix any va ser radiada per la Associated Radiffusion sota la direcció de Joan Kemp-Welch i representada en el Arts Theatre Club de Londres.

Pinter amb l'afany d'aprofundir en el món de les relacions humanes ens presenta en aquesta obra un problema de comunicació de parella. En *The Lover* l'autor planteja una situació límit que evidencia un llarg reguitzell de problemes comunicatius.

Sarah i Richard són un matrimoni que decideix d'acabar amb el tedi en què es troba la relació. Richard s'entén amb una prostituta i Sarah es veu amb un amant que la visita per les tardes. Richard coneix els amors de la seva dona i Sarah els del seu marit. En les primeres escenes en parlen com d'uns personatges que des de fora del nucli parella donen forma i dinamitzen el matrimoni. La idea formada sobre aquesta relació s'enfonsa quan l'a-

mant truca a la porta i és el mateix Richard convertit en Max. Ha aparegut l'esquizofrènia de dos móns que només poden existir en el desconeixement de l'un cap a l'altre. Sarah, una senyora elegant, mestressa de sa casa, no pot concebre, per la seva moral, tot el joc eròtic en llibertat. El mateix li passa a Richard però comença a tenir gelosia de l'amant de la seva dona i comença a patir el seu propi procés de bogeria.

La traducció

Treballem amb el text traduït per Marta Pessarrodona i amb la seva col·laboració com a persona entesa en el món anglès tant teatralment com en d'altres aspectes que ens són necessaris per al muntatge de l'obra.

Aquesta traducció és de moment inèdita, la qual cosa representa una estrena d'una obra de Pinter, autor del qual no n'existeix cap obra publicada en llengua catalana.



Una mena d'Alaska 1985



Despertar, tras 29 años de aislamiento, y descubrir un mundo distinto. Esa es la tragedia de «Una mena d'Alaska».

Veus Familiars 1985



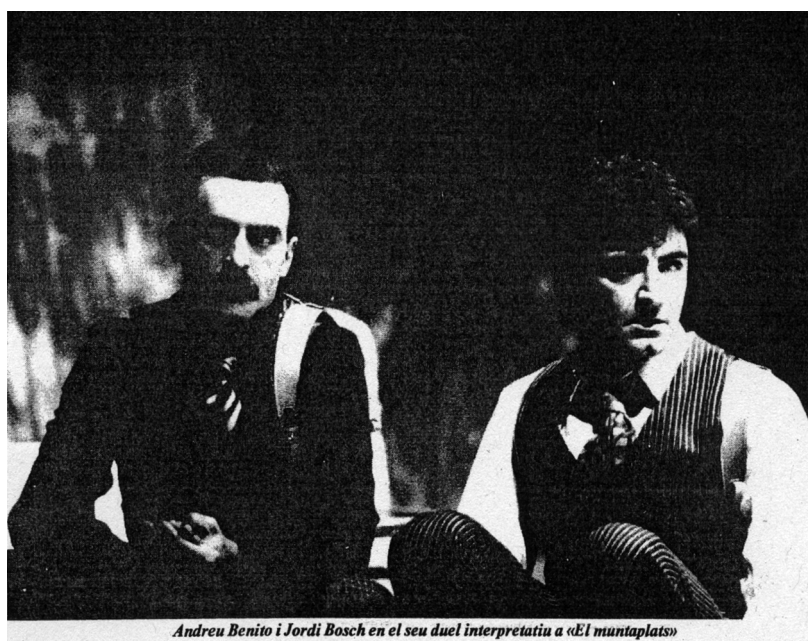
Estació de França 1985



Salutacions del repartiment d'*Altres Llocs* 1985



El Muntaplats 1987

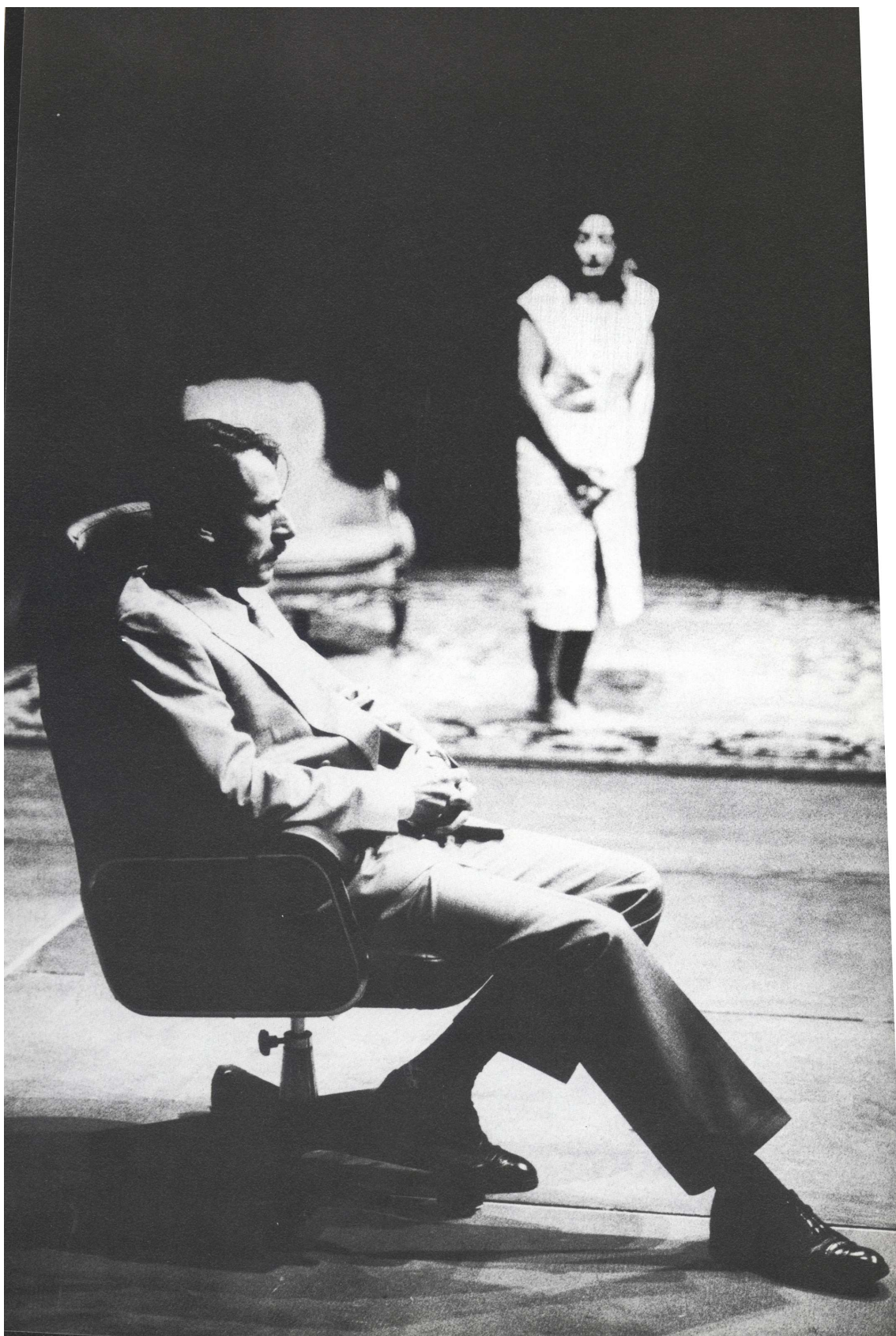


Andreu Benito i Jordi Bosch en el seu duel interpretatiu a «El muntaplats»

L'Última Copa 1987



L'Última Copa 1987



Programa de mà 1987

EL MUNTAPLATS & L'ÚLTIMA COPA HAROLD PINTER



Programa de mà 1987

el muntaplats

Ara ve la difícil tasca d'haver de dir alguna cosa sobre "El muntaplats" de Pinter. I ho és, de difícil, perquè verbalitzar una cosa que ve d'un procés interior és molt complicat ja que, per una banda compromet massa, i per l'altra, sempre tens la sensació de condensar en quatre paraules una cosa que ha nascut de tot un treball de comprensió lent, de vegades inconscient i, en aquest cas, portats de la mà de Pinter, un procés quasi màgic que esdevé una vomitada del més profund dels nostres estòmacs, del nostre ésser.

Ens hem plantejat, com sempre, la total fidelitat a aquest text i, com sempre també, hem tingut la sensació de ser uns ingenus perquè, de segur, que Ben i Gus estan plens de les nostres experiències vitals sense les quals mai no haguéssim pogut entendre'ls.

Els nostres personatges es troben en una situació normal per ells, quotidiana, que es va fent absurda a poc a poc; la realitat més bèstia és a sota de tot això que sembla un joc.

Aquest muntaplats, aquest «cambrenut» com diu el títol original, que no té ni cara ni ulls, sense identitat, posa a Ben i a Gus en una situació on no tenen més remei que escollir una postura davant d'aquest element. Tancats en aquest cau tant l'un com l'altre tenen clars els seus rols.

L'arribada de l'element exterior converteix allò esperat en un fet i cal reaccionar; és aquí, com sempre, on entra l'elecció; i, com sempre, és aquí on hi ha la tragèdia.

Els personatges, llavors, estan obligats a entrar en el joc malgrat que el joc no existeix. Degut a la situació d'espera i al tancament en aquest cau, qualsevol element extern desencadenarà el que hagi de venir.

Si només la cosa fos que el poder, pel fet de ser-ho, acabés fent el que vol de nosaltres, encara tindriem la possibilitat de la rebel·lió; però ja no és un element extern, sinó que s'ha ficat tan subtilment a dintre nostre, que serem nosaltres mateixos els que triarem el nostre propi destí sota el seu peu.

Carme Portaceli.

l'última copa

Crec que el món no té cap possibilitat d'escapar-se d'una fi horripilant en el termini de vint-i-cinc anys com a molt. A no ser que Déu, és un dir, es decideixi a parlar. Perquè la raó no hi pot fer res. Que jo escrigui l'Última copa, que es publiquin articles, documentals, anàlisis lúcides (Averell Harriman escrigui al New York Times), que s'aixequin veus aquí i allà, que la gent surti i es manifesti pels carrers. Tot plegat és inútil. No podem aconseguir res. Perquè el cervell dels que manen està atrofiat, i les seves maneres de pensar, gastades. Són com una paret de totxos. I, malgrat tot això, no podem renunciar a pensar ni deixar d'esforçar-nos per veure les coses com més clarament millor.

Fragments conversa Harold Pinter i Nicholas Heres.

el muntaplats

de harold pinter

traducció josep m. balenyà	ajudant direcció xavier millán	direcció carme portaceli
actors andreu benito ben jordi bosch gus	escenografia i vestuari antoni bueso julià colomer	

l'última copa

de harold pinter

traducció josep m. balenyà	maquillatge carlos montosu toni hernández	ajudant direcció julià colomer
actors: pau bosc nicky hug cirici quim lecina victor fermi reixac nicolás emma vilarasau gila	música miquel sala interpretada joan sadurni	escenografia i vestuari antoni bueso julià colomer direcció xicu masó

construcció i maquinistes domingo sanz jordi banal joan sitjà josep codines toni floro luis martínez joan feria	assistent llums maria domènech regidor manolo jiménez director tècnic rafael lladó	llums xavier clot fotografies ros ribas disseny gràfic francesc esplugas vilaseca altarriba
---	--	---

realització vestuari
isabel abellán
agustí bardella

 **teatre lliure**
montseny, 47 teléfon 218 92 51 08012 barcelona

entitat concertada amb
departament de cultura generalitat de catalunya
servei de cultura de la diputació de barcelona
regiduria de cultura de l'ajuntament de barcelona

Programa de mà d'Altres Llocs 1991

INTERPRETACION:
 ELLA: ROSA NICOLAS
 EL: RAMON VALL

De Josep Peyró

MAQUILLAJE:
 MARC AUBÀ

ILUMINACION:
 JOSE LUIS ALVAREZ

Y LA COLABORACION DE:
 JOAQUIM ROY

DIRECCION:
 LUIS MIGUEL CLIMENT

*Ustedes esperan descubrir otro mundo.
 Ustedes no esperan descubrir otro mundo.
 En cualquier caso, ustedes esperan algo.
 ¿Quién sabe? Quizás ustedes esperan esto.
 Pero incluso así, ustedes esperan otra cosa.
 Están ustedes sentados en hileras. Forman un auténtico
 muestrario.
 Están colocados en un determinado orden. Todos miran en
 una determinada dirección. Sentados a distancias iguales
 unos de otros.
 Constituyen un auditorio. Forman una perfecta unidad. Son
 un público sentado en un teatro. Ustedes piensan libremente.
 Cada cual tiene sus pensamientos. Ustedes nos ven y nos oyen
 hablar. Sus alientos se mezclan con los nuestros cuando no-
 sotros hablamos. Ustedes y nosotros formamos poco a poco
 una misma cosa.*

(P. Handke)

*Señores: He aquí como habla la verdad. ¿Qué?
 ¿han quedado ustedes satisfechos?*

(L. Pirandello)

Si hay algo más misterioso que nuestra identidad, debe ser nuestro propio reflejo en el espejo y sin embargo nos contemplamos a diario sin ningún temor. Decir teatro es decir lucha con el espacio y el tiempo contra el espacio y el tiempo -como en toda pelea noble, utilizamos las mismas armas que el contrincante- o lo que es lo mismo, teatro es la lucha por existir. Luchan autor, director, actores y técnicos para conquistar ese momento y ese lugar, sería injusto que ustedes quedaran al margen de esa pelea, al fin y al cabo también ustedes son imprescindibles para su consecución.

A Samuel Beckett: *Que nuestra consigna sea, pues, lentitud y prudencia con bandazos a derecha y a izquierda y bruscos retrocesos según los dardos oscuros de la intuición (Mercier y Camier)*

JOSEP PERE PEYRÓ

INTERPRETACIÓ:
 VEU 1: JOSEP M^a PEREZ BUJ
 VEU 2: ANGELS POCH
 VEU 3: MANUEL CARLOS LILLO

ESCENOGRAFIA I IL·LUMINACIÓ:
 ANNA RUIZ

MAQUILLATGE: *De Harold Pinter*
 MARC AUBÀ

GRAVACIÓ DE SO:
 CROMA S.A.

TRADUCCIÓ:
 PILAR ALBA I SERGI BELBEL

ASSISTENTA DE DIRECCIÓ:
 RAFAELA PANTOJA

DIRECCIÓ:
 MANUEL CARLOS LILLO

Agraïm la col·laboració de:
 JUAN ALBA, JORGE VERA, TXIQUI BERRAONDO,
 TONI GELABERT, STEWE JOLES.

L'obra de Harold Pinter és, malauradament, poc coneguda entre nosaltres, tot i que és un dels autors anglesos vius més importants. Portar a l'escena una de les seves obres representa no només l'alticent de treballar amb un text deliciós, sinó també l'ocasió d'apropar-nos i apropar el públic al suggestiu món pinterià.

Veus Familiars és una peça curta concebuda originàriament per a la ràdio i per això més condemnada al desconeixement que no pas les altres. Malgrat les dificultats que comporta la trasllació d'unes veus despullades a uns personatges visibles que no tan sols parlen o callen sinó que també és mouen per un espai concret, ens sembla que l'atractiu del text bé que mereix la pena el repte.

Es tracta d'una obra impregnada d'ironia i crueltat, alhora de tendresa i bellesa. Són veus que es criden unes a altres i que en aparença no s'escolten, o que potser s'escolten i s'ignoren, que a vegades parlen de la llunyania de la proximitat i d'altres de la proximitat de la llunyania. Costa situar-les en el terreny ferm i sòlid del que és conegut, de la "realitat", i tanmateix, es mouen en absoluta naturalitat pel que Pinter anomena "soramoll".

Inevitablement concluirem que tracta de la incomunicació. Però per a Pinter, que opina que és en el silenci on millor ens comuniquem, aquesta incomunicació del llenguatge parlat no és més que una evasió contínua, un intent desesperat de protegir la nostra intimitat, de tapar la nostra nuesa. Per això ens avisa de que tot sovint el que escoltem no és més que una indicació del que escoltem, és a dir, una altra forma de silenci. Amb tot, l'oïda haurà d'estar ben atenta, perquè arribarà un moment en que els personatges parlaran de veritat, diran allò que mai abans no han dit. I quan això passi, el que diguin serà irrevocable.

Veus Familiars 1990



Josep Maria Pérez Puig y Àngels Poch, protagonistas de "Veus familiars"

La Traïció 1991



Una escena de *La traïció*. Es el primera trabajo de Tranàs Teatre.

La Traïció 1991

teatre crítica

La traïció
La capacitat dialogadora de Pinter
JOAQUIM VILÀ I FOLCH

La traïció, de Harold Pinter. Companyia: Tarnàs Teatre. Intèrprets: Joan Raja, Mercè Anglès, Pep Martínez i Ramon Enrich. Il·luminació: Toni Tarrida. Escenografia i vestuari: Ana Cadiñanos. Direcció: Josep Maria Diéguez. Barcelona, sala Beckett, 15 de gener de 1991.



L'actriu Mercè Anglès en una escena d'aquest muntatge

A l'esclat del teatre anglès dels anys seixanta, Harold Pinter va ser un dels autors que va assolir un èxit més durador i més estable. Encotillat primer a les vessants de l'anomenat teatre de l'absurd i arrengrat darrere d'autors tan significatius com ara Kafka i Beckett, es va espolsar aviat tots aquests qualificatius en saber engruixir i madurar una personalíssima manera de fer teatre ancorada en la base irrenunciable del poder i de la força de la paraula. Durant els anys seixanta —la seva primera obra és del 1957— Pinter crea un teatre breu, contundent, en molts casos fet per a la ràdio —protagonisme absolut de la paraula— o per a la televisió.

Les propostes de Pinter tenien en comú una severíssima sobrietat de mitjans i una intensa capacitat dialogadora. Pinter utilitzava la paraula per crear els personatges: cada un d'ells era definit pel que deia, pel que no deia i per la manera com ho deia. I d'això Pinter n'ha esdevingut un mestre indiscutible. Amb un diàleg banal, sense suc ni bruc, amb un col·loquialisme en què sembla que ningú no digui res, és capaç de crear fortes tensions, de suggerir climes que dominen els mateixos personatges i de crear una mena de finíssima xarxa conceptual i temàtica que

va molt més enllà de la seva aparença i que crea nivells comunicatius de diverses lectures. Amb una traïció, una situació de triangle amorós, simple i esquemàtica, n'hi ha prou perquè Pinter elabori una filigrana textual amb múltiples suggerències.

Tarnàs Teatre, en aquesta primera aparició pública, aconsegueix un nivell prou acceptable tot i l'excessiva limitació gestual i l'evident manca de recursos per resoldre la dinàmica de les situacions més buides. La sobrietat escenogràfica d'Ana Cadiñanos lliga perfectament amb l'esperit de Pinter, però potser demanaríem que aquesta sobrietat no s'encomanés als intèrprets: tot i el to col·loquial dominant —imprescindible— desitjaríem un joc in-

terpretatiu més contundent, amb unes línies dramàtiques més marcades.

El text cenyidíssim de l'autor anglès —ben poca cosa ens diu dels personatges més enllà del triangle i del seu entorn més immediat— no dona gaires opcions, però aquesta és, és clar, la dificultat de triar una obra de Harold Pinter. Josep Maria Diéguez m'ha semblat que interpretava bé Pinter, però penso que s'ha quedat curt. Fa la impressió que el text esdevingui ample en excés i, si bé hi ha moments d'una gran justesa dramàtica, sembla que en d'altres no s'arribi a comunicar la intensitat que Pinter demana. Un Pinter que, en l'anònima versió catalana, no troba a vegades, la paraula justa.

Pinter Dixit 1996



Juan Diego y Juan Echanove leen una pieza de Pinter. Los dos intérpretes actúan en la Sala Beckett.

'ESKETCHES'



Cinco actores en busca de la incomunicación.

Diez piezas cortas del dramaturgo Harold Pinter, escritas entre 1959 y 1969 y emitidas en su mayoría a través de la radio, componen esta obra de teatro que lleva a escena la compañía H Intercalada bajo la dirección de Ferran Lahoz. La incomunicación que sufren seres atrapados por su propio lenguaje es el nexo común a todas estas historias, dirigidas por Ferran Lahoz e interpretadas por Resu Belmonte, Ton Gras, Ariadna Martí, Pep Navarro y el propio Lahoz. La obra forma parte de la operación Tardor Pinter, impulsada por las salas alternativas catalanas para divulgar el trabajo del dramaturgo. **B. G.**

A partir del 17 de septiembre. Teatre Malic. (93 / 310 70 35).

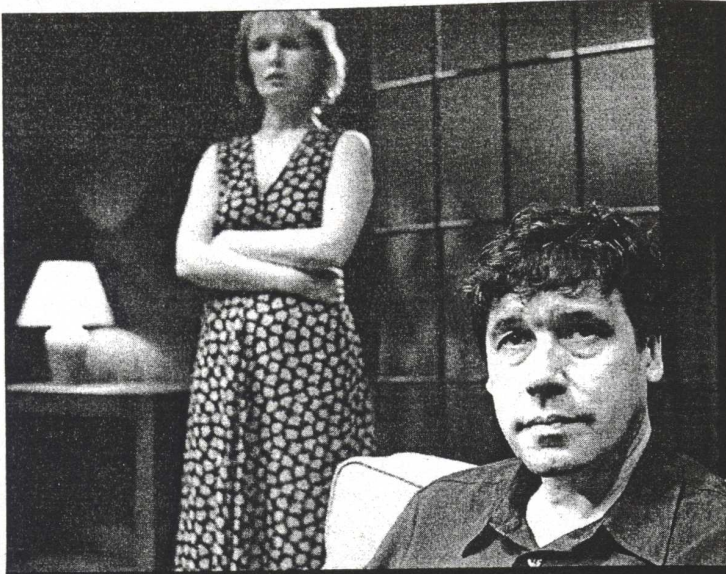
EL PAÍS DE LAS TENTACIONES Viernes 13 de septiembre 1996

El Muntaplats 1996



Teatre

'Ashes to ashes'



Lindsay Duncan i Stephen Rea

Tocats i enfonsats

Joaquim Noguero

Ashes to ashes, DE HAROLD PINTER.
DIRECCIÓ: Harold Pinter.
INTÈRPRETS: Stephen Rea i Lindsay Duncan. ROYAL COURT THEATER.
MERCAT DE LES FLORS, SALA OVIDI
MONTLLOR, 30 D'OCTUBRE.

Ashes to ashes se situa en un marc que recorda, immediatament, un dels *Sketches* representats al començament de temporada al Teatre Malic: un home i una dona remouen el passat, i les seves paraules, a través de pilots de clixés, serveixen per posar al descobert el buit absolut sobre el qual recolzen les seves vides en comú.

El marc és el mateix. Però *Ashes to ashes* duu el conflicte molt més enllà de la parella, fins a estendre aquest primer sentiment de pèrdua al naufragi d'una societat que ha perdut els referents i es troba insegura i sola, com en un món sense Déu: o sigui -com diu el mateix Devlin- com en una final de Wembley entre Brasil i Anglaterra amb l'estadi buit.

Devlin i Rebeca són morts en vida. Ell mateix li diu: "No vius a Dorset... ni enlloc més. Vius aquí amb mi." I no és una contradicció, sinó que el sentit obligadament literal de la segona premissa ens obliga a entendre figuradament la primera.

Pinter juga contínuament amb la llengua, i els personatges s'interroguen, proven de saber per aproximació, i desapareixen a cegues en una perillosa ruleta russa verbal, una mena de joc de veritat o mentida.

Saber què els passa exactament no és tan important. N'hi ha prou a deduir, com diu Devlin, que es parla d'"alguna atrocitat", encara que no sapiguem quina és la gota que ha fet vessar el vas o el motor que mou l'engranatge.

L'estructura de l'obra és prou tibant per crear igualment tot d'expectatives i mantenir el públic en el silenci que es respirava al Mercat la nit d'estrena. El que importa més aviat és subratllar un procés en marxa en el qual el públic també es pot reconèixer: un diàleg de tu a tu, de la veu que expressa les cendres d'ella a les d'ell (*ashes to ashes*), fins i tot de les seves a les nostres, per bé que la societat anglesa mantingui un pols d'una agudesa molt més acusada entre el puritanisme i el rigid sentit del deure tradicionals i el tot s'hi val selvàtic de la seva desballestada societat actual.

Pinter força cada paraula, les usa com el clixé que són, i tot seguit posa al descobert el que emmascaren, fins i tot en el nivell més anecdòtic (estar assegut a la cadira, per exemple, que pressuposa estar assegut sobre la cadira).

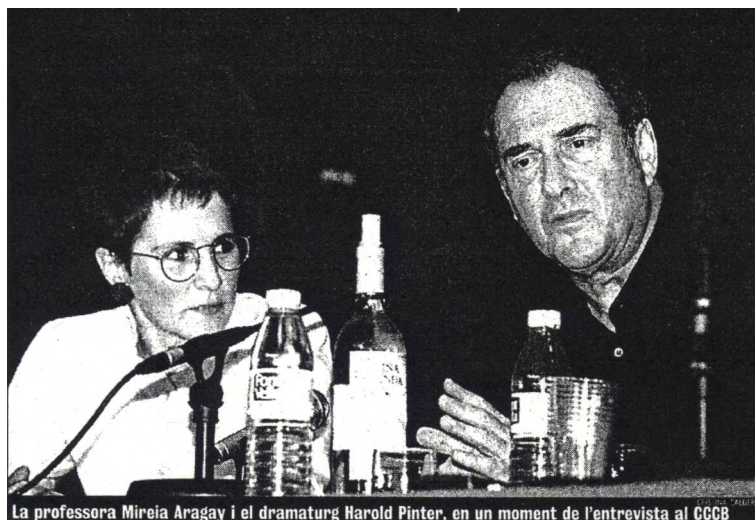
Per això l'aparença dels diàlegs es mou tota l'estona entre el tòpic i l'absurd, i el públic riu tant de la previsibilitat d'algunes frases com dels salts lògics d'altres, en allò que sols aparentment són estructures paradoxals pel fet que contradueixen el costum social expressat en la llengua però no l'experiència real. I, així, tot camufla un mateix fons d'angoixa, malgrat que puguem riure com en aquella comèdia que recorda el personatge de la Rebeca.

El muntatge d'ara, dirigit per Pinter mateix, esdevé sintètic al màxim, més encara del que les acotacions ja marcaven. L'escenografia és mínima. Tot es redueix al treball d'actors i a les paraules del text, que serveixen amb una dicció claríssima.

La interpretació és excel·lent en tots dos casos. Sobresurt Stephen Rea perquè, fins al final, el paper exigeix poc més d'un registre a Lindsay Duncan, mentre que ell es veu obligat contínuament a contrapuntar les paraules d'ella amb petits gestos: mirades, garyotes, els dits movent-se nerviosament...

La caracterització del personatge, amb el cos desmanegat com el d'un ninot sobre la cadira, expressa des de bon començament el que descobriran les paraules. Com també el posat absent i escèptic que tenen tots dos, la barreja de solemnitat, d'ironia i de derrota, sobre el ring que és l'escenari, separats com si fossin contrincants a banda i banda. És gràcies a aquesta sobrietat que no ens arriba a cansar un joc dramàtic que potser ja hem vist massa vegades imitat sense tanta eficàcia.

Entrevista amb Mireia Aragay al CCCB



La professora Mireia Aragay i el dramaturg Harold Pinter, en un moment de l'entrevista al CCCB

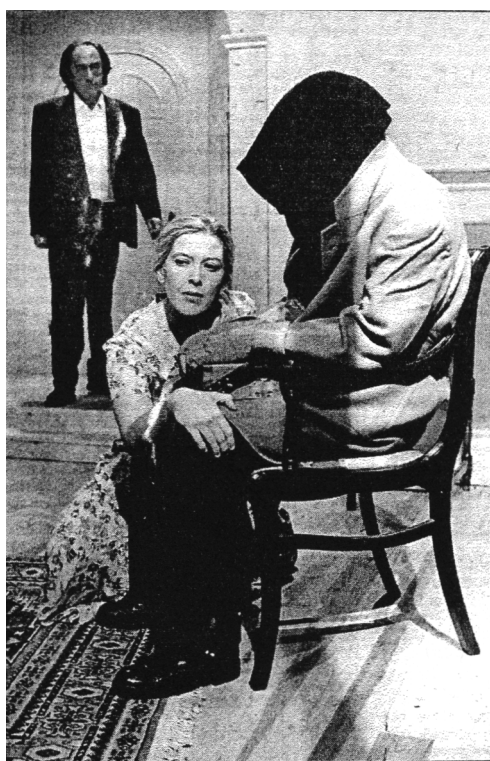
Harold Pinter amb Lina Lambert



Un Liger Malestar 1996

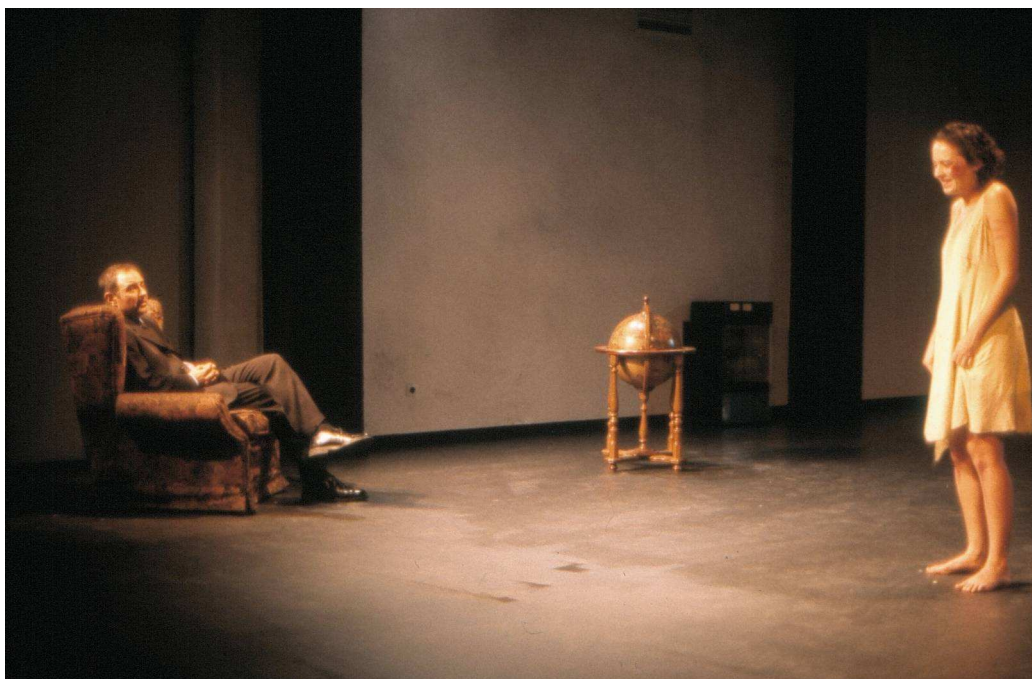


Lina Lambert y Manuel Carlos Lillo. Los actores, en una escena de la obra de Harold Pinter.
PILAR AYMERICH



Els tres actors de l'obra: Manuel Lillo, Lina Lambert i Pepe Navarro
PILAR AYMERICH

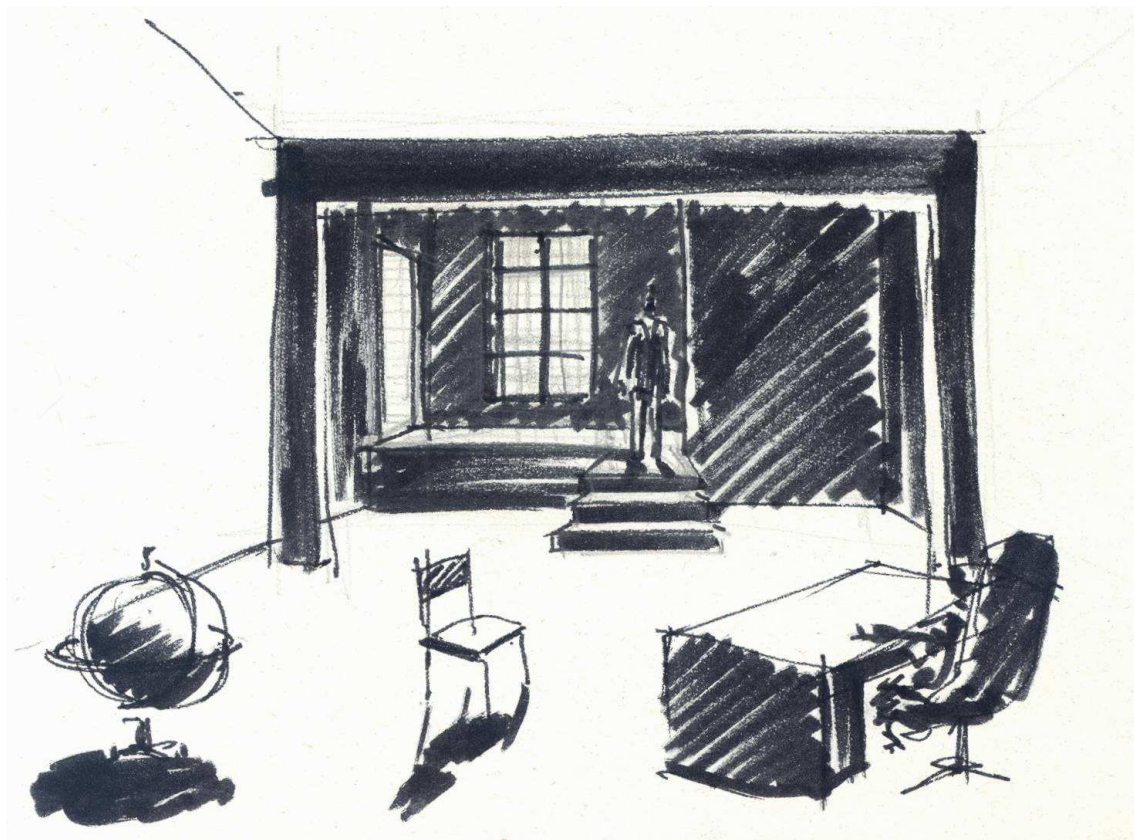
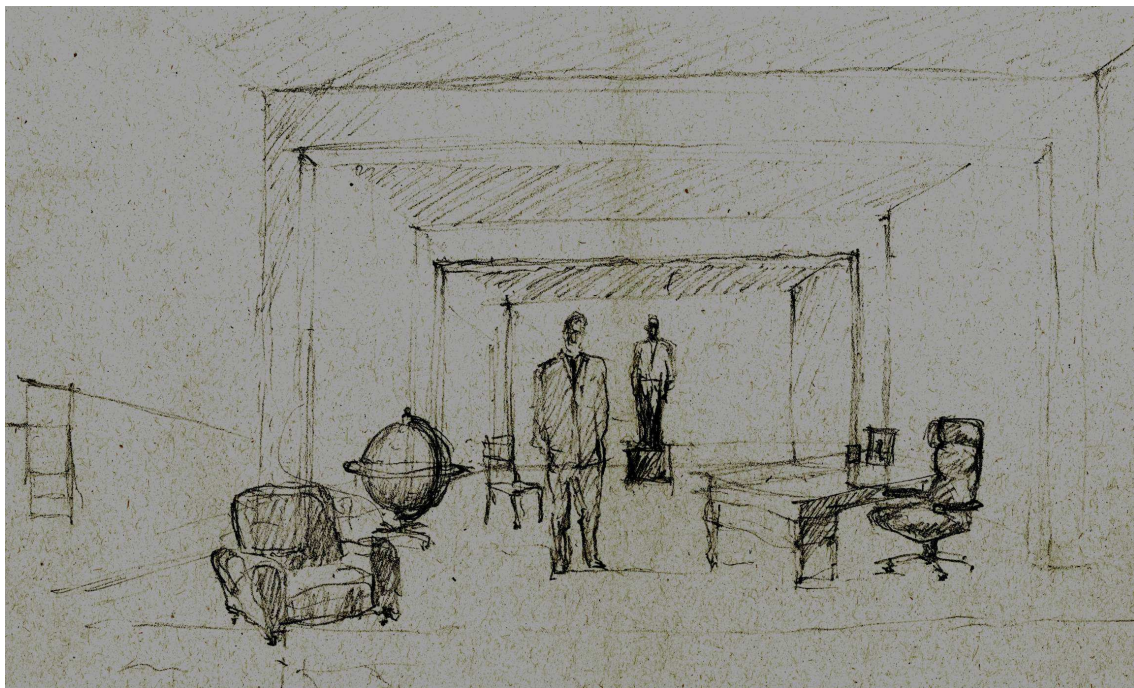
Díptico 1996: L'Última Copa



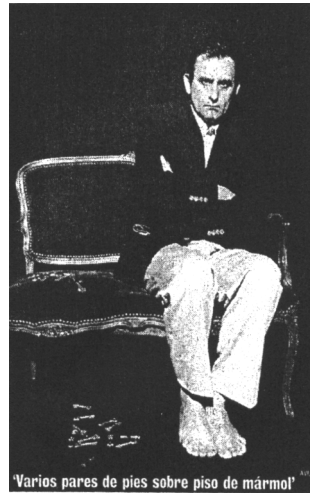
Díptico 1996: Catastrophe



Dibuixos de l'escenografia de *Díptico*



Varios pares de pies sobre piso de mármol 1996



L'Amant 1996



Mercè Arànega y Mingo Ràfols. Los actores, durante los ensayos de *L'amant*, de Harold Pinter.

PEPE ENCINAS

ANNEX 3

ENTREVISTA AMB VICENÇ OLIVARES

Carlota Benet: Com va conèixer l'obra i el personatge de Harold Pinter?

Vicente Olivares: Per mi qui va portar el Harold Pinter aquí va ser Pedrolo. Ell va ser qui el va estudiar, qui el va treballar... Nosaltres, el TEC, teníem molt bona relació amb el Pedrolo i li havíem estrenat moltes obres. Va ser ell qui ens el va donar a conèixer a través de dues traduccions que en va fer, *L'Habitació* i *El Cambrer Mut* i ens les va passar perquè les féssim.

CB: Què li van semblar aquestes dues peces, el van sorprendre, li van agradar?

VO: Per mi són sensacionals. Pensa que jo vaig muntar moltes obres, *Els Justos* del Camus, el *Britànic* del Racine... I haig de dir que *El Cambrer Mut* és de les coses més agradables i rodones que he fet. I, malgrat que es va representar poc i es va fer en un teatre petit, el CAPSA, per a mi va ser un muntatge molt important. En aquell moment havíem fet un Pedrolo al Romea dins del Cicle de Teatre Llatí i semblava que això era més important que *El Cambrer Mut*, però vaig comptar amb dos actors que em semblaven molt bons, l'Àlex Aixalà i el Ricard Pont, que van fer tota una creació. És una obra molts ben escrita, molt ben portada i crea una sensació de suspens molt interessant

CB: En aquell moment va considerar que estava fent una peça de teatre de l'absurd?

VO: No. Jo crec que no. Teatre de l'absurd per a mi, en aquells moments, eren coses com les que feia Brossa, que havíem representat en més d'una ocasió, i que també eren més experimentals. El que feia Pinter era una mena de thriller amb uns personatges que no se sap si són uns pistolers, uns gàngsters... No acaba de quedar gaire clar però en tot cas tenen una mala relació, estan posats en un forat i l'únic contacte amb l'exterior és a través d'un cambrer mut. Per cert, jo he vist aquesta mateixa peça traduïda de moltes maneres... posar-li aquest nom va ser cosa de Pedrolo, hauria estat més fàcil titular-la el muntacàrregues o similar, però ell ens va dir que no, que un cambrer mut era,

específicament, el petit ascensor que comunicava la cuina amb la sala en els restaurants antics i que s'havia de dir així.

CB: I què li va semblar, doncs la traducció de Pedrolo?

VO: Bé, jo conec més Pedrolo que Pinter. La veritat és que aquest primer hi posava molt de la seva banda en les traduccions. Ell em va explicar que va tenir bona relació amb Harold Pinter o sigui que no va ser una traducció de la que es pugui dir que va traïr l'original, ni molt menys, sinó que en va mantenir molt bé la línia. A més a Pedrolo li anava molt bé aquesta peça d'*El Cambrer Mut* perquè ell era detectiu i l'empresa per la qual treballava li deia que vigilés a l'esposa d'algú... O encàrrecs d'aquesta mena. I aquesta obra, en la qual sortien personatges que ell no coneixia però que havia de vigilar, li anava molt bé i s'hi va lluir.

CB: Pedrolo va ser present en el procés de la posada en peu de les obres?

VO: Pedrolo era un personatge mol especial. Només per aconseguir que vingués a la representació ja s'havia de fer molta gestió. Era molt tímid.

CB: Quin enfoc va voler donar a la seva posada en escena?

VO: Els personatges eren com de pel·lícula de misteri o de gàngsters. Hi havia dos llits, una tauleta i ells s'havien de moure així, com en una pel·lícula antiga de criminals.

CB: I com van anar les qüestions de pressupost?

VB: Molt malament. Era una altre món, molt diferent del que hi ha ara, no vull dir que allò fos el millor, al revés, però tampoc es pot equiparar. El CAPSA era un teatret del gremi dels forners que va agafar Pau Garsevall i on va fer moltes coses i el nostre sistema, el del TEC, era muntar-ho tot nosaltres. Comptàvem amb un grup de persones entusiastes que hi participaven de manera desinteressada i que després han estat molt importants en les seves professions. Ara seria impossible reunir gent de tanta alçada. Per exemple, el decorat, en aquesta ocasió, el va dissenyar l'Artigau, que aleshores feia moltes coses amb el TEC i que després ha estat un pintor molt bo. Tanmateix nosaltres

vam ser els maleïts perquè vam sortir en un mal moment, just després que l'ADB plegués. Quan aquest grup es va desfer es va crear la sensació que després d'ells s'acabaria el món, i com que llavors van arribar uns nois joves que van cobrir el forat que quedava, vam tenir algun problema, per exemple amb Frederic Roda.

CB: Però no va ser precisament Frederic Roda que va pronunciar una conferència sobre Pinter?

VO: Bé, és que igualment érem molt amics i, el sistema amb el què funcionàvem en aquella època és que, abans d'un espectacle, s'organitzaven conferències sobre el tema perquè els espectadors entenguéssim de què anava. Hi havia molta gent important que estava disposada a ajudar-nos, per tant, si tractàvem sobre un tema de psiquiatria trucàvem al doctor Obiols, que tractava el Dalí, i s'hi presentava. Tothom estava molt disposat. Imagina't que vam fer una conferència sobre poesia i va venir el que llavors acabava de ser premi Nobel, Quasimodo...

CB: Aquestes conferències aplegaven gaire gent?

VB: Sí... Sí que hi venia gent... Però, per dir-ho d'alguna manera, sempre érem els mateixos. Llavors estàvem al Centre Artístic de Sant Lluc i sempre hi reuníem gent coneguda. Fins i tot, si volíem anunciar-nos en els diaris contactàvem amb periodistes que eren amics i aquests en ho arreglaven mentre que avui en dia això costaria molt esforç econòmic. El nostre públic i col·laboradors eren fidels, venien a totes les representacions i ens oferien tot l'ajut que fos necessari en qualsevol àmbit, recordo la Nadala Batista, la Núria Feliu, el Jordi Torras... A més, fèiem un preu especial per a universitaris, que sempre venien, i que després se n'han recordat molt. Vam marcar una època i un moment.

CB: Té present si la censura va canviar alguna cosa del text de *L'Habitació* o d' *El Cambrer Mut*?

VB: La censura era una cosa molt especial. Se'ls havia de portar l'obra però Pedrolo mai hi havia tingut problemes perquè els que ho llegien no ho acabaven d'entendre. I

amb aquestes dues obres encara menys, no van ser percebudes com a problemàtiques. A més, en aquestes peces en concret la intenció no és política pròpiament, si de cas social.

CB: Això que diu és molt interessant. No sé si sap que cap als vuitanta, a causa de l'intervencionisme de Pinter en afers públic, es va fer una relectura de la seva obra anterior en clau de compromís polític. Així doncs, en el moment que vostè va dirigir el seu espectacle, no tenia cap sensació de que *El Cambrer Mut* fos una metàfora política?

CB: No, en aquell moment no. El que passa és que com que són obres molt obertes se'ls pot donar la interpretació que es vulgui. Em sembla que a Madrid fins s'ha fet interpretada per actrius... Es pot buscar un simbolisme en aquells homes que estan en una mena de forat, com el que feia Pedrolo... Són obres que deixen la porta oberta a diferents interpretacions. Concretament, però, en aquell moment no vam considerar que *El Cambrer Mut* fos política. En la línia decididament compromesa ja n'haviem fet d'altres i aquesta no la vam veure així. En canvi, a totes dues peces, els vam donar un tractament molt realista, molt actualitzat i del cine del moment, com de l'estil del Humphrey Bogart.

CB: Un altre aspecte del qual s'ha parlat molt és sobre l'humor que hi ha en *El Cambrer Mut*, aquest és un aspecte que vostè va contemplar a l'hora de posar en peu aquesta peça?

VO: Ara tu m'ho has fet recordar. Tinc una fotografia en la qual això es veu molt bé, llàstima que no l'hagi trobat. A mi els dos protagonistes em recorden una mica a *Tot esperant Godot* i a més, en el cas de la nostra companyia, els dos actors que van fer l'obra de Beckett van ser els que després van fer aquesta. Pinter ja t'ho marcava, un era poqueta cosa, amb poc esperit... I l'altre era un animal. Això feia un contrast a l'estil *Godot*. Nosaltres ho vam fer potenciant l'aspecte de comèdia irònica, no per a riure, perquè el final és tràgic, però respectant el què la situació portava.

CB: Van omplir la sala les dues vegades que es va fer l'espectacle?

VO: I tant, i tant... Nosaltres omplíem sempre, teníem un públic segur. Al principi vam fer una mena de socis, no recordo si pagaven o no pagaven, però venien a totes les coses

que es feien. A més abans d'estrenar a Barcelona fèiem les obres per pobles de les rodalies per acabar de polir l'espectacle i en aquesta ocasió també. Em sembla que ho vam fer en locals sindicalistes, a associacions de veïns, a patronats... I després al CAPSA, com ja saps. Habitualment anàvem al Romea i aquesta vegada no, em sembla, que per intervenció d'en Pau Garsaball, que tenia molt interès en portar espectacles al seu local i nosaltres no li costàvem res.

CB: Creu el públic que va assistir-hi va connectar amb el teatre de Pinter?

VO: Sí, va agradar molt. Fins i tot les crítiques totes vans ser bones malgrat que normalment no ho solien ser. Amb aquesta peça no vam tenir problemes, no sé per quines circumstàncies no les vam fer més... Potser vam tenir un problema d'actors, o teníem una altra cosa immediatament per fer... Es va fer per poblets, al CAPSA i prou. De tota manera és molt difícil parlar de Pinter, és un gran desconegut... A més, aquí, cada vegada que se n'ha fet una cosa ha estat com si l'estrenessin i s'ha prescindit d'allò anterior. Quan van fer una representació d'*El Cambrer Mut* al Teatre Lliure va ser com si no s'hagués fet mai. Hi ha un desconeixement molt gran del passat i ningú se'n preocupa.

CB: Bé, les sales alternatives en el 96 van organitzar un festival prou interessant sobre ell...

VO: Sí, però només funciona en aquests llocs on hi caben amb prou feines quinze persones. Jo normalment vaig als teatres grans, al TNC, al Romea... Un dia vaig anar a veure una cosa en un teatre amagat de Gràcia i crec que hi havia més gent a l'escenari que a la platea, i això que l'espectacle estava molt bé i em va agradar... Els actors feien una feina boníssima... Però em fa l'efecte que aquest teatre només sobreviu de les subvencions i això és una mica trist... Crec que les coses que es fan en aquests llocs no tenen massa transcendència.

Carlota Benet, 20/06/2007.

ANNEX 4

ENTREVISTA AMB VÍCTOR BATALLÉ

Víctor Batallé m'explica que va estar divuit anys vivint a Londres on va treballar a la BBC d'ajudant de producció. Allà va conèixer Martin Esslin a qui va dir que volia representar una obra de Samuel Beckett des d'un punt de vista humorístic i aquest els va posar en contacte. El dia del primer entreu Batallé va anar a buscar Beckett a la sortida dels assaigs d'una peça seva i, sense que l'irlandès li dirigís la paraula, es van asseure en un Pub. Batallé, per bona educació, esperava a que l'altre iniciés la conversa i així es van estar tres quarts d'hora sense obrir boca i se'n van anar sense haver-se dit res. Batallé al final va aconseguir dirigir les seves obres i per tant van acabar parlant. Per això, un dia, es va atrevir a preguntar-li a Beckett perquè havia estat tan cruel de no dir-li res aquella primera vegada. L'irlandès li va contestar que havia volgut observar-lo mentre intentava desxifrar els seus pensaments i que, per aquest motiu, sempre el recordaria com la persona que el va mirar.

El saber mirar, diu Batallé ha de ser la cosa que un director ha de fer millor perquè això li permet aixecar un espectacle. I això, segons ell, és el que diferencia els grans artistes dels mediocres.

Carlota Benet: Quan vas començar a interessar-te per Harold Pinter? Per quin motiu?

Víctor Batallé: Treballant a la BBC vaig conèixer la que llavors era dona de Pinter, Vivien Merchant, i em va fascinar. Com a noi jove em vaig sentir atret per la figura femenina madura, ja més feta, segura d'ella mateixa, intel·ligent i professional, que ella encarnava, tan diferent de les espanyoles, sempre sotmeses a l'home. Era una dona tocada sentimentalment, a les acaballes de la relació amb l'home pel qual ho havia donat tot, i que se sentia fracassada sentimentalment. Va ser llavors que vaig conèixer Pinter.

CB: I què et va semblar?

VB: Em va semblar que de tots dos la interessant era ella. Només hi vaig poder parlar un parell de vegades però ja n'hi va haver prou per veure-ho. A més, potser no sabrem mai si va ser ella qui li va dir que calia que llegís Beckett, però sí que se sap que el va mantenir en els moments més difícils i que el va aguantar mentre no tenia èxit. Però Pinter tenia un problema que tenen molts anglesos, que és que, si tu ets jueu i has viscut en un barri marginal, podràs ser molt intel·ligent, però estàs marcat de per vida. Tot jueu en aquesta situació vol pujar i abandonar el seu barri per anar a viure a Hampstead. I aquest viatge, de la marginalitat cap a la high class, Pinter el va fer a través dels seus èxits. Va ser llavors quan va conèixer una dona excepcional, Lady Antonia Fraser, que tenia molts diners, era una prominent escriptora de biografies i, sobretot, que era guapíssima. Pinter, que era molt mascle i li agradaven molt les dones però que no lligava perquè era desagradable, barrut, molt tancat i parlava malament, en el moment que Lady Antonia li va fer cas, hi va caure de quatre potes. A més, amb aquest casament acabava de consolidar la seva posició i coronava els somnis de qualsevol anglès pobre de casar-se amb un membre de la noblesa. La cosa, doncs, va començar com un caprici de Pinter, tot i que després aquesta relació li va donar molta estabilitat i a més li va permetre escriure uns poemes magnífics. Ell com a home pragmàtic va deixar enrera Vivien Merchant i ella va caure en una immensa depressió. Jo la vaig veure una setmana abans que es suïcidés i vaig pensar que duraria poc. La seva mort va afectar a Pinter però no el va condicionar. Ell va entrar en el món del cinema, se sentia important perquè anava a les festes de bracet amb Antonia Fraser...

CB: I què en penses de l'obra de Pinter?

VB: Hi ha una voluntat enorme, per part seva, de fer el que fa Beckett naturalment. Beckett col·loca dos personatges en un lloc i no li cal donar-te explicacions. Pinter te les vol donar però te les nega, i això crea l'amenaça, aquest és el Pinter artificial. De la seva producció, però, sobresurten *No Man's Land* i *Mountain Language*. A part d'aquestes dues peces la resta de Pinter és una revisió, matisada, de tres autors: Edward Bond, John Osborne i Arnold Wesker. Però Pinter té més èxit per dues coses, perquè al seu darrere hi ha el lobby jueu i perquè és molt més fàcil d'entrar en la seva producció que en la de Beckett ja que està molt més arrelada a la realitat. Quan escriu *Mountain Language* ell és conscient que ha d'escriure poc perquè sinó se li veurà el llautó però la seva esposa

l'empeny a fer-ho. Va ser en aquesta època que se'n va anar al Kurdistan amb Miller. El que diferencia aquest dos autors, però, és que Miller és compromès de debò i en canvi Pinter, que es pensa que ho és, s'ha passat tota la vida amagant que és jueu. En aquest viatge Pinter s'adona allà hi ha una gent en condicions molt pitjors que les seves, la qual només per parlar en la seva pròpia llengua mereix la pena de mort i reacciona. Llavors escriu aquesta peça que el fa mereixedor no d'un sinó de tres Nobels, no només per parlar del què jo en dic "el problema kurdocatalà", sinó perquè crea un llenguatge extraordinari i en vint pàgines expressa el que en català en necessitaríem vuitanta. En aquest sentit el Quim (Joaquim Mallafré) va fer una feina excepcional però és cert que la nostra llengua no arriba a captar tot el matís del text. És una obra impressionant perquè produeix un efecte aclaparador de terror sense que ningú es toqui. A part d'això no entraré a valorar la seva producció pel cinema, no m'interessa gens.

CB: La primera vegada que veig el teu nom relacionat amb el de Pinter és a partir de l'espectacle del 1985 que vas fer a l'Aliança del Poble Nou, què et va empènyer a voler representar un Pinter?

VB: L'any 83 jo vivia a Nova York i un dia em va trucar el meu gran amic Andreu Solsona i em va dir que no podia ser que jo dirigís arreu del món, jo estava a punt d'estrenar a Singapur, i en canvi no ho fes a Barcelona. Pensa que jo me'n vaig anar de Barcelona amb vint-i-tres anys, després d'un període difícil de presó, etc., i aquí no em lligava res. Jo no devia res a la cultura catalana, ni a la llengua, ni al país i els meus amics eren meus i no tenien res a veure ni amb el món de l'art. Jo era un senyor que ja havia publicat dos llibres de poemes en anglès, la vida m'anava molt bé i Barcelona em semblava un lloc molt poc interessant. Però m'estimo molt a l'Andreu i ell em deia que les coses havien canviat molt, que Catalunya havia evolucionat... Li va costar convèncer-me però vaig venir cap aquí i em va presentar l'Herman Bonínn que aleshores dirigia el Centre Dramàtic de la Generalitat. Va ser llavors que li vaig proposar de fer un Pinter, concretament *Betrayal*, que em va semblar excepcional, una altra vegada sobre el tema de la dona, però molt ben escrita. El que va passar és que en aquell moment jo anava molt malament de temps perquè vivia a cavall entre Londres, Nova York i Kyoto, tenia pis als tres llocs i la meua vida era un caos. Per això vaig mirar de trobar algú que fes la feina. Vaig dir que necessitava una directora de càsting, un traductor... vaja, un equip com amb els que estava acostumat a treballar. Però teníem

poc pressupost i no es podia fer com volia així que anava aguantant. Però al final vam acabar fent *Altres Llocs* perquè no hi havia diners per a l'actriu i se suposava que jo l'havia de convèncer perquè ho fes gratuïtament. L'actriu havia de ser Rosa Novell que, finalment se'n va anar a Madrid a fer *Dies felïços*, i no sabíem què fer. En aquell moment Pinter estava a punt de presentar *Other Places* i, per solucionar el desastre, vaig decidir demanar-li'n els drets, amb la idea que es podien fer les dues estrenes més o menys alhora. Vaig tenir la sort d'enganxar-lo bastant borratxo i va acceptar. Però tornava a haver-hi el mateix problema d'abans, que jo no tenia temps per a fer la traducció. Per aquest motiu Bonnín va proposar a Marta Pessarrodona que ho fes. En principi, doncs, tot estava solucionat, però en el moment previst, quan vaig tornar de Nova York, res estava llest i la Pessarrodona no havia enviat la traducció als actors, que ni tan sols s'havien pogut llegir la peça. A més quan em va arribar la traducció a les mans no em va agradar gens així que, juntament amb la meva amiga Teresa Duran, ens vam posar a fer-la ràpidament. D'aquesta experiència em va quedar molt mal gust de boca i per això no vaig voler tornar a fer direcció aquí.

CB: Llavors la traducció que es va publicar més tard d'*Altres llocs* devia tenir l'origen en aquesta peça...

VB: Sí, el que es va publicar estava tocat només una mica, essencialment, però, era fruit de l'experiència del 85.

CB: I quin enfocament vas voler donar a la posada en escena?

VB: De *Veus de Família* en tinc molts pocs records perquè no m'interessava gaire, però si d'*Una mena d'Alaska* i d'*Estació de França*, que vaig traduir així perquè sinó no s'entenia. Vaig fer una escenografia que volia suggerir, no representar mimèticament el què deia el text, perquè volia fer entrar a l'espectador en un estadi d'abstracció que estimulés la seva intel·ligència. No volia que el públic anés a veure l'espectacle només a gaudir i a escalfar la cadira, sinó a participar-hi. Crec que això és el que Beckett, Pinter i d'altra gent a Anglaterra intentaven fer. Aquest tipus de teatre forma part d'un estadi literari superior al que es feia en aquells moments a Espanya. Per altra banda jo buscava fer arribar el text, el poder del text, a l'espectador perquè es venia d'una època de teatre gestual on tot ho dominaven Els Comediants, Els Joglars, Vol-Ras... I vaig pensar que

calia despullar de “tonteria” la meua proposta. Aquí una escenografia com la *d’Una mena d’Alaska*, blanca i despullada, era una cosa innovadora, a Londres no, perquè ja feia temps que els artistes es miraven els espais escènics no com una parafernàlia excessiva sinó com un subratllat del text. A més jo vaig dedicar molt de temps a treballar com l’actriu deia el text, a vigilar la intenció i, sobretot, sempre he buscat l’exquisit, l’excel·lència. En aquest cas allò exquisit era trobar l’harmonia entre quatre coses, la llum, unes cadires, un llit i una dona.

CB: I et va ser fàcil comunicar les teves idees de direcció a actors d’aquí que potser no estaven acostumats a aquest tipus d’interpretació minimalista?

VB: No. Hi ha una anècdota, que després tothom va repetir, que és que vaig lligar a un actor durant un parell de dies perquè aprengué a controlar-se. Jo li deia que havia de fer el mínim gest requerit per allò que estava dient però no hi havia manera. Les actrius però, sempre han estat més flexibles que els actors, almenys les que m’he trobat sempre han reaccionat millor que els homes. La noia amb qui vaig treballar per a *Una mena d’Alaska*, que era intèrpret de sarsuela i després ha continuat per aquest camí, va fer un treball extraordinari, com la de les millor actrius angleses.

CB: I per què més tard et vas decidir a traduir *Esquetxos* amb Joaquim Mallafré?

VB: Bé, perquè jo crec que a Pinter aquí no se’l coneix prou.

CB: I aquesta traducció és la que es va utilitzar per al muntatge de la *Tardor Pinter* del 96?

VB: Sí, sí, va ser la mateixa.

CB: Què en penses de la *Tardor Pinter*? En vas veure algun espectacle?

VB: En vaig veure molta cosa i també vaig veure a Pinter quan va venir però vaig arribar a la conclusió que va passar una cosa molt comuna en aquesta ciutat, que es va produir la gran bafarada. Amb això vull dir que quan una cosa es posa de moda tothom s’hi aboca però tan els fa que sigui Pinter com Carlinhos Brown, no té res a veure ni

amb l'art, ni amb l'exquisit ni amb el teatre. A algú li devia sonar que Pinter era important i va fer aquest muntatge per aprofitar-se del seu nom però no crec que tingués cap transcendència. Es van fer quatre coses a quatre llocs, va sortir molt a la premsa i un dissenyador gràfic va fer un cartell. La veritat però es va oblidar a la gent que en sabia, en aquest cas jo i Ricard Salvat. La gent bona d'aquest país no ha interessat mai.

CB: I com creus que va anar de públic?

VB: Bé, hi va anar la gent que va a escoltar a Carlinhos Brown, a Tete Montoliu o a qui s'estigui anunciant en el moment i semblava de moda.

CB: I com va anar de públic el muntatge del 85?

VB: En el 85 va ser molt diferent. En aquella època si Ricard Salvat o Xavier Fàbregas deien que una cosa estava bé, com va passar, immediatament el fenomen del boca orella funcionava i el teatre s'omplia. La gent confiava en la paraula d'aquests senyors. El públic ha canviat molt perquè ara no exigeix res al teatre ni el teatre li exigeix res a ell. La gent no creu que el teatre sigui instrument de cultura sinó d'entreteniment. Aquesta és la gran diferència amb Anglaterra.

CB: Creus que Pinter ha influït en la dramaturgia d'aquí?

VB: No, no gaire. Pensa que en aquest país les persones que influeixen en la llengua han estat sempre els poetes, d'autors de teatre potser Guimerà... Pinter és un autor que, aquí, ni se l'ha llegit, ni se l'ha treballat, ni se l'ha comentat... És més, em sorprèn que tu hi estiguis interessada perquè jo no havia trobat mai ningú que volgués parlar de Pinter.

Carlota Benet, 11/6/087.

ANNEX 5

ENTREVISTA AMB LINA LAMBERT

CB: Quan vas conèixer l'obra de Harold Pinter i quina impressió et va produir?

LL: Yo soy inglesa y he vivido temporadas en Inglaterra, por eso, hace años, vi un montaje de *The Dumb Waiter* en televisión que me llamó mucho la atención. Entonces empecé a leer a Pinter, aunque no me acuerdo si con algún propósito concreto, y me impresionó su lenguaje y el mar de fondo que se percibe en sus obras. Como leo en inglés no tuve ningún problema para conocer su obra pero cuando traté de encontrar traducciones para representarlo aquí fue un desastre. Había pocas y no eran muy precisas. El traductor oficial de Pinter, Luís Escobar, hacía una cosa muy perversa: Los trozos de las obras de Pinter que no entendía no los traducía. Así alimentó la creencia general de que se trataba de teatro del absurdo porque lo que hace Pinter es reflejar la realidad. Luís Escobar se sintió fascinado por Pinter pero no lo entendió y por esto pensó que se trataba de teatro del absurdo. Cuando años más tarde se lo comenté a Pinter él se quedó pasmado y no se lo podía creer.

CB: La primera ocasió en la qual trobo el teu nom associat al de Pinter és en el 1991, en la Memòria Històrica de la Sala Beckett, on constes com a coordinadora del Taller *Play Pinter*. Quins van ser els motius que van fer que José Sanchis Sinisterra te'n fes coordinadora?

LL: Yo tenía amistad con Sanchis Sinisterra y le había comentado en diversas ocasiones que me sentía fascinada por el mundo pinteriano y él había coincidido conmigo. Estábamos de acuerdo en que las traducciones de Pinter eran escasas y deficientes, que se trataba de un autor poco conocido y que arrastraba el título de teatro del absurdo. Por eso decidimos organizar una serie de talleres entorno a su figura en los cuales también trabajó Mireia Aragay.

CB: A part dels seminaris que va impartir Mireia Aragay desconec què es va fer en aquest Taller, quines activitats s'hi van dur a terme?

LL: Yo, por ejemplo traduje algunos sketches de Pinter. Me acuerdo que teníamos que enviar todas las traducciones a su representante y eran revisadas con muchísimo cuidado. Nos decían lo que les parecía bien y lo que no... ¡Fíjate que era solamente para un taller! Supongo que tenían a alguien que hablaba español que leía a fondo mi trabajo. A continuación poníamos en escena las piezas, o las leíamos, y luego debatíamos sobre su significado, sobretodo para combatir la idea de que no era un autor del absurdo. Este taller duró unos meses aunque no me acuerdo exactamente y a partir de aquí Sanchis tuvo la idea de hacer el festival. Sanchis era el alma creadora de ideas y proyectos de la Sala Beckett.

CB: Recordes quines persones vau tenir d'alumnes?

LL: Todos éramos un poco alumnos y todos asistíamos a todas las actividades. Recuerdo que estaba también Enric Nolla... Pero ahí me falla la memoria. Sinisterra tal vez se acuerde mejor que yo.

CB: Com es va donar forma a la idea del festival *Tardor Pinter*?

LL: Yo me ofrecí para colaborar en el proyecto. Empezamos mirando que traducciones había y pensando en personas que pudieran colaborar (como Carlos Alfaro). Pero sobretodo hizo falta contactar con los ministerios para recaudar fondos y Sinisterra, que tiene mucho poder de convocatoria, lo consiguió. Entonces decidimos contactar con Harold Pinter porque se caracteriza por ser una persona difícil, entre otras cosas. Su reacción fue sorprendente. Estaba entusiasmado con la idea y era la primera vez que le hacían un festival dedicado a él de forma exclusiva. Esto nos animó a continuar

CB: I com vas concretar la idea del teu espectacle?

LL: Contacté con Alan Mandel que también era fan de Pinter y que tenía mucha relación con Beckett. Yo le conocí en el Memorial Beckett que organizó Sanchis y allí congeniamos mucho, nuestra idea de hacer un Pinter viene de allí. Así que, en cuanto tuve esta oportunidad contacté con él para hacer un espectáculo para esta ocasión y él estuvo encantado.

CB: Per què vau triar *Un Ligerio malestar*?

LL: La escogimos porque teníamos poco dinero, la realidad es así de cruda. Esta era una obra con pocos personajes y con una mujer de mi edad, cosa que nos iba fenomenal. Claro que con estas características había varias piezas pero a mi me gustaba *Un ligero malestar* porque recordaba la escena de la abeja atrapada en la mermelada, que siempre me pareció muy inquietante. A Alan también le encantaba así que nos decidimos a hacerla. El único inconveniente fue que tuve que cambiar la traducción de Álvaro del Amo porque era muy antigua. Por suerte Amo fue muy amable y nos dió el permiso. Luego enviamos el resultado final a la representante de Pinter y él no puso ninguna objeción.

CB: Com vas conèixer a Pinter, doncs?

LL: Harold Pinter fue invitado por el British Council para hacer *Ashes to Ashes* en el Mercat de les Flors y vino de visita a Barcelona antes del festival para informarse y también para ver el sitio donde se representaría su obra. Casualmente, el día que Joan Maria Gual decidió enseñarle la sala, yo estaba ensayando y nos presentó. Éste fue nuestro primer encuentro y la verdad es que tuve un “clic” de entendimiento con él enseguida. Luego nos fuimos encontrando en las reuniones que tenían que ver con el festival i tengo que decir que se portó como un auténtico caballero, muy amable con todos, generoso... Y mostró mucho interés.

CB: Aquestes reunions que has comentat en què consistien?

LL: Recuerdo concretamente una reunión en la Sala Beckett donde le informamos de todo lo que iba a incluir el festival. La estrella iba a ser *Ashes to Ashes*, ya que venía a Barcelona, pero él sentía mucha curiosidad por todo lo que se iba a hacer después así que se lo contamos. Él no sabía si iba a poder ver las funciones pero dijo que lo que más le interesaba era *Un ligero malestar* de Alan Mandel y *Varios pares de pies* dirigido por Rafael Spregelburd.

CB: I d'on li venia l'interès per Spregelburd?

Esta segunda obra atraía a Pinter porque era una fusión de *Traición i Viejos tiempos*. Spregelburd le pidió permiso a Pinter para llevarla a cabo y yo pensé que Pinter no lo iba a autorizar. La verdad es que si todos los autores son reacios a que les toquen sus obras Pinter lo es aún mucho más. Sin embargo la dramaturgia de Spregelburd era tan inteligente y bien hecha que Pinter le dió los derechos y luego tenía muchas ganas de ver el resultado.

CB: Com va ser la segona visita de Pinter a Barcelona?

LL: Vino para la representación de *Ashes to Ashes* y dió una rueda de prensa. Yo no fui pero más tarde hablé con los periodistas y todos decían pestes de Harold Pinter. Fueron los tres, Lindsay Duncan, Stephen Rea y él, con gafas oscuras y sus respuestas fueron “no”, “sí”, “no entiendo la pregunta”, “la siguiente”... No dijeron nada y fueron realmente hoscos. Los periodistas pensaron “menudo trío...” Pero a mi me sorprendió mucho cuando me lo contaron porque con nosotros fue todo lo contrario. Se puso a nuestra disposición en todo. Pero claro, la actitud distante con la prensa formaba parte de su personaje. Entonces se hizo *Ahes to Ashes* y fue todo un éxito.

CB: Llavors ell se'n va tornar a anar?

LL: Si, él se volvió a ir y no sabíamos cuando podría volver porque dijo que sólo podría avisar en el último momento. Yo estaba a punto de estrenar y le dije a Sanchis que no quería saber si vendría o no (Pinter) porque sólo me faltaba pensar en la presencia del autor, sobretodo de ese autor, para aumentar los nervios, porque, aunque es un hombre muy agradable, también intimida mucho. Así que, llegó el día del estreno, vino Sanchis y me dijo que Pinter había enviado un telegrama diciendo que no iba a poder venir. Yo ya me quedé tranquila, pensando que si venía otro día por lo menos tendríamos el espectáculo más rodado. Entonces hicimos la función, tuvo éxito, la gente aplaudió mucho... y, de repente, veo a alguien que se levanta. Era Harold Pinter que avanzaba hacia el escenario para saludar con nosotros. En ese momento tuve un ataque de inseguridad espantoso pensando que nadie me había dicho nada, que no lo había hecho bien...

CB: Però en realitat et va felicitar davant de tothom, oi?

LL: Me felicitó especialmente a mi y me dió dos besos ahí delante... Estaba encantado conmigo pero también con toda la compañía y nosotros también con él, claro está. Me acuerdo que cuando salimos fuera Pinter estuvo todo el rato hablando con nosotros, me dijo que quería que yo hiciera todas sus obras y me dedicó el programa de mano con la frase "You are wonderful". Imagínate! También me dijo que tenía que hacer *Betrayal* y *The Homecoming*, cosa que me llevó a representar la primera aquí años más tarde.

CB: Y què va dir del muntatge de Spregelburd?

LL: Bueno, se tuvo que hacer en una sesión especial para él porque se tenía que ir por la tarde. Así que yo fui con él y le iba traduciendo y explicando todo lo que pasaba en escena. Le gustó pero continuó pensando que prefería las dos obras separadas tal y como él las había pensado.

Después de la función nos invitó a comer a todos y estuvimos hablando mucho. Él es un poco tieso pero le gusta bastante beber así que, al cabo de unas copas, se le empezó a ver su sentido del humor cínico y fue muy divertido. Se puede decir que nos hicimos amigos y hasta me dió el teléfono personal de su casa.

CB: I heu mantingut el contacte després?

LL: En cierto modo sí. Cuando estrené *Traïció* con Albertí nos mandamos faxes y él dijo que quería venir. Pero en ese momento él ya estaba enfermo del pulmón y tenía que cuidarse. De todas formas le mandamos todo el material del espectáculo y él nos felicitó por las críticas.

Fue una gran experiencia el conocerle, sobretodo porque yo estaba muy al principio de mi carrera como actriz y su aprobación me animó a continuar.

C.B: Quina seria doncs la teva valoració general del festival?

LL: Es cierto que el público fue poco, eso no se puede negar, pero luego la Tardor ha sido una referencia en todo el mundo y el público... el público va poco a todas partes: Si llueve afecta al teatro, si hay futbol afecta al teatro... Además Pinter no era muy

conocido aquí y los actores que lo hacíamos tampoco, y menos en aquella época... Sin embargo cada vez que se habla de Pinter se saca a relucir este proyecto a Sanchis, la visita de Pintera Barcelona, e incluso se me ha mencionado a mi... Por lo tanto es un proyecto que ha quedado en el imaginario de la gente a posteriori y eso es lo que más importa. Ahora Pinter es un premio Nobel y se conoce más por lo tanto ahora habría sido distinto. Pero lo importante es que nosotros contribuimos a popularizar sus creaciones y que la gente que vino estuvo muy contenta.

Carlota Benet, 7/5/2007.

ANNEX 6

ENTREVISTA AMB JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Carlota Benet: Quan vas conèixer l'obra de Harold Pinter?

José Sanchis Sinisterra: Yo había leído a Pinter en los años sesenta con las traducciones de *Primer Acto*. Luego en los setenta con *Cuadernos para el Diálogo* leí *La Habitación*, *Un ligero malestar* y otras cosas, pero confieso que en esa época estaba en la onda Brecht y el teatro épico y no conecté con el personaje. Me pasó la mismo con Beckett, no me avergüenza confesarlo. Los encontraba interesantes, pero no... En parte la culpa la tuvieron las pésimas traducciones de la época. Olvidé el inglés a penas salido de la universidad y tenía que depender de las traducciones que hacía Luis Escobar, que eran las únicas que autorizaba Pinter. Además había las de Álvaro del Amo pero ni las unas ni las otras eran muy buenas. Para que te hagas una idea Amo me dijo, años después, que había aprendido inglés traduciendo Pinter. Así que esto, junto con la etiqueta de teatro del Absurdo con la que circulaba, hizo que yo no me interesara en serio por su teatro.

CB: I què et va fer que redescobriessis Pinter? Hi va tenir alguna cosa a veure l'espectacle del Lliure del 87 d'*El Muntaplats* i *L'Última copa*?

J.S.S: Vi ese espectáculo, ¿estaba Andreu Benito en *El Muntaplats*? Me interesó porque además yo ya estaba en la órbita de Beckett... Me llamó la atención la vertiente política de *L'última copa*, que, en los años sesenta y setenta aquí ni se sospechaba, aunque tampoco el mismo autor... Me da igual que luego haya dicho que sí.

CB: Pel que dius sembla que et va agradar l'espectacle però que no va ser decisiu en la teva relació amb Pinter, què ho va ser?

J.S.S: Todo empezó con Beckett. Cuando Rosa Novell me pidió en el 82 o en el 83 que la dirigiera en los *Días felices*, *Les beaux jours*, me puse estudiar toda la obra del irlandés y cuando trabajo un autor, me sumerjo en su obra... Me convierto en él... A partir de la lectura de Beckett y de estudiar el mundo que le rodeaba me enteré que Beckett y Pinter tenían una relación muy estrecha. El otro maestro de Pinter fué Kafka, que, precisamente, es mi otro gran punto de referencia. Así Pinter se situó en mi punto

de mira, coincidiendo, sino recuerdo mal, con la traducción d'*Altres Llocs* que me pareció muy interesante. Otro factor fue que leí *La Fageda y Desig* de Benet en las que había también mucho Pinter y que, sobretodo la última, me encantó. Esto en cuanto a autores que me sirvieron de referente inmediato y que tenían un enorme atractivo para mí. En lo referente a lo más teórico yo trabajaba en esa época con la teoría de la pragmática con los *speech-acts* y redescubrí la dimensión de acción que hay en la palabra... Entonces alguien me dio el contacto de Mireia Aragay...

C.B: Pilar Zozaya?

J.S.S: Sí, cuando hicimos el Memorial Beckett, en el que colaboró también María Antonia Rodríguez Gago, especialista en Beckett que también me habló de este dramaturgo, Pilar Zozaya mencionó una licenciada de la Central que estaba trabajando sobre el lenguaje de Harold Pinter. Entonces conocí a Mireia que estaba, justamente, aplicando la pragmática al análisis de la obra de Pinter.

C.B: Va ser la confluència d'aquests factors que et va fer decidir a fer el taller *Play Pinter* en el 91?

J.S.S: Sí, cuando hay un tema que me interesa, abro un laboratorio y planteo en forma de ejercicio los temas que me interesan y que creo que tienen que ver con lo que está pasando en el teatro y en el mundo.

CB: I en què va consistir el taller exactament? Què hi pretenies treballar?

J.S.S: Ahora tendría que hacer un ejercicio de memoria. Mireia vino un par de días y estuvo deslumbrante, a partir de ese momento siempre que podía la traía a la Beckett, por ejemplo, con el curso para los becarios latinoamericanos. Su libro me parece extraordinario... Aparte de eso primero buscábamos las traducciones que nos parecieran más fiables, algunas como *The Hothouse* fueron de Lina (Lambert) y luego hacíamos lecturas para nosotros.

C.B: Ho fèieu un grup que estava interessat en el tema i només entre vosaltres o hi havia alumnes?

J.S.S: Ese taller concretamente era de autores, directores y actores-cobaya que se ofrecían porque les interesaba. La idea era intentar entender la teatralidad de Pinter. Tratamos sobre el tema de la inverificabilidad, de la ambigüedad... Trabajamos, por ejemplo, escenas de *The Homecoming*, que hizo Lina, para discutir lo que pasa en la escena entre Leny y Ruth, por qué él le cuenta a ella esas dos anécdotas y qué hay detrás de ese tipo de escenas.

C.B: Quines conclusions en vau treure?

J.S.S: Recuerdo que en varias sesiones yo me peleaba para que los actores respetaran las pausas porque yo me decía que en las pausas tenía que estar la clave y al cabo de una o dos semanas tenía que decirles lo contrario: “Oye, ya basta de pausas que llevas ahí media hora...”. Los actores empezaron a tomar gusto a respetar los silencios y descubrimos el enorme poder que tienen.

CB: Recordes com va ser el muntatge de *Traïció*?

J.S.S: Estábamos en plena onda Pinter però no me acuerdo mucho...

CB: I del Muntatge *Veus Familiars/A ninguna parte* comparant Pinter i Peyró?

J.S.S: Bueno de esta época viene el montaje que se hizo en el 96 de *Un ligero malestar* con Lina y Alan Mandel. Que fue cuando descubrimos los errores de la traducción de Luis Escobar que omitía las repeticiones y se cargaba muchas pausas. Nosotros nos escandalizamos y le mandamos una carta a Pinter diciéndole que esas traducciones no eran adecuadas y que como podía ser que Escobar tuviera el privilegio de ser el único traductor español autorizado. Pero no fue hasta que Pinter vino a la Beckett que nos hizo caso i nos dió libertad absoluta para cambiar lo que quisieramos.

C.B: L’ experiència del Taller deuria ser la llavor per a la *Tardor Pinter*, com et vas començar a moure per organitzar l’ esdeveniment?

J.S.S: Yo tuve la idea pero todo el equipo que había entonces en la Beckett la puso en práctica; sin Luís Miguel (Climent) no habría podido hacer nada. Además contábamos con la experiencia de haber montado el Memorial Beckett, cosa que nos dió muchas tablas. A parte de coordinar todas las salas alternativas para que colaborasen programando por lo menos una obra del inglés, lo más importante que hicimos fue convencer a Pinter de que trajera a Barcelona la producción de su última obra *Ashes to Ashes*, que en principio, después de Londres, sólo tenía que hacerse en Roma.

C.B: Així doncs, vas tenir contacte amb Harold Pinter?

J.S.S: Sí claro. De hecho antes de empezar a montar en serio *La Tardor Pinter* yo le escribí una carta, que seguramente tradujo al inglés Lina Lambert pero que yo ya no tengo, donde le contaba la iniciativa del festival. A él le pareció muy bien y entonces se nos ocurrió proponerle una jugada. Yo hablé con Joan Maria Gual, entonces director del Mercat de las Flors, y le pregunté si en el caso que Pinter aceptara traer su obra, él la programaría en el Mercat. Gual aceptó encantado y entonces se lo propusimos a Pinter. Como consecuencia el dramaturgo decidió venir en junio para vernos y fue en esta ocasión cuando le conocí. Lo que pasa es que no tuvimos mucho contacto. Por una parte porque, aunque Pinter habla francés y yo también, él solo quiso hablar en su idioma, y como mi inglés es muy malo tenía que estar pendiente del intérprete, cosa muy pesada. Y, por otra, porque yo tengo el prurito de no lanzarme encima de la gente a la que admiro y como imaginé que un personaje como él debía estar hartado que le estuvieran encima, no le perseguí mucho. Luego he lamentado no haber sacado más provecho de la situación.

C.B: I llavors va acceptar la vostra proposta.

J.S.S: Sí, quedó muy satisfecho. Habló con Gual, vió el teatro y más tarde nos confesó que una revisión tan completa e intensa de su obra nunca se había hecho aún en ningún lugar, y que le hacía mucha ilusión. Así que nos dijo que sí y esto nos dio ánimos para acabar de ligar el resto de actividades que tenían que formar parte de la *Tardor*, que, como ya sabrás, aparte de las producciones escénicas contó con lecturas y conferencias.

CB: Com va anar la direcció de la lectura de *L'Habitació* que vas fer dins del cicle?

J.S.S: Probablemente lo hicimos con gente que participó en el laboratorio y por lo tanto no tengo conciencia de haber hecho ninguna preparación especial. Las lecturas las hacíamos en la Beckett y procurábamos escoger textos representativos de entre los que iban a quedar por ver en pie, aunque no sé si los directores también proponían lo que a ellos les apetecía... De toda esta parte no guardo muchos recuerdos.

CB: I qui assistía a aquestes lectures? I la resta del cicle creus que va anar bé de públic?

J.S.S: A las lecturas fueron cuatro gatos y a las conferencias también. A mi esto me desanimó mucho. Ya hacía algún tiempo que tenía la sensación que había algo en el planteamiento de la Beckett que no estaba funcionando. La sala estaba en marcha desde hacía unos seis años y yo no había conseguido atrapar a un público fijo que apostara por nosotros. Esto me dolía. Claro que nos arriesgábamos mucho en los contenidos pero yo pensaba que en una ciudad como Barcelona, con un poco de tiempo, podría haber mil personas que se interesaran por lo que hacíamos. Pusimos mucho interés pero la asistencia de público fue muy irregular. Mi hipótesis ante eso era que podría haber dos motivos, uno el bilingüismo de la propuesta y otro la falta de cobertura mediática. Pero con la *Tardor Pinter* ya no había esa segunda excusa porque tuvimos muchísima cobertura mediática. Cada día se hablaba en la prensa de la *Tardor* y cuando vinieron Juan Echanove y Juan Diego para la presentación del ciclo, pagándoselo de su bolsillo, ya no te digo... Eso pareció la llegada de la Pantoja... Impresionante. El resultado fue que algunos montajes fueron muy bien de público, otros medianamente y otros muy mal. Me acuerdo que algunas noches de *Un ligero malestar* prácticamente hubo que suspender porque sólo había tres o cuatro espectadores. Por eso fue una desilusión. Porque al principio pensé que tanta publicidad atraería a la gente y no fue así y la resonancia fue muy poco homogénea. Llegué a la conclusión que había algo que estaba haciendo mal y fue una de las razones que me impulsaron a dejar la Sala.

C.B: I quina impressió vas treure de Harold Pinter?

J.S.S: Pinter no es que me decepcionara, ni mucho menos... Pero...Tú conoces una obra de Brecht que se llama *Herr Puntilla y su hermano Mati*? Va de un señor que es un propietario mala persona y explotador. Pero este hombre tiene la suerte de ser

alcohólico y cuando bebe se vuelve generoso, simpático, festivo... Es un caso de doble personalidad. Pues con Pinter yo me encontré con eso. Él llegaba sobrio, obviamente, y se mostraba estirado, con actitud aristocrática, despótica... Pero cuando bebía un poco cambiaba totalmente. Así que, si sabíamos que iba a venir, preparábamos un whisky o un vino y a la segunda copa se ponía simpático, generoso... como Herr Puntilla, aunque ya se entiende que estoy caricaturizándolo... La última vez que coincidimos, fue para su lectura de fragmentos de sus obras en la Beckett, fuimos a comer y estuvo encantador. Nos acabó diciendo que le podíamos pedir lo que quisiéramos y nos faltó poco para abrazarnos y empezar a cantar.

C.B: I què tal va ser la lectura de fragments que acabes de mencionar?

J.S.S: Fue una lectura preciosa. Realmente él es un ejemplo viviente de minimalismo escénico. Sin hacer casi nada daba convicción y una fuerza impresionante a sus textos. Y por cierto, fue un fallo mío el no pensar en grabarlo o, por lo menos, tomar fotografías .porque fue una ocasión histórica

CB: Canviant de tema, aquell mateix any vas escriure un pròleg a *Accident* de Lluïsa Cunillé on citaves Pinter com a referent, perquè?

J.S.S: Yo creo que Cunillé fue una pinteriana sin saberlo porque en los cursos de la Beckett yo intentaba convencer a los alumnos que no fuesen tan obvios, que fueran menos explícitos... Y con ella era el contrario, tuvo desde siempre un estilo y una poética muy particulares que, sin ella quererlo, a mi me sugerían un poco la manera de hacer del inglés.

C.B: En aquest mateix pròleg cites Pinter com exemple de poètica de la sostracció, concepte has desenvolupat tu. Creus que Pinter t'ha influït en la teva creació teatral? Creus que ha influït en altres autors catalans contemporanis?

J.S.S: Reconozco que me ha influido, y no tengo ningún reparo en decirlo. Escribí tres piezas cortas que exploran la utilización del diálogo como instrumento de acción al estilo Pinter. Eso fructificó en *El lector por horas* que creo que es la más pinteriana de mis obras. A mí siempre me había interesado la pragmática y la investigación técnica

me apasiona, de hecho yo estudio aún con los codos encima de la mesa y luego intento aplicar lo que he aprendido. Por eso Pinter me impactó. Y en cuanto a autores de aquí con sabor pinteriano hay, sobretodo, el Benet i Jornet de *Desig*, tal vez también Peyró... Eso tendrías que examinarlo tú.

C.B: Així doncs com has utilitzat el personatge de Pinter?

J.S.S: Yo en cierto modo he predicado Pinter, no dogmáticamente, pero sí insistiendo en la necesidad de hacer del lenguaje una arma, un instrumento. Lo he machacado en seminarios posteriores a la *Tardor* como medida higiénica contra esa manía que tienen los autores de explicarlo todo. Y además considero que hoy en día el teatro más comprometido que se puede hacer es este, el que no es obvio. El que obliga al espectador a pensar, a rellenar los huecos con sus propias ideas e imaginación. Este es el teatro que obliga a tener la mente abierta y que requiere un público activo, contrario al espectador de la tele basura que se lo traga todo sin cuestionar nada. Es un teatro que obliga la platea a dialogar con la obra.

Carlota Benet, 13 maig del 2007.

BIBLIOGRAFIA

Autor sense indentificar

- (1962). "El Portero." *Programa*, mà. Novembre.
- (1962). "Actuación de Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona en sesiones de cámara en el Calderón." *El Noticiero universal*, 6 de noviembre, p. 26.
- (1962). "El Portero." *El Noticiero universal*, 20 de noviembre, p. 26.
- (1962). "Pequeño teatro presentará en el Calderón el miércoles el estreno de *El Portero* de Harold Pinter." *Diario de Barcelona*, 17 de noviembre, p. 52.
- (1965). "El teatro de Harold Pinter." *Quadern del Ciclo de Teatro Latino*. Octubre.
- (1965). "La Crítica De Madrid." *Quadern Del Ciclo De Teatro Latino*. Octubre.
- (1965). "Daniel Bohr." *Quadern del Ciclo de Teatro Latino*. Octubre.
- (1965). "*El Cambrer Mut i L' Habitació*." *Yorick*, nº 2, p. 17.
- (1965). "*El Amante i El Montacargas*." *Yorick*, nº 4, p. 17-18.
- (1965). "Frederico Roda en El T.E.C." *El Noticiero universal*, 20 de maig, p. 30.
1965. "Federico Roda hablará en el T.E.C." *El Correo Catalán*, 20 de maig, p. 34
- (1965). "Teatre Experimental Català " *Correo Catalán*, 27 de maig, p. 29.
- (1966). "Daniel Bohr: Director Del Nuevo Teatro Experimental." *Yorick*, 14-15.
- (1966). "Teatro Romea, IX Ciclo de Teatro Latino." *Tele/expres*. 9 de setembre, p. 15.
- (1967). "*Pinter en España*." *Primer Acto*, 83, p. 6.
- (1967). "Entrevista con Luís Escobar." *Primer Acto*, nº 83, p. 21.
- (1967). "Premios Yorick 1967." *Yorick*, nº 24, p. 10.
- (1968). "Programas del día." *Diario de Barcelona*. 31 d'octubre, p. 24.
- (1968). "Programas para hoy." *Tele/expres*. 31 d'octubre, p.19.
- (1968). "Televisión Española. Programas para hoy." *Noticiero Universal*, 31 d'octubre, p. 24.
- (1971). "Esta noche *El Portero*, realización de Claudio Guerín." *La Prensa*, 19 de noviembre, p. 29.
- (1980). "Entrevista con Sanchis." *Primer Acto*, nº186 , 93-96.
- (1982). "Companyia de teatre Ad Hoc. *L'amant* de Harold Pinter." *Programa del Festival Internacional De Teatre De Sitges*. Octubre, p. 54.
- (1982). "Els dilluns de Teatre Obert." *Full de programació general*. Gener.
- (1982). "Guia de l'espectador: La mujer del teniente francés." *Avui*. 31 de març, p. 37.
- (1982). "Programa del Festival Internacional de Sitges 1982." Octubre.
- (1983). "Clàssic anglès contemporani demà amb el grup Ad-Hoc." *Avui*, 16 de gener, p. 43.

- (1985). Documents del Centre Dramàtic de la Generalitat. n° 15, p. 6.
- (1987). "Pinter en el Lliure." *Guia del Ocio*, n° 496, p. 5.
- (1987-2002). "Memòria Històrica De La Sala Beckett." Sala Beckett.
- (1990). " *Veus Familiars i a Ninguna Parte*." *Programa de mà*. Març, p.1.
- (1991). "Pinter i Brossa centraran la nueva temporada de la Sala Beckett." *La Vanguardia*. 12 de gener, p. 41.
- (1996). " *Altres Llocs* de Harold Pinter." *Programa de mà*. Novembre, Versus Teatre.
- (1996). "Continua la Tardor Pinter amb *El Muntaplats*." *Avui*. 4 de novembre, p IX.
- (1996). " *El Muntaplats* de Harold Pinter, en la Sala Beckett." *La Vanguardia*. 9 de novembre, p. 53.
- (1996). "Entrevista pública con Harold Pinter." *La Vanguardia*. 5 de desembre, p. 41.
- (1996). "Entrevista amb Harold Pinter." *El Periódico*. 6 de desembre, p. 48.
- (1996). "Harold Pinter llegirà obra seva a la Beckett." *Avui*, 5 de desembre, p. 47.
- (1996). "La moqueta y el Holocausto." *ABC (Catalunya)*, 2 de novembre, p. XI.
- (1996). "Pinter, poeta de la Oscuridad." *ABC (Catalunya)*, 30 d'octubre, p. I.
- (1996). "Sketches." *Programa de mà*. Setembre, p. 1.
- (1996). "El Muntaplats." *Programa de mà*. Setembre, Sala Beckett.
- (1996). " *Sketches* obre el cicle teatral dedicat a Pinter." *Avui*. 18 de setembre, p. 45.
- (1996). "Tardor Pinter. Activitats" *Programa d'activitats*. Setembre, p. 1-4.
- (1996). "Versió lliure de dues obres de Pinter al Nou Tantarantana." *Avui*. 16 de novembre, p. 47.
- (1996). "Versus Teatre Estrena L'espectacle *Altres Llocs*, De Pinter." *Avui*. 6 de novembre, p. 41.
- (1997). "Premis crítica Serra d'Or." *Serra d'Or*. n° 448, p. 42-43.
- (1999). "Els Vells Temps". *Programa de mà*. Desembre, Artenbrut.

Acerete, Julio C.

Acerete, Julio C. (1966). "VIII Ciclo de Teatro Latino." *Primer Acto*, n° 69, p. 59-61.

Amat, Carles

Amat, Carles. (1996). "El cicle Tardor Pinter proposa la simbiosi de dos textos en un." *Avui* (*Cap de setmana*), 15 de novembre, p. VII.

Amo, Àlvaro del

Amo, Àlvaro del. (1965). "El Amante y El Montaplatos, De Harold Pinter." *Primer Acto*, nº 73, p. 57.

———. (1976). "Prólogo." *La Habitación/ Un Ligerio Malestar/ Noche De Juerga/ Los Enananos/ Solicitante/ Paisaje/ Silencio/ Noche*. Madrid: EDICUSA, p. 5-9.

Amo, Àlvaro de i P. Estremera. (1967). "Introducción Al Teatro de Pinter." *Primer Acto*, nº 83 p. 6.

Angel-Perez, Élisabeth

Angel-Perez, Élisabeth. "Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane". Langres-Saints-Geosmes: Klincksieck, 2006.

Antón, Jacinto

Antón, Jacinto. (1987) "Dos piezas de Harold Pinter cierran la temporada en el Teatre Lliure." *El País*, 25 de juliol, p. 30.

Aragay, Mireia

Aragay, Mireia. (1991) "L'habitació de Pinter." *Pausa*, nº 7, p. 11-18.

———. (1992) "El Llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter". Barcelona: Promociones y publicaciones universitaria S.A.

———. (1996) "Què pinta Pinter." *Avui*, 30 d'octubre, p. 40.

———. (2001) "Pinter, Politics and Postmodernism." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*, editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, p. 250-51.

———. (2006). "Harold Pinter: teatro, language, política." *ADE teatro*, nº111, p. 43-50.

Aranda, Quim

Aranda, Quim. (2007) "El retorn d'un idiota genial." *Avui*, 13 de març, p. 42.

Arbonès, Jordi

Arbonès, Jordi. (1973). "Teatre català de postguerra". Barcelona: Editorial Pòrtic .

Armenteras, Antonio

Armenteras, Antonio. (1966) "Romea - IX Ciclo de Teatro Latino - El Amante y El Montacargas, de Harold Pinter." *La Prensa*, 4 d'octubre, p. 11.

Baget Herms, Josep M

Baget Herms, Josep M. (1965) "Edicion especial de Primera Fila: *Tea Party*" *Correo Catalán*, 20 de març, p. 29.

———. (1971) "Sobre Harold Pinter." *El Correo Catalán*, 31 octubre, p. 22.

Baker, William

Baker, William, i John C. Ross. (2005). "Harold Pinter. A Bibliographical History." New Castle: The British Library and Oak Knoll Press,.

Ballesteros Gonzalez, Antonio

Ballesteros Gonzalez, Antonio. (2006) "(Intra) Historia, actualidad y vigencia de *El Portero*, de Harold Pinter." *ADE teatro*, nº 111, p. 77-86.

Batallé, Víctor

Batallé, Víctor. (1988) "Pròleg." *Altres Llocs*. Barcelona: El Galliner, p. 5-8.

———. (1991) "Quatre personatges lligats per un destí desconegut." *Avui*, 17 d'agost, p. v.

———. (1994). "El Trànsit De La Foscor a La Llum..." *L'habitació. El Muntaplats*. Barcelona: El Galliner, 7-14.

———. (2001). "Epíleg." *Esquexos i altres peces*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, p. 132.

Batlle, Carles

Batlle, Carles. (1998-1999) "A manera de manifest: Lluïsa Cunillé i Maeterlinck." *El pou de les lletres*, nº K11/11L, p. 46, 47.

———. (1999). "Notes De L'autor." *Les Veus De Iambu*. Barcelona: El Galliner, p. 69-76.

———. (2000) "Més Sobre el drama relatiu (I): La restitució de la història." *Serra d'Or*, nº 489, 54-55.

———. (2000) "Més sobre el drama relatiu (II): En resposta a un article de Jordi Coca." *Serra d'Or*, n° 490. p. 56-57.

Batty, Mark

Batty, Mark. (2005) "About Pinter: The Playwright and the Work". Londres: Faber & Faber.

Benach, Joan-Anton

Benach, Joan-Anton. (1985). "Pròleg." *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el franquisme (1939-1954)*. Barcelona: Edicions 62, p.5-17.

———. (1990). "Extraños seres queridos de Pinter." *La Vanguardia*, 30 d3 juny, p. 60.

———. (1994). "Els 25 anys de Festival de Teatre de Sitges. apunts sobre un viacrucis teatral." *Serra d'Or*, n° 415/416, p. 94-96.

———. (1996) "Humor dramático de Pinter." *La Vanguardia*, 13 d'octubre, p. 69.

———. (1996). "Lo ultimísimo de Pinter." *La Vanguardia Magazine*, 17 d'octubre, p. 14.

———. (1996). "Pinter, con el mejor sello argentino." *La Vanguardia*, 30 de novembre, p. 48.

———. (1996) "Sugestivo aperitivo Pinter." *La Vanguardia*: 69.

———. (1996) "Una trágica i hermosa asimetría." *La Vanguardia*, 22 de setembre, p. 54.

———. (1996) "Unos amantes nada clandestinos." *La Vanguardia*, 28 de desembre, p. 41.

———. (2002) "Pinter i sus formidables traidores." *La Vanguardia*, 15 de desembre, p. 52.

Bensky, Lawrence M.

Bensky, Lawrence M. (2005). "The Art of the Theatre." *Pinter in the Theatre*. Editat per Ian Smith. London: NHB Limited, p. 49-66.

Billington, Michael

Billington, Michael. (1996). *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber.

———. (2006). "Harold Pinter en Turín." *Primer Acto*, n° 333, p. 121-26.

Bold, Alan

Bold, Alan. "Harold Pinter. You never heard such silence." In *Introduction*, edited by Alan Bold, 7-16. London, 1986.

Bravo, Isidre

Bravo, Isidre. (1996). "Els anys d'aprenentatge." *Fabià Puigserver*. Editat per Guillem Jordi Graells i Antoni Bueso. Barcelona: Diputació de Barcelona, p. 25-49.

Broc, Àlex

Broc, Àlex. (1987). "O sobre la muerte del más inocente." *La Vanguardia*, 29 de maig, p. 34.

Burguet i Ardiaca, Francesc

Burguet i Ardiaca, Francesc. (1985). "274, El taxista desconcertante." *El País*, 27 d'abril, p. 24.

Burguet i Ardiaca, Francesc. (1985) "Un montaje compuesto por tres piezas dramáticas del inglés Harold Pinter se estrena mañana en la Aliança del Poblenou." *El País*, 22 d'abril, p. 31.

Cabeza, Elisabet

Cabeza, Elisabet. (1996). "Un cicle en homenatge a Harold Pinter." *Avui*, 3 de setembre, p. 39.

———. "Un *Ligero Malestar*, una de les obres menys vistes de Pinter, a la Sala Beckett." *Avui* (1996), 26 d'octubre, p. 51.

Cahn, Victor L.

Cahn, Victor L. (1993). *Gender and Power*. Houndmills, Basingtoke, Hampshire and London: The Macmillan Press LTD.

Cala, Manuel de

Cala, Manuel de. (1962). "Pequeño Teatro estreno en sesión de teatro de cámara la comedia *El Portero* de Harold Pinter." *El Noticiero universal*, 22 de novembre, p. 30.

Campmany, Maria Aurèlia

Campmany, Maria Aurèlia. (1962). "Panoràmica D'un Any De Teatre a Barcelona." *Serra d'Or*, nº 3/9, p. 54.

Cantieri Mora, Giovanni

- Cantieri Mora, Giovanni. (1959). "Ciclo de Teatro Latino." *Primer Acto*, nº 25, p. 57.
———. (1960). "Segundo Ciclo de Teatro Latino en Barcelona." *Primer Acto*, nº 17, p. 57.

Cervera, Marta

- Cervera, Marta. (1996). "Moma Teatre presenta *El Muntaplats* en la Beckett." *El Periódico*, 7 de novembre, p. 31.
———. (1996). "Teatro Fronterizo une a Beckett i Pinter en *Díptico*." *El Periódico*, 30 de novembre, p. 56.

Chevrel, Yves

- Chevrel, Yves. (1989). "Les études de reception." *Précis de littérature comparée*. Editat per Yves Chevrel i Pierre Brunel. Paris: Presses Universitaires de France, p. 177-213.

Clua, Guillem

- Clua, Guillem. (2003). "Estallido escénico en la ciudad." *El Periódico*, 27 de juny, p. 20.

Coca, Jordi

- Coca, Jordi. (1973). *Pedrolo Perillós*. Barcelona: Dopesa.
———. (2000). "És relatiu això del drama relatiu." *Serra d'Or*, nº 483, p. 51-53/483.

Comellas

- Comellas. (1982). "Presentació al Regina dels Dilluns de Teatre Obert." *Avui*, 16 de febrer, p. 33.
———. (1987). "Dues Obres De Harold Pinter Arriben Al Lliure Dimecres." *Avui*, 23 de maig, p. 39.

Coppa, Francesca

- Coppa, Francesca. (2001). "The Sacred Joke: Comedy and Politics in Pinter's Early Plays." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby. Cambridge:

Cambridge University Press, p. 44-55.

Cormezana, Sonia

Cormezana, Sonia. (1996). "Juan Diego y Echanove contribuyen desde la Beckett al Otoño Pinter." *El Mundo*, 17 de setembre, p. 62.

Costas, Miguel

Costas, Miguel. (1965). "Esta noche en Primera Fila." *Tele/expres*, 24 de març, p. 14.

Cuadrado, Nuria

Cuadrado, Nuria. (1996). "El otoño teatral tendrá sabor a Pinter." *El Mundo*, 3 de setembre, p. 55.

———. (1996). "Harold Pinter asegura que "El teatro tiene que ser valiente y debe decir siempre la verdad"." *El Mundo*, 30 de noviembre, p. 53.

———. (1996). "Stephen Rea protagonizará una obra de Pinter en el Mercat de les Flors." *El Mundo*, 14 de setembre, 85.

———. (1996). "Una pareja, un cerillero y *Un ligero malestar* en el escenario de la Beckett." *El Mundo*, 29 d'octubre, p. 5.

Cussà, Jordi

Cussà, Jordi. (1985). "Un absurdo teatro de estatuas." *El Noticiero Universal*, 24 d'abril, p. 40.

Delgado, Francesc

Delgado, Francesc i, Maria-Rosa Fàbregas. (1982). "El xv Festival Internacional de Sitges." *Serra D'Or*, n° 307, p. 97-98.

Derbyshire, Harry

Derbyshire, Harry. (2001). "Pinter as Celebrity." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, p. 230-45

Dávila, Ana María

Dávila, Ana María. (1990). "La Sala Beckett cierra su temporada con obras de Pinter y Pere Peyró." *El Periódico*, 23 de maig, p. 78.

Eagleton, Terry

Eagleton, Terry. (1991). " Ideology ." London: Verso.

Escobar, Luís

Escobar, Luís. (1967). "El Amante y La Colección." *Primer Acto*, nº 83, p.

———. (1972). "Presentación." *Viejos Tiempos*. Madrid: EDICUSA, p. 5-6.

Esslin, Martin

Esslin, Martin. (1966) *El Teatro Del Absurdo*. Barcelona: Biblioteca Breve,.

———. (1992). *Pinter the Playwright*. London: Methuen.

———. (2001). "Harold Pinter. Certainties and Uncertainties." *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 234-64.

Eveling, Stanley

Eveling, Stanley. (1986). "Pinter's Stagecraft: Meeting People is Wrong." *Harold Pinter. You Never Heard Such Silence*. Editat per Alan Bold, Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books, p. 61-74.

Fàbregas, Xavier

Fàbregas, Xavier. (1967). "Homes i No." *Serra d'Or*, nº 7, p.71.

———. (1967). "Ciclo de Teatro Latino." *Primer Acto*, nº 81, p. 55-56.

———. (1968). "El Ciclo de Teatro Latino." *Primer Acto*, nº 103, p. 73.

———. (1968). "El Teatro del Absurdo." *Canigó*, nº 152, 15.

———. (1977). "Viure com els porcs de John Arden." *Serra d'Or*, nº 208, p. 54.

———. (1978). "El Teatre Independent." *Història Del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 283-99

———. (1985). "Inquietante." *La Vanguardia*, 25 d'abril, p. 29.

- . (1987). "Teatre en Viu (1969-1972)." Editat per Maryse Badiou. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre
- . (1990). "Teatre En Viu (1973-1976)". Editat per Maryse Badiou. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre

Farreras, Martí

- Farreras, Martí. (1962). "El Portero." *El Noticiero Universal*, 1 de desembre, p. 59.
- . (1966). "El Amante y El Montacargas." *Tele/expres*, 3/10/1966, p. 20.
- . (1966). "Però, encara hi ha Teatre." *Tele/estel*, n° 12, 18.
- . (1967). "Teatre." *Tele/estel*, n° 60, p. 20.

Farré, Adela

- Farré, Adela. (1985). "Víctor Batallé nos descubre, en la Alianza del Poble Nou, el Teatro del británico Harold Pinter." *El Correo Catalán*, 23 d'abril, p. 31.

Ferrer, J.M.

- Ferrer, J.M., i Martí Rom. (1998). *Ricard Salvat*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

Fondevila, Santiago

- Fondevila, Santiago. (1987). "El último Pinter, un Puñetazo al espectador." *La Vanguardia*, 22 de maig, p. 33.
- . (1996). "Alan Mandell dirige *Un Liger Malestar* de Pinter en la Sala Beckett." *La Vanguardia*. 29 d'octubre, p. 43.
- . (1996). "El Nou Tantarantana estrena una versió libre que mezcla dos obras de Pinter." *La Vanguardia*, 18 de novembre, p. 42.
- . (1996). "Harold Pinter: Gran Bretaña es una sociedad totalitaria." *La Vanguardia*, 30 d'octubre, p. 41.
- . (1996). "Pere Sagristà: *L'amant* es una pieza cargada de morbo latente." *La Vanguardia*, 19 de desembre, p. 46.
- . (1996). "Un otoño para descubrir a Pinter." *La Vanguardia*, 17 de desembre, p. 44.
- . (1996). "Versus Teatre se incorpora a la Tardor Pinter con tres piezas cortas tituladas

Altres Llocs." *La Vanguardia*, 8 de novembre, p. 53.

Formosa, Feliu

Formosa, Feliu. (1966). "*El Amante y El Montacargas.*" *Serra d'Or*, nº 81, p. 102.

Fronterizo, Teatro

Fronterizo, Teatro. (1980). "Manifiesto (Latente)." *Primer Acto*, nº 186 , p.88-89.

Gabancho, Patricia

———. (1987). "L'austeritat recompensada." *Diari de Barcelona*, 29 de maig, p. 31.

Gale, Stephen H

Gale, Stephen H. (2001). "Harold Pinter, Screenwriter: An Overview." *Cambridge Companion to Harold Pinter*, editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 87-103

Gallegos, Daniel

Gallegos, Daniel. (1982). "Crònica Del XV Festival De Teatre De Sitges." *Canigó*, nº 785, p.14.

———. (1982). "Crònica del XV Festival de Teatre de Sitges. Dansa i Expressió. (II)." *Canigó*, nº 786, p. 14.

———. (1982). "Crònica del XV Festival Internacional de Teatre De Sitges (I)." *Canigó*, nº 787, p. 11.

Gallén, Enric

Gallén, Enric. (1985). *El Teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Edicions 62.

———. (1988). "El Teatre. La vida teatral fins a la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona." *Història de la literatura catalana*. Editat per Joaquim Molas. Barcelona: Ariel S.A., 191-219.

———. (1989). *Romea, 125 Anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya

———. (1990). "Teatre Experimental Català: Història d'un projecte singular." *Pausa*, nº 4, 23-

26.

- . (1995). "Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993." *Caplletra*, n° 14 , p. 11-29.
- . (2000). "Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme." Editat per Ferran Carbó, Dolores Jiménez, Elena Real and Ramon X. Rosselló. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, p. 163-86..

Ginart, Belén

- Ginart, Belén. (1990). "Artenbrut cierra el ciclo dedicado a Pinter con *L'amant*." *El País*, 16 de desembre, p. 8.
- . (1996). "El mejor crítico es el público, afirma el dramaturgo británico Harold Pinter." *El País*, 30 d'octubre, p. 42.
- . (1996). "Esketches." *El País de las Tentaciones*, 13 de setembre, p. 34
- . (1996). "Moma Teatre lleva a la Sala Beckett una nueva versión d' *El Muntaplats*." *El País*, 9 de novembre, p. 40.
- . (1996). "*Un Liger Malestar* lleva a la Beckett una historia de amor agresivo." *El País*, 28 d'octubre, p. 38.

Ginés, Maria

- Ginés, Maria. (1991). "Pedrolo Inèdit." *Avui*, 27 d'abril, p. IV-V.
- . (1993). "Pedrolo: Un dramaturg traductor de Pinter." *L'habitació. El Muntaplats*. Barcelona: Edicions 62, p. 15-17

Giró, Carme

- Giró, Carme. (1996). "Harold Pinter: una obra teatral ha de ser valenta i dir la veritat." *Avui*, 30 d'octubre, p.39.

Goldstein, Mick

- Goldstein, Mick. (2005). "Mick Goldstein." *Pinter in the Theatre*, editat per Ian Smith. London: NHB Limited, p. 109-24.

González, Carlos

González, Carlos. (1996). "El Otoño Pínter arranca con Juan Echanove, Juan Diego i Rosa Novell." *El País*, 17 de setembre, p.36.

Grimes, Charles

Grimes, Charles. (2005). "Harold Pinter Politic's: A Silence Beyond Echo". Danvers, Massachusetts: Rosemont Publishing and Printing Corp.

Gross, Miriam

Gross, Miriam. (2005). "Pinter on Pinter." *Pinter in the Theatre*. Editat per Ian Smith. London: 67-78.

Gussow, Mel

Gussow, Mel. (1994). *Coversations with Pinter*. London: Nick Hern Books Ltd.

Harpo

Harpo. (1965). "El Mayor teatro del Mundo." *La Prensa*, 23 de març, p. 10.

Herreras, Enrique

Herreras, Enrique. (2003). "L'atmosfera d'El Muntaplats." *Vint Anys de Coherència*, editat per Josep Lluís Sirera. València: Bromera, 95-99.

Herrero, F.

Herrero, F. (1974). "Viejos Tiempos de Harold Pinter." *Primer Acto*, nº 173, p. 70-72.

Hevia, Helena

Hevia, Helena. (1985). "Hoy se estrena *Altres Llocs* de Harold Pinter." *El Noticiero Universal*, 22 d'abril, p. 38.

Hidalgo, Pilar

Hidalgo, Pilar. (1996). "La elocuencia del silencio." *Quimera*, nº 152, p. 33-35.

Hollis Merrit, Susan

Hollis Merrit, Susan. (1990). "Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter". Durham: Duke University Press.

Itzin, Catherine

Itzin, Catherine, and Simon Trussler. "Peter Hall." In *Pinter in the Theatre*, edited by Ian Smith, 131-57. London, 2005.

J.C.

J.C. (1990). "La Sala Beckett presenta una obra del mallorquí Pere Peyró." *Avui*: 22 de maig, p. 35.

Jacquart, Emmanuel

Jacquart, Emmanuel. (1974). *Le Théâtre De Dérision*. Saint Armand: Éditions Gallimard.

Jardí, Enric

Jardí, Enric. (1976). "Història Del Cercle Artístic De Sant Lluc." Barcelona: Edicions Destino.

Jauss, Hans Robert

Jauss, Hans Robert. (1978). *Pour une esthétique de la reception*. Paris: Éditions Gallimard.

Junyent, José María

Junyent, José María. (1962) "El Portero." *El Correo Catalán*, 23 de novembre, p. 13.
———. (1965). "Teatre Experimental Català, *El Cambrer Mut i L'Habitació*." *Correo Catalán*, 1 de juny, p. 30.

Kerr, Walter

Kerr, Walter. (1967). "Harold Pinter." *Harold Pinter*. New York: Columbia University Press, p. 3-45.

Knowles, Roland

Knowles, Roland. (1996). "Un compromiso político." *Quimera*, nº 152, p. 36-39.

———. (2001). "Pinter and Twentieth Century Drama." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, p. 73-86.

Lago, Xulio

Lago, Xulio. (2006). "Mi acercamiento a *Vellos Tempos* o la pequeña historia de un fracaso." *ADE teatro*, nº 111, p. 112-16.

Lecerclé, Ann

Lecerclé, Ann. (2006). *Le Théâtre d'Harold Pinter. strategies de l'indicible: Regard, Parole, Image*. Langres - Saints-Geosmes: *Angle Ouvert*.

Ley, Pablo

Ley, Pablo. (1996). "Harold Pinter leyó fragmentos de su obra en la Sala Beckett." *El País*, 8 de diciembre, p. 30.

———. (1996). "La cara oculta del poder." *El País*, 5 de diciembre, p. 42.

———. (1996). "La infinita sugestión de la mirada." *El País*, 1 de noviembre, p. 37.

———. (1996). "Pinter en Miniatura." *El País*, 23 de setembre, p. 37.

———. (1996). "Un buen montaje." *El País*, 6 de noviembre, p. 50.

———. (1996). "Un experimento inteligente." *El País*, 24 de noviembre, p. 38.

———. (1996). "Un silencioso grito de alarma." *El País*, 27 de diciembre, p. 30.

———. (2000). "Universos enigmáticos." *El País*, 4 de gener, p. 49.

———. (2003). "Un enigma sombrío." *El País*, 17 de febrer, p. 41.

Llado, J.M

Llado, J.M. (1966). "Un gran programa para el Ciclo de Teatro Latino 1966." *Tele/expres*, 21 de juny, p. 16.

Lorda Alaíz, Felipe María

Lorda Alaíz, Felipe María. (1961) "El ala británica del teatro del absurdo." *Primer Acto*, nº 29, p. 43-46.

———. (1964). "Teatro Inglés. De Osborne hasta hoy." Madrid: Taurus S.A.

———. (1970). "Harold Pinter, Poeta Trágico." *Retorno al Hogar*. Barcelona: Aymà S.A., p. 7-22.

López Mozo, Jerónimo

López Mozo, Jerónimo. (2006). "Recordando a Pinter." *ADE Teatro*, nº 111, p. 104-05.

López Sancho, Lorenzo

López-Ibor, Juan J., i Lorenzo López Sancho. (1970) "Dos opiniones a raíz del Estreno de esta obra en castellano." *Retorno Al Hogar*, Barcelona: Aymà S.A., p. 23-30.

M.F.C.

M.F.C. (1996). "Harold Pinter: La paraula democràcia comença a fer pudor." *Avui*, 7 de desembre, p. 39.

M.T.

M.T. (1962). "Las sesiones de cámara de Pequeño Teatro en el Calderón." *La Vanguardia*, 15 de noviembre, 34.

Mallafre, Joaquim

Mallafre, Joaquim. (1986) "Pròleg." *Qui a Casa Torna*. Barcelona: Edicions del Mall, p. 5-10.

Malé, Jordi

Malé, Jordi. (1996). "L'amant." Programa de mà. Desembre.

Manegat, Julio

Manegat, Julio. (1965). "Dos obras de Harold Pinter en teatro de cámara." *El Noticiero Universal*, 29 de maig, p. 31.

———. (1966). "Nuevo Teatro Experimental presenta dos obras de Harold Pinter". *El Noticiero Universal*, 3 d'octubre, p. 42.

Marsillach, Adolfo

Marsillach, Adolfo. (1998): *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.

Martínez Luciano, Juan Vicente

Martínez Luciano, Juan Vicente. (2006). "Sobre Pinter: Notas de un traductor." *ADE teatro*, nº 111, p. 106-111.

Martínez Tomás, Antonio

Martínez Tomás, Antonio. (1962)"Calderón: Estreno de *El Portero* de Harold Pinter, En Sesión De Cámara." *La Vanguardia*, 23 de novembre, p. 34.

Martínez Tomás, Antonio. (1966) "Espectáculo Pinter por el Nuevo Teatro Experimental de Madrid." *La Vanguardia*, 4 d'octubre, p. 45.

Martínez Trives, Trino

Martínez Trives, Trino. (1962). "El Portero." *Primer Acto*, nº 29/30, p. 47-67.

Massip, Francesc

Massip, Francesc. (1983). "Els Dilluns de Teatre Obert." *Canigó*, nº 787, p.26.

———. (1996) "Bessons." *Avui*, 7 de desembre, p. 39.

———. (2002). "Un triangle isòseles." *Avui*, 15 de desembre, p. 59.

———. (2003). "Trencar el pinyol." *Avui*, 8 de febrer, p. 44.

Mengel, Ewal

Mengel, Ewal. (1994). "Pinter's Politics of Violence." *Gramma. Journal of Theory and*

Criticism, nº 2, p. 119-24.

Milne, Drew

Milne, Drew. (2001) "Pinter's Sexual Politics." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*.
Editat per Peter Raby, 195-211. Cambridge: Cambridge University Press.

Monleón, José

Monleón, José. (1962). "El Portero." *Primer Acto*, nº 31, p. 40.

———. (1973). "Un ligero dolor de H. Pinter." *Primer Acto*, nº 156, p. 71.

———. (1980). "Sanchis Sinisterra." *Primer Acto*, nº 186, p. 90-91.

Montiel, Alejandro

Montiel, Alejandro. (1996). "Agujeros (En torno a Harold Pinter i Joseph Losey)." *Quimera*, nº 152, p. 41-43.

Morales, María Luz

Morales, María Luz. (1962). "Escenarios y Pantallas." *Diario de Barcelona*, 23 de novembre, p. 35.

———. (1965). "En el CAPSA: Dos obras de Harold Pinter, por el C.A. de Sant Lluç." *Diario de Barcelona*, 3 de juny, p. 28.

———. (1966). "El Nuevo Teatro Experimental de Madrid, presentó *El Amante y El Montacargas*, de Harold Pinter." *Diario de Barcelona*, 4 d'octubre, p. 22.

Morduch, Irina

Morduch, Irina. (1961). "Nuevas perspectivas del teatro británico." *Primer Acto*, nº 27, p. 47-48.

Morell, Carme

Morell, Carme. (1996). "Sobre El teatre de Josep Maria Benet i les darreres tendències." *Actes del desè col·lòqui internacional de llengua i literatura catalanes. Frankfurt 18-25 de Setembre De 1994*. Editat per Axel Schönberger i Tilbert Dídac Stegman. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, p. 57-75.

Noguero, Joaquim

- Noguero, Joaquim. (1996). "Bon Sagristà." *Avui*, 2 de gener, p. 39.
- . (1996). "Més Pinter." *Avui*, 20 de novembre, p. 45.
- . (1996). "Tocats i enfonsats." *Avui*, 2 de novembre, p. 42.
- . (2005). "El que hi pinta Pedrolo, de Beckett a Pinter." *Assaig de teatre* n° 48/49, p. 285-88.

Olivares, Juan Carlos

- Olivares, Juan Carlos. (1996). "Bolillo con hilo de Pinter." *ABC*, 23 de novembre, p. XII.

Ordóñez, Marcos

- Ordóñez, Marcos. (1996). "Amants i altres estranys " *Avui*, 9 de setembre, p. 38
- . (1996). "De la vida de les marionetes." *Avui*, 4 de novembre, p. 42.
- . (1996). "Demà m'afeitaràs." *Avui*, 23 de desembre, p. 46.
- . (1996). "Dues dosis de dosos." *Avui*, 30 de desembre, p. 39.
- . (1996). "Molt novembre." *Avui*, 25 d'octubre, p. 45.
- . (1996). "Molta comèdia. Cròniques de teatre 1987-1995". Barcelona: Editorial la Campana.
- . (1996). "Pinter, 3, Ayckbourn, 0." *Avui*, 2 de desembre, p. 46.
- . (1996). "Pinteriana." *Avui*, 9 de setembre, p. 34.
- . (1996). "Pinteriana (II)." *Avui*, 16 de setembre, p. 37.
- . (1996). "Una abella a la mermelada." *Avui*: 38.
- . (1996). "Una altra nit a pinterlàndia." *Avui*, 11 de novembre, p. 44.
- . (2000). "La construcció del passat." *Avui*, 3 de gener, p. 36.
- . (2003). "A pie de Obra." Barcelona: Alba Editorial, S.L.U.
- . (2005). "El Teatro de Pinter en España." *ADE Teatro*, n°111, 97-98.

Orozco, Lurdes

- Orozco, Lurdes. (2006). "¿Tierra de nadie?: Harold Pinter en la escena británica contemporánea" *ADE teatro*, n° 111, p. 93-96.

Ortuño, Joan Ignasi

Ortuño, Joan Ignasi. (1991). "Estreno de *La Traïció* de Harold Pinter." *El Periódico*, 14 de gener, p. 36.

Parcerisas, Francesc

Parcerisas, Francesc. (1996). "Un animal de teatro." *Quimera*, nº 152, p. 21-22.

Pedrolo, Manuel

Pedrolo, Manuel. (1979) "Pròleg." *Acompanyo qualsevol cos*. Barcelona: Editorial Millà, p. 5-8.

Pérez de Olaguer, Gonzalo

Pérez de Olaguer, Gonzalo. (1966). "Barcelona: Inicio de una nueva temporada." *Yorick*, nº 19, p. 3.

———. (1966). "El Amante y El Montacargas de Harold Pinter." *Yorick*, nº 20, p. 17-18.

———. (1970). "Teatre independent a Catalunya". Barcelona: Edicions Bruguera.

———. "Tres obras cortas de Harold Pinter llegan hoy a la Aliança." *El Periódico*, 23 d'abril, p.45.

———. (1985). "Dos Pinter en el Lliure." *El Periódico* (1987), 29 de maig, p. 56.

———. (1985). "Altres Llocs." *El Periódico*, 26 d'abril, p. 41.

———. (1987). "Pinter i la tortura cierran la temporada en el Lliure." *El Periódico*, 26 de maig, p. 48.

———. (1996). "Arànega i Ràfols recrean a Pinter." *El Periódico*, 16 de desembre, p. 34.

———. (1996). "Ashes to Ashes." *El Periódico. Este fin de semana*, 1 de novembre, p. 2.

———. (1996). "Bcn vive un otoño dedicado a Pinter." *El Periódico*, 17 de setembre, p. 60.

———. (1996). "El Juego de la perversión." *El Periódico. Este fin de semana*, 20 de desembre, p. 2

———. (1996). "Entre el enigma el humor." *El Periódico. Este fin de semana*, 1 de novembre, p.2.

———. (1996). "Estreno de un cóctel teatral basado en dos obras de Pinter." *El Periódico*, 17 de novembre, p. 57.

———. (1996). "Fregolismo de emociones." *El Periódico*, 24 de novembre, p. 58.

———. (1996). "Humor y enigma en *Un ligero malestar*." *El Periódico*, 28 d'octubre, p. 33.

———. (1996). "Pinter en Barcelona." *El Periódico. Este fin de semana*, 1 de novembre, p. 2.

- . (1996). "Pinter 'Juega' Con El Amor." *El Periódico*, 13 de desembre, p. 48.
- . (1996). "Pinter llegó por la puerta pequeña." *El Periódico*, 1 d'octubre, p.58.
- . (1996). "Seduciones en el Artenbrut." *El Periódico*, 24 de desembre, p. 60.
- . (1996). "Un buen Pinter en la Sala Beckett." *El Periódico*, 8 de novembre, p. 67.
- . (1996). "Varios pares de pies (...)." *El Periódico. Este fin de semana*, 22 de novembre, p. 2
- . (1996). "El Muntaplats." *El Periódico. Este fin de semana*, 11 d'octubre, p. 2.
- . (1996). "Un conciso i tenso diàlogo." *El Periódico*, 2 de novembre, p. 46.
- . (2002). "Traïció, Albertí ofereix una de les millors de Pinter." *El Periódico*, 20 de desembre, p. 87.
- . (2003). "Cendres a les Cendres, gran obra de Harold Pinter." *El Periódico*, 14 de febrer, 86.

Pinter, Harold

- Pinter, Harold. (1983). *Terra De Ningú*. Traduit per Miquel Berga i Salvador Sunyer. Barcelona: Edicions del Pèl-Salt.
- . (1988). *Altres Llocs*. Traduit per Imma Garín. Barcelona: El Galliner.
- . (1988). *Altres Llocs*. Traduit per Josep M Balanyà, Víctor Batallé i Imma Garín. Barcelona: El Galliner.
- . (1991). "Escriure pel Teatre." Traduit per Xavier Busón. *Pausa*, nº 6, p. 12-18.
- . (1994). *L'habitació. El Muntaplats*. Traducció Manuel Pedrolo. Barcelona: El Galliner.
- . (1995). *L'amant*. Traducció de Jordi Malé. Barcelona: Edicions 62.
- . (1996). *Harold Pinter: Plays 1*. London: Faber & Faber, vol. I.
- . (1996). *Harold Pinter: Plays 2*. London: Faber & Faber, vol. II.
- . (1996) *Harold Pinter: Plays 3*. London: Faber & Faber, vol. III.
- . (1996). *Harold Pinter: Plays 4*. London: Faber and Faber, vol. IV.
- . (1996). "Pinter por Pinter. Escribir para el teatro." *Quimera*, nº 152, p. 30-32.
- . "Una conversación de ceinte años." *Quimera*, nº 152, p. 23-29.
- . (1998). *Various Voices. Prose, Poetry, Politics. 1948-1996*. Chatham: Faber and Faber Limited, p. 57-61.
- . (2001). *Esquetxos i Altres Peces*. Traduit per Víctor Batallé i Joaquim Mallafré. . Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre.
- . (2005). *Arts, Truth and Politics*. www.haroldpinter.org.
- . (2005). "Writing, Politics and Ashes to Ashes." *Pinter in the Theatre*, editat per Ian Smith, London , p. 90-106.

Poltrón

Poltrón. (1965). "Notas Sobre... Harlod Pinter." *Yorick*, nº 2 , 11.

———. (1965). "Teatro en T.V." *Yorick*, nº 2, p. 11.

Portaceli, Carme

Portaceli, Carme. (1987). "El Muntplats & L'Última Copa." *Programa de mà*. Maig.

———. (2007). "Vaig muntar Pinter." *Avui*, 11 de març, p. 55.

Porter, Marta

Porter, Marta. (1996). "Beckett i Pinter, Un tête-à-tête de dos grans dramaturgs a *Díptico*." *Avui*, 29 de novembre, p. VII

———. (1996). "Pinter arriba des de Londres amb *Ashes to Ashes*." *Avui*, 25 de novembre, p. IX.

———. (1996). "*Un ligero malestar*, també de Pinter, a la Sala Beckett." *Avui*, 25 de novembre, p. IX.

Prentice, Penelope

Prentice, Penelope. (2000) "The Pinter ethic: The Erotic Aesthetic ." New York: Garland Publishing inc.

Pérez, Xavier

Pérez, Xavier. (1990). "El Risc d'una investigació acadèmica." *Avui*, 25 de maig, 38.

Quigley, Austin

Quigley, Austin. (2001). "*Pinter, Politics and Postmodernism*." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby, Cambridge: Cambridge University Press, 7-28.

Rafter, Denis

Rafter, Denis. (2006). "Pinter y la comedia de la amenaza." *ADE teatro*, 111, 123-26.

Ragué, María José

Ragué, María José. (1996). "Dos silencios llenos de contenido." *El Mundo*, 5 de desembre, p. 61.

———. (1996). "La necesidad de mentir." *El Mundo*, 30 de desembre, p. 44.

———. (1996). "Esencias pinterianas." *El Mundo*, 30 d' octubre, p. 60.

Regal, Martin S.

Regal, Martin S. (1995). *Harold Pinter. A Question of Timing*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Press LTD.

Rimbau, Esteve

Rimbau, Esteve. (1991). "Ficció i Realitat." *Avui*, 16 de gener, p. 41.

Roda, Frederic

Roda, Frederic. (1965). "Harold Pinter, en versiones de Manuel de Pedrolo." *Destino*, nº 72, 62.

———. (1966). "Pinter 2." *Destino*, 1522, 60.

———. (1965). "Teatro De Harold Pinter." *Destino*, nº 1452, p. 68.

Rodríguez, Conxa

Rodríguez, Conxa. (1996). "Pinter triomfa amb l'estrena mundial d'*Ashes to Ashes*." *Avui*, 22 de setembre, p. 54.

Ruiz, Maria

Ruiz, Maria. (2006). "La família feroz de *Retorno al Hogar*." *ADE teatro*, nº 111, p. 117-22.

Russell Taylor, John

Russell Taylor, John. (1969). *Harold Pinter*. Londres: Longmans, Green & Co. LTD.

Sàbat, Núria

Sàbat, Núria. (1990). "Un correcto y coherente punto y final en la Beckett." *El Periódico*, 26 de maig, p. 58.

———. (1991). "Una incitación demasiado discreta." *El Periódico*, 20 de gener, p. 58.

———. (1996). "Los largos silencios de Pinter." *El Periódico*, 15 d'octubre, p. 64.

———. (2003). "*El Muntaplats*, esperando la víctima." *El Periódico*. 17 de Juliol, p. 71.

Sánchez Costa, J.J.

Sánchez Costa, J.J. (1996). "Harold Pinter: *En el teatro no pude empezar peor*." *El Periódico*, p. 62.

S.E

S.E. (1996). "*Varios pares de pies sobre piso de mármol*, dos obras se Pinter que son una de otro autor." *ABC*, 17 de noviembre, p. XII.

Sagarra, Joan

Sagarra, Joan. (1987). "Pinter en el Lliure." *Guía del Ocio*, p. 32.

———. (1987). "Sordidez y perfección." *El País*, 29 de juny, p. 39

———. (1966). "El Amante y El Montacargas de Harold Pinter." *Correo Catalán*, 4 d'octubre, p. 29.

Sakellaridou, Elisabeth

Sakellaridou, Elisabeth. (1988). *Pinter's Female Portraits. A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books

Salvat, Ricard

Salvat, Ricard. (1969). "Barcelona XII Ciclo De Teatro Latino." *Primer Acto*, nº114, 69.

———. (2007). "Teatre del que no es pot dir." *Avui*, 12 de març, p. 37.

Salvà, Bernat

Salvà, Bernat. (1991). "*La Traïció*, de l'anglès Harold Pinter, obre la programació de la Sala Beckett." *Avui*, 14 de gener, 23.

Sanchis Sinisterra, José

- Sanchis Sinisterra, José. (1996). "El teatro de verdad." *El Mundo*, 26 d'octubre, p. 20.
- . (1996). "Una poètica de la Sostracció." *Accident*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre, p. 5-12
- . (1996). "Díptico Beckett/Pinter." *Programa de mà*. Desembre
- . (2001). "Pinter i el teatre de veritat." *Esquetxos i Altres peces*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre.
- . (2002). *La Escena sin límites*. Barcelona: Ñaque editora.

Santamaria, Núria

- Santamaria, Núria. (1991). "Joan Cavallé i Busquets, l'espiral. Exercici d'autofàgia." *Els Marges*, n° 44, p. 127-28.
- . (2003). "L'honestedat d'una Traïció." *L'Avenç*, n° 278, p. 65-69.
- . (2005). "La llegenda de l'indomable." *L'Avenç*, n° 308, p. 52-55.

Santos, Care

- Santos, Care. (1990). "Dues noves obres al Cicle de Teatre Breu de la Beckett." *Diari de Barcelona*, 22 de maig, p. 28.

Sastre, Alfonso

- Sastre, Alfonso. (2006). "Pinter." *ADE teatro*, n° 111, p. 99-103.

Schroeder, Juan Germán

- Schroeder, Juan Germán. (1961). "IV Ciclo De Teatro Latino." *Primer Acto*, n° 27, p. 40.

Segura Palomares, Juan

- Segura Palomares, Juan. (1966). "Dos obras de Harold Pinter (autor de *Tea Party*) en el Ciclo de Teatro Latino." *Tele/expres*, 26 de març, p.22.

Sesé, Teresa

Sesé, Teresa. (1990). "Harold Pinter y Josep Peyró cierran la Temporada de la Beckett." *La Vanguardia*, 22 de juny, p. 61.

———. (1996). "Harold Pinter, Salvador Távora y la Fura Dels Baus, en la temporada del Mercat." *La Vanguardia*, 14 de setembre, p. 42.

Sinopoli, Franca

Sinopoli, Franca. (2000). "Gli strumenti de lavoro del comparatista." *Introduzione alla letteratura comparata*. Editada per Armando Gnisci, 341-48. Milano: Paravia Bruno Mondori.

Smith, Ian

Smith, Ian. (2005). "Pinter in the Theatre ." London: NHB Limited.

Sordo, Enrique

Sordo, Enrique. (1966). "Más allá del teatro." *Tele/expres*, 23 de novembre, p. 17.

———. (1965). "Marsillach, y Miller. Auge del teatro de cámara." *Yorick*, nº 4, p. 16-17.

Soto, Vicente

Soto, Vicente. (1971). "El triunfo de Genet y el último Pinter." *Primer Acto*, nº133, p. 72-74.

Spregelbund, Rafael

Spregelbund, Rafael. (2005). "Nota Del Traductor." *El Amante, Escuela Nocturna, Sketches de Revista*. Buenos Aires: Editorial Losada, 7-17.

Stevenson, Randall

Stevenson, Randall. (1986). "Harold Pinter - Innovator?" *Harold Pinter. You Never Heard Such Silence*, Editat per Alan Bold. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books, p. 19-29.

Stokes, John

Stokes, John. (2001). "Pinter and the 1950s." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, p. 28-44.

Szondi, Peter

Szondi, Peter. (1988). "Teoria del drama modern (1880-1950)". Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

Terrón, Manuel

Terrón, Manuel. (1996) "Moma Teatre Trae El Pinter Más Mediterráneo a La Sala Beckett." *ABC*, 10 d'octubre, p. XII.

Thomson, Harry

Thomson, Harry. (2005). "Harold Pinter Replies." *Pinter in the Theatre*. Editat per Ian Smith,. London: NHB Limited, p. 43-48.

Torra, Carles

Torra, Carles. (1985). "Altres Llocs." *El Periódico*, 25 d'abril, p. 31.

Torre, Albert de la

Torre, Albert de la. (1990). "La Sala Beckett cierra la temporada con montages de Pinter y Peyró." *El País*, 22 de maig, p. 42.

———. (1991). "La Traïció, de Harold Pinter, abre un nuevo ciclo de programación en la Sala Beckett." *El País*, 15 de gener, p. 37.

Torres, Juan Francisco

Torres, Juan Francisco. (1966). "Mirando hacia atras con ira." *Tele/expres*, 14 de juny, p. 18.

Vieites, Manuel F.

Vieites, Manuel F. (2006). "Harold Pinter y lo Real: ¿Deconstrucción o reconstrucción?" *ADE*

teatro, nº 111, p. 51-65.

Vilà Folch, Joaquim

Vilà Folch, Joaquim. (1987). "La Traïció. La capacitat dialogadora de Pinter." *Avui*, 17 de gener, p. 34.

———. (1985). "Altres Llocs." *Serra d'Or*, nº308, p. 76.

———. (1985). "El Teatre Obert ens dóna una sorpresa." *Avui*, 25 d'abril, p. 34.

———. (1987). "El Muntaplats - L'Última copa." *Serra d'Or*, nº 334, p. 90-91.

———. (1987). "L'opressió i el totalitarisme." *Avui*, 31 de maig, p. 45.

———. (1997). "Galceran, Pinter, Puigserver." *Serra d'Or*, nº 448, p. 333.

———. (1991). "La Traïció." *Serra d'Or*, nº 374, p. 76.

Wardle, Irving

Wardle, Irving. (1986). "The Territorial Struggle." *The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Editat per Michael Scott. London: Macmillan.

Wellwarth, George E.

Wellwarth, George E. (1966). "Harold Pinter: La comedia de la alusión." *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Editorial Lumen, p. 259-74.

Zarhy-Levo, Yael

Zarhy-Levo, Yael. (2001). "Pinter and the Critics." *A Cambridge Companion to Harold Pinter*. Editat per Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, p. 212-29.

Zozaya, Pilar (1)

Zozaya, Pilar. (1987). "Quadern Harold Pinter: El Muntaplats/L'última Copa." Programa de mà. Abril.