

UNIVERSIDAD
DE
GRANADA

**Consideración de las Diferentes
Reacciones y Opiniones de la Críti-
ca ante la Obra de Harold Pinter y
Estudio de la Influencia y el
Impacto que los Sistemas de
Reglas Sociales ejercen
sobre la Obra**



*Trabajo Doctoral Presentado Por
María Pastora Montoro Ortega*

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
5 1982
Entrada N.º 21

FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS
Estante 327
Tabla 3
Núm. 9

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PREFACIO

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 618819047
Nº Copia 120502977

CONSIDERACION DE LAS DIFERENTES REACCIONES
Y OPINIONES DE LA CRITICA ANTE LA OBRA DE
HAROLD PINTER Y ESTUDIO DE LA INFLUENCIA Y
EL IMPACTO QUE LOS SISTEMAS DE REGLAS SOCIALES
EJERCEN SOBRE LA OBRA

CAPITULO II

Tesis Doctoral presentada
por María Pastora Montoro Ortega
bajo la dirección de la
Dr. Blanca López Román,
Profesora Adjunta Numeraria
de Lengua y Literatura Inglesa.

VºBº
El Director

Septiembre, 1982

CAPITULO III

I N D I C E

PREFACIO

Introducción al Análisis de la Obra..... 175

1. El fenómeno de Pinter..... 176

2. El Problema de Pinter..... 186

Motivación..... 1

Objetivos..... 3

Plan de Trabajo..... 5

Metodología y Organización del Trabajo..... 7

Notas del Prefacio..... 7

Notas del Capítulo III..... 213

CAPITULO I

CAPITULO IV

Reacciones de la Crítica Ante el Mundo Confuso de Harold Pinter... 8

La Sociedad y el Individuo: Notas del Capítulo I..... 60

CAPITULO II

Estructura y el Control Social por Peter L. Berger y su utilidad en el Mundo Dramático de Pinter... 220

Estratagemas Críticas "To Cover Nakedness"..... 72

1. Lenguaje de Harold Pinter. Juego de Palabras..... 73

2. Investigaciones Acerca de la Obra de Harold Pinter 94

3. Dificultades para la Interpretación de la obra de Pinter... 142

Notas del Capítulo II..... 164

CAPITULO III

Introducción al Análisis de
la obra..... 175

1. El Fenómeno de Pinter..... 176

2. El Problema de Pinter..... 186

3. Propósito de este Análisis..... 189

4. Justificación de este Análisis. 192

5. Metodología y Organización del
Análisis de la obra..... 210

Notas del Capítulo III 213

CAPITULO IV

La Sociedad y el Individuo:
Una teoría Humanística de la
Estructura y el Control Social
por Peter L. Berger y su utilidad
en el Mundo Dramático de Pinter... 220

1. El Hombre en la Sociedad, el
Sistema de Reglas del "Out There" 225

2. La Sociedad en el Hombre. El
Sistema de Reglas "In Here".... 233

3. Humanización de la Estructura
Social..... 243

Notas del Capítulo IV 250

CAPITULO V

Aplicación de la Teoría Sociológica de Berger como Medio Analítico e Interpretativo del Mundo de Harold Pinter	252
Notas del Capítulo V.....	270

CAPITULO VI

Sistema de Reglas Externas que Actúan en <u>The Birthday Party</u> de Harold Pinter.....	272
1. El Sistema de Reglas Morales, de Costumbres y de Educación...	280
2. Sistema de Reglas de la Profesión	317
3. La Regla del Sistema Político y Legal.....	326
4. Sistema de Reglas Familiares....	328
5. Sistema de Reglas de la Esfera Intima.....	336
Notas del Capítulo VI.....	340

CAPITULO VII

Impacto de las Reglas Sociales en la Localización Social y en la Identidad de los Personajes de <u>The Birthday Party</u>	342
---	-----

CAPITULO VIII

Significado Hipotético de la
Acción de The Birthday Party
de Harold Pinter, basado en el
Resultado Colectivo de las
Decisiones de los Personajes..... 388

Notas del Capítulo VIII..... 396

CONCLUSIONES..... 398

BIBLIOGRAFIA..... 403

A mis hijas Pati y Beatriz

Queremos hacer constar nuestro profundo agradecimiento a la Dra. Blanca López Román por su gran ayuda en la elaboración de este trabajo y por sus observaciones y sugerencias a lo largo del mismo.

PREFACIO

Queremos hacer constar nuestro profundo agradecimiento a la Dra. Blanca López Román por su gran ayuda en la elaboración de este trabajo y por sus observaciones y sugerencias a lo largo del mismo.

Motivación

En el verano de 1976 recibí una beca del British Council para asistir un curso en la Universidad de Londres sobre "English Theatre Literature Culture of the 20th Century", el cual además de ser sumamente interesante y provechoso, despertó en mí el interés por seguir estudiando el teatro contemporáneo y sobre todo a Harold Pinter, uno de los autores actuales de habla inglesa, cuyas obras son más representadas y discutidas.

PREFACIO

La tarea de estudiar a Pinter, como explica Walter Kerr, no debe de limitarse al contenido de la obra sino que es todo un método complicado pero interesante. (1)

El enigma de la obra de Pinter presenta un gran atractivo para los espectadores y los estudiosos, nos incita a pensar, a buscar un mensaje, sabemos que lo hay, y Pinter nos invita a descubrirlo, así lo vemos en numerosas ocasiones, como por ejemplo, cuando afirma: "Between my lack of biographical data... lies a territory which is not only worthy of explanation but which it is compulsory to explore" (2)

Motivación

En el verano de 1976 recibí una beca del British Council para asistir un curso en la Universidad de Londres sobre "English Theatre Literature Culture of the 20th Century", el cual además de ser sumamente interesante y provechoso, despertó en mi el interés por seguir estudiando el teatro contemporáneo y sobre todo a Harold Pinter, uno de los autores actuales de habla inglesa, cuyas obras son más representadas y discutidas.

La tarea de estudiar a Pinter, como explica Walter Kerr, no debe de limitarse al contenido de la obra sino que es todo un método complicado pero interesante. (1)

El enigma de la obra de Pinter presenta un gran atractivo para los espectadores y los estudiosos, nos incita a pensar, a buscar un mensaje, sabemos que lo hay, y Pinter nos invita a descubrirlo, así lo vemos en numerosas ocasiones, como por ejemplo, cuando afirma: "Between my lack of biographical data... lies a territory which is not only worthy of explanation but which it is compulsory to explore" (2)

Pinter quiere que descubramos el significado de su obra por nosotros mismos y en nosotros mismos con nuestra "active and willing participation" (3)

A través de nuestra consideración de los diferentes métodos para analizar la obra de Harold Pinter nos hemos podido dar cuenta de que aunque algunos críticos han considerado el enfoque sociológico de ésta, sin embargo no hemos encontrado ningún estudio dedicado a descubrir el significado de la obra de Pinter a través de la estructura social en la vida de los personajes, aspecto que ha sido señalado por Pinter y al que llama nuestra atención en varias ocasiones.

Además las facilidades encontradas en las Bibliotecas de las universidades norteamericanas, University of California, Los Angeles, University of California, Riverside y Louisiana State University in New Orleans donde he tenido oportunidad de trabajar y estudiar durante más de 9 años, han motivado y facilitado este trabajo.

Objetivos

El propósito de este estudio ha sido, en primer lugar, descubrir algunos de los sentimientos que la obra de Harold Pinter despierta en los espectadores y críticos, sentimientos, que a veces, se esconden bajo un disfraz intelectual. En los dos primeros capítulos nos proponemos, especialmente, descubrir algunos ejemplos de sentimientos comunes, aún dentro de opiniones críticas completamente contradictorias.

En segundo lugar, nos hemos centrado en lo que es el objetivo principal de nuestro trabajo, encontrar un método para analizar la obra de Pinter. Para ello hemos hecho una revisión exhaustiva de la bibliografía, donde no hemos encontrado ningún estudio completo enfocado desde el punto de vista sociológico, si bien algunos críticos lo han considerado, pero siempre de una manera limitada. Así pues, creemos que podría ser interesante y útil el hacer un análisis de la obra de Pinter utilizando el método sociológico, para lo cual nos hemos basado en las teorías de Peter L. Berger.

Hemos considerado oportuno el hacer en primer lugar un estudio de las teorías sociológicas de Berger y a partir de ellas llegar a descubrir:

1. Qué reglas sociales actúan en el ambiente dramático de la obra, tratando de definir qué personajes son los responsables de la presencia de las reglas que operan en ella.

Plan de Trabajo

2. En segundo lugar hemos tratado de analizar el impacto que ejercen esas reglas en las decisiones de los personajes en cuanto a sí mismos y en cuanto su relación con los demás, y la forma en que esto influye en su visión del mundo que les rodea.

Ya que no puede saberse con seguridad cual es el significado que Harold Pinter se propone comunicarle al público en su obra, el método seguido para conseguir el sentido implícito en ésta, nos ha parecido apropiado y quizás significativo.

En el Capítulo IV de este trabajo, hacemos una explicación detallada de la estructura y organización de la obra de Pinter. En los Capítulos V y VI hemos tratado de demostrar primero la aplicación de la teoría de Pinter. Berger como medio para analizar e interpretar el mundo dramático de Harold Pinter y en segundo lugar presentamos un análisis detallado de los sistemas de reglas sociales que actúan en las vidas de los personajes de su obra.

En el Capítulo VII nos referimos al impacto que ejercen las reglas sociales en la situación y en la identidad de los personajes. Para esto hemos considerado oportuno el ilustrar nuestra teoría, contraponiendo principalmente en una de sus primeras obras, The Birthday Party, si bien hemos tratado de demostrar su aplicación en otras obras, exponiendo algunos ejemplos de los más representativos.

Plan de Trabajo

Después de revisar y analizar las respuestas más comunes en defensa de las obras de Harold Pinter y de definir otras posturas críticas referentes a ellas en los dos primeros capítulos de nuestro estudio, pasamos a un Capítulo introductorio de nuestro análisis de la obra donde explicamos la motivación, el propósito y la justificación del sistema de análisis empleado.

En el Capítulo IV de éste trabajo, hacemos una explicación detallada de la estructura y aplicación de la teoría sociológica que se utilizará en el análisis de la obra de Pinter. En los Capítulos V y VI hemos tratado de demostrar, primero, la aplicación de la Teoría Sociológica de Peter L. Berger, como medio para analizar e interpretar el mundo dramático de Harold Pinter, y en segundo lugar presentamos un análisis detallado de los sistemas de reglas sociales que actúan en las vidas de los personajes de su obra

En el Capítulo VII nos referimos al impacto que ejercen las reglas sociales en la situación y en la identidad de los personajes. Para esto hemos considerado oportuno el ilustrar nuestra teoría, centrándonos principalmente en una de sus primeras obras, The Birthday Party, si bien hemos tratado de demostrar su aplicación a otras obras, exponiendo algunos ejemplos de los más representativos

En el Capítulo VIII intentaremos demostrar la posibilidad de establecer un significado hipotético general de la obra, basado en el análisis del sistema de reglas que actúan en ella. A continuación presentamos, en capítulo aparte, las Conclusiones sacadas de nuestro análisis. Estas conclusiones estarán relacionadas con la serie de preguntas establecidas en el Capítulo VII, pero centrandonos principalmente en las dos preguntas siguientes:

1. ¿En qué medida se puede considerar nuestro análisis de la situación de los personajes dentro de la sociedad y de la influencia y el impacto que ejercen en ellos los sistemas de reglas que rodean esa situación como una aportación a la limitada información con que generalmente se encuentran los directores y actores a la hora de representar una obra de Pinter?

2. ¿Se puede considerar que esta forma de análisis puede ayudar a explicar la visión y la expresión de Pinter sobre la paradoja de la existencia del hombre en la sociedad moderna?

1. Walter Kerr "The Playwright as Existencialist" in God on the Gymnasium Floor and Other Theatrical Adventures, New York, Dell Publishing Co., Inc. 1973, pag. 127-58

2. Citado en Martin Esslin, The People Wound: The Work of Harold Pinter, New York, Doubleday & Co., Inc. 1970, pag. 38

3. Harold Pinter "Writing for the Theatre" Evergreen Review. Agosto/ Sept. 1964, pag. 80

NOTAS DEL PREFACIO

1. Walter Kerr "The Playwright as Existencialist" in God on the Gymnasium Floor and Other Theatrical Adventures, New York, Dell Publishing Co., Inc. 1973, pag. 127-58

2. Citado en Martin Esslin, The People Wound: The Work of Harold Pinter, New York, Doubleday & Co., Inc. 1970, pag. 38

3. Harold Pinter "Writing for the Theatre" Evergreen Review. Agosto/ Sept. 1964, pag. 80

CAPITULO I. REACCIONES DE LA CRITICA ANTE EL
MUNDO CONFUSO DE HAROLD PINTER

La experiencia de Harold Pinter se puede calificar de confusa para los críticos y lectores. Según Pinter, "después de bastantes años de conocimiento de sus trabajos, de Pinter sigue confundiendo al público y a la crítica. Así dice: "In spite of a growing body of criticism, there are perhaps more unanswered questions about Pinter than about any other major contemporary playwright" (1).

También Richard Schechner en un ensayo titulado "Puzzling Pinter" señala que los trabajos de Pinter están conceptualmente incompletos: "The audience is left to supply whatever conceptual framework it can, but single rational frame will answer all the questions" (2). De hecho el mismo Pinter ha asegurado repetidamente que

La experiencia de Harold Pinter se puede calificar de confusión para la mayoría de los espectadores. Según observa William J. Free el teatro de Pinter sigue confundiendo al público y a la crítica después de bastantes años de conocimiento de sus trabajos. Así dice "In spite of a growing body of criticism, there are perhaps more unanswered questions about Pinter than about any other major contemporary playwright" (1).

También Richard Schechner en un ensayo titulado "Puzzling Pinter" señala que los trabajos de Pinter están conceptualmente incompletos: "The audience is left to supply whatever conceptual framework it can, but single rational frame will answer all the questions" (2). De hecho el mismo Pinter ha asegurado repetidamente que

"does not conceptualize in any way" (3). Por el contrario protesta:

"A play is not an essay, nor should a playwright under any exhortation damage the consistency of his characters by injecting a remedy or apology for their actions into the last act, simply because we have been brought up to expect rain or sunshine, the last act 'resolution'. To supply an explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to be facile, impertinent and dishonest. Where this takes place it is not theatre but a cross word puzzle. The audience holds the paper. The play fills in the blanks. Everyone is happy" (4)

William Free observa también que hay menos uniformidad en la respuesta del público a la obra de Pinter que a la de ningún otro autor contemporáneo cuya obra sea tan representada como la suya, así dice:

"The reaction of individual playgoers varies from anger the disgust, from boredom to adulation. Reviewers have reacted in similar range" (Free, page 1).

¿Podríamos considerar entonces, como una medida del éxito de Pinter el que no todos los espectadores estén satisfechos?. Ciertamente, su protesta (citada anteriormente) no mejora la situación de muchos de sus espectadores y críticos, quienes se refieren a sus obras como "puzzles".

Respecto a esto Pinter dice que no crearía nada para confundirse y frustrarse a sí mismo, con el solo propósito de "fill in the blanks". Esto es, según apunta Pinter en respuesta al público y la crítica, refiriéndose a sus propias obras, un problema insoluble: "I hope my plays mean something different to everyone who sees them" y añade "They should because there is never one answer" (5).

Joseph Chiari cree en el concepto que Pinter tiene de sí mismo como escritor. Según él, Pinter "can construct plays like jig-saw puzzles...." (6). Frederick Lumley cree que para algunos espectadores de la obra de Pinter ".....constructions and situations are like Alice's puddings, very clever to invent".

Lumley a pesar de todo reconoce ".... at least Pinter is honest and makes no claims or pretentions" (7).

Otros críticos sin embargo opinan que Pinter es tan fácil, impertinente y deshonesto como él califica a aquellos autores que facilitan todas las respuestas.

John Russell Brown dice "... as if he were a crying wolf". Pinter corre el riesgo "that the audience expecting to be puzzled, ceases to be truly puzzled" (8). Walter Kerr dramatiza este sentimiento de desconfianza cuando dice: "Step into my Parlor' Mr. Pinter says. We do so, feeling like so many flies, wondering where the spider is" (9).

Alan Brien nos previene en su estudio sobre The homecoming (1965), "We should never be misled by the eavesdropping accuracy of his ear, the peeping-ton exactitude of his eye...." (10). Richard Schechner piensa que el principal propósito de Pinter es el de envolvernos con una cierta ironía dramática, todo es como un juego de acertijos que ni el espectador ni los mismos personajes son capaces de adivinar, "Pinter's sleight of hand is every bit as cunning as his ear" (Schechner, pag. 176).

Otros autores piensan, de la misma manera que Schechner, que Pinter es un malabarista con algo de mago.

Se le ha comparado en este sentido con Ionesco. "Who enjoys playing tricks with illogicality and absurdity" (11).

Bert O. States lo llama "Pinter's trickery". Pero otros críticos han sido todavía más directos en sus ataques, por ejemplo, Jack Richardson opina que Pinter es un malabarista estupendo:

"After all the tricks have been played... after the snippets of action have been juggled about... one is still left with the feeling that, in Harold Pinter, we have a writer who puts together loose fragments of highlyactable scenes and then hopes that some part of life will conform them. Art is not that simple...." (13).

En "A Critical Analysis of the Stage Plays of Harold Pinter", Edward Reginald Howard Malpas acusa a Pinter de tomarle el pelo a los espectadores "Pinter... fools his audience" (14).

Gareth Lloyd Evans, en un artículo titulado "Pinter's Black Magic" piensa que "Pinter exerts his magnetism on audiences..." (15). Perry Dillon opina que Pinter domina al público por medio del hipnotismo, los espectadores son como "...onlookers charmed by a fakir" (16)

Ronald Hayman cree que ^{en} Tea Party (1965) y en Homecoming Pinter "was probably relying too much on the tricks he had learned for hypnotizing an audience into rapt attentiveness" (17).

Pero los críticos hay ^{que} contar que numerosas veces han salido en defensa de Pinter. Incluso Schechner que por un lado trata de razonar, de explicar así la propia crítica: "His plays are often riddles because the insoluble puzzle is paradigmatically theatrical" (Schechner, pag. 148). John Russell Taylor también da la vuelta por completo a sus criterios en contra de Pinter cuando declara que su "...refusal to provide explanations reflects a very real need to take his instinct on trust, rather than mere perversity on his part" (18).

Hay que mencionar ^{además} otros argumentos críticos en favor de Pinter, ^{así} según Katherine H. Burkman :

"Some of his critics have accused Pinter of willful mystification, skipping every other line of a normal conversation or deliberately keeping the audience in the dark.... The playwright does not seek to mystify or puzzle his audience; he merely explores experience at levels which are mysterious and which preclude the kind of clear explanation of life which the tradition of the well-made play has often delivered in the form of a thesis or message" (19).

Como puede apreciarse la defensa de K. Burkman es bastante razonable y es posible que bastante acertada en su explicación de los motivos del teatro de Pinter, sin embargo esto no quita el que muchos espectadores, críticos e incluso ella misma hayan pasado por ese estado de confusión, al menos al principio, que produce el teatro de Pinter.

Esta confusión que sienten los espectadores de Pinter y los críticos expresan ó niegan a veces, es semejante al fenómeno que se produce en el cine contemporáneo y que Norman N. Holland ha llamado "The puzzling movie" (20). Según Holland este nuevo género en el cine comenzó en 1958 con Bergman, The Seven Seal (1956) al que siguen una serie de películas dentro de esta misma línea como Les Amants (1958), Les Cousins (1958), The Magician (1958), Hiroshima, Mon Amour (1959), L'Avventura (1960), Last Year at Marinbab (1961), Red Desert (1964), Juliet of the Spirits (1965) y Blow-up (1966).

Para Holland estas son películas destinadas a los intelectuales, aunque a veces se pregunta porqué no para el público en general ya que según él si nos paramos a la salida de uno de estos "puzzling movie" oiremos incluso de los más profanas frases ^{como} "What was that about?" (Holland, pag. 162-63).

Este tipo de cine nos deja siempre ^{con} una incógnita por resolver, nos incita a pensar, hay algo detrás, un mensaje que

buscar. "It means something, but just what I don't know...." (Holland, pag. 163). El público sale con ^{un} sentimiento muy parecido después de asistir a una obra de Pinter. Las similitudes entre las respuestas son tan notables que un estudio comparativo nos podría yudar a entender mejor la obra de Pinter, el porqué nos atrae ó no el asistir a una representación de su obra.

Segun Holland "The puzzling movie" atrae a la mayoría de los intelectuales por lo que tienen de enigmática, es ésto lo que les estimula y les deleita. Holland piensa que estas películas nos intrigan por dos razones principales : nos intrigan por su "meaning in a total sense" y "scene-by-scene, simply as to what is going on in a narrative or dramatic way" (Holland, pag.164).

La forma enigmática de este tipo de cine, la corriente incoherente de imagenes, o la incoherencia de su narrativa es lo que precisamente nos atrae en estas películas. Holland se refiere así al efecto de esta nueva forma de cine:

"Fellini and Bergman pull the story line off the film and the result is that you become much more profoundly involved in the film process... pull the story line off any situation and you get a much higher level of creative participation on the part of the reader, or the audience" (21)

Este nuevo género en el cine nos hace participar de una manera activa, es como ir inventando la historia a medida que se va desarrollando, por otra parte la forma enigmática nos embarca en un proceso de razonamiento, tenemos que encontrar una respuesta a los problemas que se van planteando a través de la obra. Pero su forma enigmática no solamente atrae nuestra atención sino que nos hace que no reparemos en otros detalles interesantes de la película.

"The puzzling movies" señala Holland son "extraordinarily free" en el aspecto sexual, así puede verse en escenas como las de Jeanne Moreau tomando un baño en Les Amants and La Notte (1961), el desnudo en La Dolce Vita (1959) ó las escenas de amor en Hiroshima (Holland, pag. 166).

Segun este crítico "The puzzling quality of the films" ofrece a algunos espectadores "an intellectual justification for gratifying the simplest of visual desires, looking at sex things". O como dice Bosley Crowther "the puzzling movies presents itself as an intellectual and aesthetic problem" pero al mismo tiempo que atraen la atención intelectual permiten "the dark underside of the self (which even intellectual have) gratify its chthonic wishes".

Por supuesto, señala Holland, no para todo el mundo resulta agradable este enigma misterioso: "Popular as these

films may be among intellectual and academic, there are plenty of people who find them simply boring" (Holland, pag. 163).

Según los críticos este tipo de cine es un ejemplo más de la confusión moral y social de nuestro siglo. Por otra parte los críticos protestan por la forma en que se trata el aspecto sexual en estas películas y es que según Holland "riddling form just didn't work...". "These came through raw and repulsive: sexual promiscuity and fear of moral confusion" (Holland pages. 165-66)

Según vimos en William Free, muchas personas encuentran el teatro de Pinter aburrido también. Si reparamos vemos por ejemplo que en la primera producción de The Birthday Party (1957) Pinter tuvo un debut desastroso en los escenarios londinenses, Alan Brien escribió, the stage is knee-deep in non sequiturs as characters whiten and tremble at such a sequence of questions as 'Is there an external force?

"Why do you pick your nose? Why did the chicken cross the road? What about the Blessed Oliver Plunket?. It becomes obvious that the author doesn't have any answers, the belly laughs become fewer, the moments of draughty uneasiness disappear, and apathy sets in like rigor mortis" (22)

Después de asistir a la primera representación de The Caretaker (1960), J.C. Trewin predijo que "Pinter's technique of mystification, in which the dramatist holds every ace, will

films may be among intellectual and academic, there are plenty of people who find them simply boring" (Holland, pag. 163).

Según los críticos este tipo de cine es un ejemplo más de la confusión moral y social de nuestro siglo. Por otra parte los críticos protestan por la forma en que se trata el aspecto sexual en estas películas y es que según Holland "riddling form just didn't work...". "These came through raw and repulsive: sexual promiscuity and fear of moral confusion" (Holland pages. 165-66)

Según vimos en William Free, muchas personas encuentran el teatro de Pinter aburrido también. Si reparamos vemos por ejemplo que en la primera producción de The Birthday Party (1957) Pinter tuvo un debut desastroso en los escenarios londinenses, Alan Brien escribió, the stage is knee-deep in non sequiturs as characters whiten and tremble at such a sequence of questions as 'Is there an external force?

"Why do you pick your nose? Why did the chicken cross the road? What about the Blessed Oliver Plunket?. It becomes obvious that the author doesn't have any answers, the belly laughs become fewer, the moments of draughty uneasiness disappear, and apathy sets in like rigor mortis" (22)

Después de asistir a la primera representación de The Caretaker (1960), J.C. Trewin predijo que "Pinter's technique of mystification, in which the dramatist holds every ace, will

soon become a bore" (23).

Algunos meses después su predicción se hizo realidad, así Robert Brustein revisando la primera producción de la obra comenta "My subliminal response to Pinter's play was a growing irritation and boredom...." (24). Devid Benedictus describe así la respuesta del público al gran discurso de Teddy en el acto II de la primera producción de The Homecoming : "We sat in silence, in angry silence" . Y después cuando The Homecoming se representa en New York, Anthony Whest lo llama "A leaden bore" (26).

Al contrario de lo que vimos sobre él en el cine, la mayor parte de los críticos ó los espectadores no protestan de la forma en que Pinter presenta lo sexual en su obra. Quizás por timidez, o por un refinamiento intelectual, ó quizás porque el enigma a resolver en las escenas que Pinter nos presenta y cuya solución parece casi imposible , no deja hueco más que al sentimiento de fracaso, vergüenza, culpabilidad ó aburrimiento.

Sin embargo podemos encontrar reacciones de shock ó de vergüenza en algunos críticos así Mollie Panter-Downes, crítico dramático del New Yorker, dice que los espectadores en los tours por provincias de The Homecoming "were reportdly shocked by the play as are some people right here" (28).

Y Wilfrid Sheed creyó necesario advertir a sus lectores

del momento de la obra cuando "The girl who has bored and appalled you with the drabness of her mind suggests and act of exotic indecency...." (29).

Las indecencias sexuales que vemos ó imaginamos en el teatro de Pinter son desde luego bastante chocantes, en The Room (1957), por ejemplo, el Negro ciego, Riley, a quien Rosa dice que no conoce, de repente se ofrece a tocar su cuerpo durante la ausencia de su esposo Bert, quien les sorprende y azota a Riley hasta dejarle sin sentido.

En el acto I de The Birthday Party vemos a Stanley, aparentemente inofensivo tratando violentamente de estrangular a Meg y de raptar a Lulu. La señora de edad madura en A Slight Ache ⁽¹⁹⁵⁸⁾ de repente seduce al invitado de su esposo, un viejo que vende cerillas . . . El anciano que toca a la chica en la fiesta de una oficina en A Night Out (1959).

Aston confía a Davies en The Caretaker que una chica, completamente extraña, le pidió una vez si podía "have a look at his body". La atractiva diseñadora in The Collection (1961) hace que su marido piense que es una adúltera. En The Lover (1963) Sarah es la amante de su esposo "The lovely whore". En The Tea Party

Disson con los ojos vendados toca a su secretaria con emoción reprimida; más tarde vemos una fiesta en la oficina a la que asisten amigos y familiares,^y que bajo el punto de vista de Disson es una orgía de su esposa, su secretaria y su cuñado. En la última parte de The Homecoming Lemy besa a Ruth, la mujer de su hermano y el hermano menor de éste trata de hacerle el amor en presencia del resto de la familia.

En The Basement presenciamos las escenas de amor de Jane y Stott, en la cama de Law., después vemos a Jane sentada en un rincón con Law "snuffingling each other like animals". Escuchamos las memorias ó las fantasías de Beth en Landscape sobre su experiencia amorosa con un hombre, quizás su marido Duff ó quizás no, y de pronto Duff recuerda de su vida pasada un violento deseo de poseer a Beth. Silencio narra los asuntos amorosos entre una mujer y dos hombres uno viejo y otro joven.

Así vemos que el sexo se manifiesta libremente en la obra de Harold Pinter y quizás sea éste en cierto modo un motivo de atracción del público, semejante a lo que ocurre en "The puzzing movies".

El enigma del teatro de Pinter encierra un gran

atractivo intelectual para el espectador, sabemos que hay un mensaje detrás de toda esa incoherencia y confusión, y sentimos un gran estímulo, es emocionante el embarcarnos en un razonamiento a descubrir el significado escondido detrás de un lenguaje incoherente y confuso, pero bellísimo en cuanto a su estructura y que al mismo tiempo podemos saborear con deleite, porque estamos seguros de que detrás de esta apariencia hay algo más, de la misma manera que nos deleitamos en el cine, ya que la promesa de un mensaje nos hace gozar relajadamente de la belleza de las formas.

En Pinter como en los chistes, la promesa de un mensaje intelectual "enables us to relax and enjoy a playing with words... that we would ordinarily dismiss as childish or insane" (Holland, pag. 165).

Este goze "preliminar" en las formas verbales, visuales y estructurales, combinado con "a less acceptable source of visual pleasure in content: peeping at some very erotic scenes" (Holland pag.169) "When these pleasures from form and from content combine they unbalance and override our usual inhibitions..." "at the same time Pinter's place displace" ó "moral and social inhibition into aesthetic and intellectual demands for meaning, something that

intellectual (at least) find much easier to resolve..." (Holland pag. 169).

Algunos espectadores en vez de sentirse ofendidos por la crudeza y la libertad del sexo en el teatro de Pinter, tratan de resolver estas situaciones buscandoles un significado. La escena de hacer el amor en The Basement, por ejemplo, deja de ser el centro de atención si intentamos buscar un paralelismo entre los cambios de decoración, que se repiten a través de toda la obra, con los cambios en las relaciones sexuales de los tres personajes.

"In thinking that we do solve such puzzles we find a thrid source of pleasure in puzzlement: our need for meaning is gratified" (Holland pag. 182).

Lo mismo que en "the puzzing movies", los espectadores de Pinter se confunden, no encuentran el sentido, la conexión lógica entre unas escenas y otras. Las motivaciones de los personajes y los acontecimientos misteriosos en las obras de Pinter son un enigma para el público y para los críticos.

Asi T.C. Worsley piensa que es "baffling and unnerving that Pinter absolutely refuses to give us what we are

accustomed to getting in most plays: a neat little explanation of the events that take place, an explicit motivation for the characters together with some small potted history of their pasts"(30).

Martin Esslin dice que las motivaciones de los personajes de Pinter y sus experiencias son parte del "area of the unknown that surrounds us in Pinter's theater" (31). J. L. Styan insiste también en lo poco que conocen los espectadores de Pinter "We are never fully told the motives of character in a play by Pinter..." (32).

Y Bernard Dukore señala, "We are never precisely sure who they are, why they are there, or what they have come to do. Their motives and backgrounds are vague or unknown. We recognize that there is a motivation, but we are unsure what it is. We recognize that there is a background, but that background is clouded. Each piece of knowledge is a half-knowledge, each answer a pring board to a new question" (33).

Viendo una obra de Pinter dice John Russell Brown "... the audience is kept alert and curious, even perplexed, throughout the play unable to follow the story or get the message..." (34).

F.J. Bernhard piensa que en el teatro de Pinter sentimos "motives that defy definitions and feelings that elude classification...." (35).

Otra gran peculiaridad del teatro de Pinter, es la falta de emoción en sus personajes, el público encuentra que los personajes de Pinter son misteriosos, sus caras ocultan todo sentimiento, son caras sin expresión, no sabemos que están pensando ó que sienten.

La rápida eficiencia de Goldberg y McCann en The Birthday Party, la cara inescrutable de Aston en The Caretaker, el silencio obstinado del vendedor de cerillas en A Slight Ache, la sonrisa enigmática de Stella al final de The Collection, la fría imposibilidad de Ruth y Teddy en The Homecoming, todas ellas son actitudes enigmáticas como si quisieran ocultarnos lo que realmente están sintiendo.

Incluso el sexo en Pinter según observa Holland carece de emoción "... looking at sexual scenes is one of the brute, root of pleasure... a dogged lovelessness as the distinctive feature of human relationships" (Holland pag. 168-69). Como observa Patrick Owen Conlon, hay en Pinter "a stress on anonymous and impersonal sex

relationship, from the streetwalker in A Night Out to Gillian, the high-class call girl Ruth may become in The Homecoming" (36).

Holland observa una cierta similitud entre la frialdad y el aburrimiento del marido mirando a Jeame Moreau bañándose en La Notte y la aceptación de Tedy de su familia seduciendo a su esposa en The Homecoming, entre la manera^{en} que Joey seduce a Ruth delante de toda la familia y el sexo en la Dolce Vita... "without any emotion but simple desire" (Holland p.168)

A través del teatro de Pinter lo mismo que pasa en "the puzzing movies" presenciamos una serie de hechos sin entender lo que significan, sobre todo emocionalmente, no podemos explicarnos lo que ocurre. Para Holland esta sensación no es en absoluto privativa del "puzzling movie " sino que es un reflejo de algo que todos hemos sentido de niños, la sensación de impotencia y a veces de miedo ante las fuerzas que están muy por encima de nosotros, la situación del niño ante situaciones y experiencias de los adultos que el no puede entender.

Holland dice "the puzzling movies take back to the child's frame of mind....". Their sexuality is very much like the child's dim awareness of adult sexuality" (Holland, pag. 170)

El niño puede ver, imaginar el acto físico pero no puede sentir el conjunto complejo de emociones y experiencias a los que los adultos llaman amor, para el niño, más que amor es violencia. "He understands the act of sex as something associated with violence and danger" (37).

Algunos críticos de Pinter han descrito su teatro en este sentido como fantasías sexuales infantiles, asociándolo con la violencia y el peligro. Por ejemplo, Lois G. Gordon ve la escena en The Birthday Party "indeed a violent, primitive, sexual orgy..." durante la cual, "In the midst of games like blind man's buff, each character relieves a fantasy of his troubled youth and with the notable exception of Stanley, indulges in some sex play" (38)

Martin Esslin observa que en A Night Out así como en The Birthday Party "the characters act upon infantile fears of sex" tales miedos, observa Esslin "motivate Stanley's violent attack upon Meg and his attempted rape of Lulu in the Tea Party; Albert's aggression against first his mother and then the prostitute, whom he associates with her, in A Night Out (39).

Esslin describe The Homecoming como "From the son's

point of view.... a dream image of the fulfillment of all Oedipal wishes, the sexual conquest of the mother, the utter humiliation of the father" y "From the father's point of view... the terrifying nightmare of the sons' revenge (Esslin, 1970, pag. 163).

Según Esslin las dos historias de Lemy reflejan su trato brutal para las mujeres que quizás no es sino un intento de convencerse a si mismo de que puede seducir a Ruth, una mujer mayor como su madre. Ruby Cohn observa que la relación sexual de la pareja en The Lover empieza "civilized" pero termina "savage" (40).

Katherine Burkman ^{observa} "the fantasy of violence and rape.... ironically juxtaposed with Beth's gentle memory of fulfillment" en Landscape y "A juxtaposition of lines which suggest sexual union between Runsey and Ellen in Silence (Burkman, pags. 144, 148).

Generalmente los críticos han asociado con frecuencia la acción dramática del teatro de Pinter con la violencia y con el sentimiento de peligro inminente, a esto se le ha llamado "menace". Según Arnold P. Hinchliffe, "The descriptive name - "Comedies of Menace" that (Pinter's) plays have acquire first appeared as the subtitle of a play... by David Compton called The Lunatic View (1957)"(41)

Hinchliffe dice "In Campton's 'sick' comedies the menace is clear enough, but in Pinter's plays, the potency of menace derives from an inability to define its source or reason even though it is all pervasive. If it can be categorized, it is simply the constant threat to the individual personality, a vague enough category to keep it alive". (41)

John Russell Taylor habla de "Comedies of menace" en el primer periodo de la obra de Pinter que incluye The Room, The Dumb Waiter, The Birthday Party y A Slight Ache, obras que segun define Russell Taylor sus personajes "simply fear the world outside" (42).

Con frecuencia los críticos piensan que el período de las llamadas "Comedies of menace" termina con A Slight Ache y que a partir de The Caretaker, Pinter dejó atrás este tipo de teatro (43). Pero Ruby Cohn piensa que algunos de sus guiones de radio, por ejemplo, The Dwarfs se pueden considerar dentro de las llamadas "Comedies of menace". Si bien R. Cohn observa en A Slight Ache se da uno cuenta^{de} que en las obras posteriores de Pinter "The mysterious organizational menace of the other plays is reduced.... to the sexual level" (Cohn 1964, pag. 372).

A través del misterio, la trama amenazante de los

hechos , las motivaciones emocionales de los personajes y su peculiar sexualidad sin amor, sin emoción, las obras de Pinter nos dejan en un estado de confusión que según Holland "takes us back to the childhood situation of puzzlement" (Holland, pag. 170).

Pero se trata de un estado de confusión mental, es un problema para intelectuales y en esto radica parte de su atractivo, no se nos da nada hecho, hay q-e buscar detrás todo ello, hay que encontrar la manera de salir de esa confusión mental y estética. Según Holland el mismo Pinter ofrece a sus expectadores "The possibility of mastering childish puzzlement by the defences of the adult intellectual...". Sus obras nos ofrecen la posibilidad de: "to solve or think we can do, just what our life style has been wanting to do along: solve the riddle of emotions and sexuality by purely intellectual means" (Holland, pag. 171). Este es el camino por el que muchos críticos logran superar el enigma.

Así para Martin Esslin "Pinter's rejection of an overdefined motivation of characters represents the problem of the possibility of ever knowing the real motivation behind the actions of human beings who are complex and whose psychological makeup is contradictory and unverifiable" (Esslin. 1961, pag. 206.)

S. L. Styan piensa, de la misma manera, que Pinter trata de reflejar un problema de la vida real: "..... As in life we can have powerful presentiments about those with whom we are half-acquainted" (Styan, pag. 236).

Pinter según algunos críticos defienden, explora dimensiones misteriosas de nuestra existencia, que no podemos entender muchas veces en la vida real y que por lo tanto no se nos podrían explicar en una buena obra como la suya. La reacción amarga de algunos críticos menos intelectuales no les deja ver precisamente un aspecto tan racional.

Joseph Chiari, por ejemplo, revela así su frustración por el método seguido por Pinter tanto en sus personajes como en el desarrollo de la acción:

"It is fully agreed that human behavior cannot be fully rationalized, and that is at times apparently unpredictable; yet a close and comprehensive analysis could always reveal links between potentialities and actions. To suggest, as Pinter does, that the reason why he sometimes knows so little about the logic and motivations of some of his characters allow him to know only so much and no more, or is

due to the fact that he has somehow chanced to overhear or to witness only certain aspects of their talk and behaviour, is either to indulge in the mimetic fallacy or to invoke a kind of creative passivity.... which is in fact, merely a dramatic device" (Chiari, pag. 124)

De la misma manera John McCarten dice que esto no es más que un truco que Pinter nos hace para no revelar sus motivaciones. Esta actitud solo sería excusable por razones políticas ó algo parecido, pero no es este el caso, ya que Pinter se mueve en una sociedad que le permite decir lo que le plazca, para McCarten esto resulta "superfluous and annoying" (44).

Este grupo de críticos reaccionarios al oscurentismo de Pinter llega incluso a poner en duda la honestidad del dramaturgo, así por ejemplo, John Russell Taylor, refiriendose a The Room, "... it is not that the motives are unknowable, but simply that the author will not permit us to know them" (Taylor, 1963, pag. 288)

Katherine Burkman hace una defensa de la sexualidad en la obra de Pinter bastante acertada. Refiriendose a la opinión de Martin Esslin sobre una actitud sexual infantil,

"The repressed hate/love for the mother" y un complejo de Edipo a través de la obra de Pinter, incluyendo the Homecoming (Esslin, 1970, pag. 112); vease Burkman, pag.92), nos dice que esta actitud es general en toda la obra dramática de Pinter. A través de su obra Katherine Burkman revela su necesidad de "make ritual sense of what on the surface seem sluttish and irrational choices" (Burkman, pag. 134), trata de explicar de una manera más, intelectual el sentimiento de Esslin "Turns what may look like very neurotic behavior with a wider social significance and application" (Burkman, pag. 95).

En la terminología psicoanalítica un comportamiento neurótico es la versión adulta de una mentalidad sexual infantil (45). Katherine Burkman se opone a la opinión de una actitud infantil en los personajes de Pinter. Para Katherine Burkman se trata de un ritual, algo que hay que comprender con la inteligencia y no con el sentimiento irracional.

Los críticos han tratado de razonar también lo que se ha llamado "menace" en Pinter. Como señalabamos anteriormente, Arnold Hinchlife sugiere que no se puede realmente catalogar la amenaza de Pinter. Sin embargo, Ray Orley, en su tesis sobre, "Pinter and Menace" señala que hay dos clases de amenaza en la obra

de Pinter: "Menace of character and incident" y "metaphysical menace" (46). Un nivel de amenaza es el de "Character-incident menace" es lo que él llama "the outward level..." "driven forward by what John Pesta has called the "usurper" a menacing figure who either actively or passively undermines the existence of other characters and who sometimes is himself undermined" (47)

En un segundo nivel, Orley señala "motivations for characters and actions are not easily apparent, if at all" (Orley, pag. 125). Lois Gordon, sin embargo, trata de razonar la amenaza, según ella después de The room. La amenaza en las obras de Pinter se humaniza cada vez más lo cual marca un progreso en la obra de Pinter.

Esta figura no solo es cada vez menos aterradora, sino que según observa Gordon, Pinter llega a omitirla completamente y aún más, si observamos más de cerca la obra de Pinter veremos que "the menacing figures (of Pinter's earliest plays) are not menacing at all, but if anything only beginning and virtually indifferent observers upon the scene..." . "These so-called victimizers... merely screens onto which are projected the primitive and repressed feelings of the victims..." (Gordon, pag. 5).

James R. Hollis opina de manera muy semejante: "In The Room, The Birthday Party and The Dumb waiter, the menace seemed a hidden but imminent force outside. In A Slight Ache, however.... we learn that the danger has always been withing and ^{not} without" (48).

La opinión de Perry C. Dillon es más descriptiva y parece estar más cerca de las características emocionales de Pinter, así, aunque admite que la violencia es uno de los aspectos de los personajes que Pinter no cambiará nunca radicalmente, nadie puede realmente catalogar el tono de la obra simplemente de violento ó amenazante, sino que según Dillon "...There are vague and unknown tropismes of feeling that are constantly surfacing because of Pinter's unique use of language" (Dillon, pag. 404). Esta opinión se puede incluso aplicar para describir el tono de Landscape y Silence , obras donde el mismo Pinter afirma "... The isn't any menace at all" (49).

El recurso infantil de estos "vague and unknown tropismes of feeling that are constantly surfacing" en las obras de Pinter fué sugerido ya por R. F. Storch, quien observa que "Pinter's plays are not about menaces

and anxieties in some metafisical realm .." (50).

Pinter nos hace despertar temores antiguos, derribando la fachada racional de la mente adulta, nos hace enfrentarnos con una serie de fantasías casi olvidadas, "In his audiences Pinter discovers the infantile fear that lie at the roots of myths (Storch, pag. 704).

La simpatía que algunos críticos sienten por esta serie de miedos infantiles que Pinter resuscita en sus obras, se puede adivinar detrás de sus comentarios, comparando a los personajes de Pinter con los niños. En un artículo sobre "The Fetal Quality of 'Character' of plays of the absurd". Alberta E. Feynman observa que "The childlike quality" de los personajes en las obras de Pinter, Albee, Beckett y Ionesco se revela principalmente en su lenguaje.

En estas obras nos dice "The language is often that of the pre-school child. One of the two characters the weaker will frequently echo what the stronger has just said... Like children also, characters seldom listen to what anyone else has said. Each is preoccupied

with his own half-self". Feynman observa que, sobretodo en Beckett y Pinter, el diálogo nos recuerda al de un niño, con frecuencia breve, monosilábico, ocupando solamente la parte izquierda de la página; a veces no es mas que una serie de palabras sin aparente conexión. "These long stories" nos dice "have the comprehensive detail and random logic of a movie plot as told by a six-year old". Y sobre los dramaturgos comenta "...Only Harold Pinter stills seems able consistently to devise full-length dramas peopled with fetal beings.." (51)

Otros críticos han observado también esta similitud de los personajes de Pinter con los niños. Por ejemplo, Lois Gordon observa que ^{en} The Room Rose envuelve a su esposo Bert para protegerle del frío como si lo hiciera con un niño pequeño. "Bert is reduced to the level of a child, too infantile to speak" (Gordon, pag. 13).

Como muchos otros críticos G. W. Knight observa como Stanley en The Birthday Party se cuelga el tambor que Meg le regaló "in a child-like manner" (Knight, pag. 50).

Louis Gordon dice que Flora en A Slight Ache trata al viejo vendedor de cerillas como si fuera un niño pequeño, prometiendole "little toys to play with" (Gordon, pag. 3

James T. Boulton compara Davies in The Caretaker con los niños de la novela Lord of the Flies de William Golding. Para David Bleich, Davies es como un niño pasando por los períodos de la sexualidad infantil (52).

Malpas opina que los discursos de Len en The Dwarfs son como los de un niño que se escucha a sí mismo (Malpas, pag. 317). O también como un niño tratando de localizarse entre los distintos elementos de su habitación (Burkman, pag. 68). Walter Kerr se opone a la teoría de ^{que} Sarah y Richard en The Lover, son como niños pero el simple hecho de sacar a relucir esta comparación demuestra quizás la relevancia que tiene para ^{él} esta especial comparación entre el juego de los adultos a ser "other adults than themselves" y los niños (Kerr, 1967, pag. 32).

En The Homecoming Arnold Hinchliffe observa como Lenny se burla de la amenaza que su padre Max le hace con el baston "With a little boy's voice" (Hinchliffe, ag. 147). Lois Gordon compara a Lenny con un "whimpering child" (Gordon, pag. 54).

Para James Hollis el silencio de los personajes de Pinter es como "The reverence or bewilderment of the child in the presence of a rite which he does not

undertand" (Hollis, pag. 16).

Robert Graham Kemper describe a los personajes en The Homecoming como "things appearing to be human... .. live and move in a shadowy world, a world without personality" (53). Es precisamente esta "shadowiness of the characterization" lo que según R. F. Storch, hace más real el mundo de Pinter y nos ayuda a identificarlo adentrandonos en él (Storch, pag. 711). Las oscuras motivaciones y la personalidad incierta de los personajes de Pinter permiten a los espectadores entrar en el mundo de Pinter dice Holland "ominously neuter and without personality" llegando a ser como niños.

Los personajes de Pinter nos hacen volver a nuestra infancia. Por este proceso de identificación, lo que Ruby Cohn considera "The essence of the Pinter victim" puede ser con frecuencia la esencia del público de Pinter "Final sputtering helplessness" (54).

Los críticos han citado con frecuencia el comentario de Pinter "One way of looking at speech is to say that it is a constant strategem to cover nakedness" (55). Un crítico anónimo en Time hace la siguiente observación sobre los personajes de Pinter: "to Pinter's people,

speech is a strategy for escaping detection. They reverse their statements and talk past other people in order to avoid their reach. Like children, they refuse to answer questions because they hear them all too clearly" (56).

Lois Gordon alude también a las palabras de Pinter, cuando observa que antes de que la víctima de Pinter sea hundida en una impotencia desesperada, su "habitual stratagems to cover nakedness" para disimular sus "primitive and repressed feelings" tiene que ser descubierta (Gordon, pag. 5).

Alberta Feynman reconoce también la estratagema infantil de los personajes de Pinter y dice que el teatro de Pinter como el de Albee esta "full of games" (Fe-nman, pag. 20). Estos juegos comprometen tanto a los personajes como al público, según observa Gerald Mast en The Homecoming "The audience must play the same game that the characters do"(57).

Los temores y las necesidades de los personajes llegan a ser los mismos de los críticos y los espectadores, así los juegos defensivos de los personajes servirán

también al público para disipar viejos temores reprimidos. Lois Gordon afirma que muchos de los juegos que los personajes de Pinter utilizan son "word games" (Gordon, pag. 3).

Segun George E. Wellwarth, "Pinter uses human dialogue as a verbal sparring match in which the participants feint and parry with words to avoid involvement with each other" (58). Algo parecido nos dice Martin Esslin "Again and again in Pinter's plays, language becomes the medium through which a contest of wills is fought out, sometimes overtly, as in the disputes about the correct expression to be used or about the correct meaning of a given word or phrase, sometimes beneath the surface of the explicit subject matter of the dialogue" (Esslin, 1970, pag. 229).

Los críticos encuentran numerosos ejemplos de esos juegos de palabras a través del teatro de Pinter. En The Birthday Party vemos el "wiftly paced verbal game between Sanley and Meg" playing on the word "succulent" (Dillon, pag. 303) así como el "verbal fencing match" en el acto II donde Goldberg y Mc-Cann interrogan a Stanley (Cohn, 1962, pag. 64).

Hay además "The verbal game of the inverted

compliment" (Malpas, pag. 402) y el "question/answer game" entre Goldberg y McCam (Dillon, pag. 295). Gus y Ben hacen los mismos juegos de palabras en The Dumb Waiter "to avoid admitting what their lives is all about" (Gordon, pag. 29), así se disputan la autoridad en discusiones sobre si uno ha dicho "light the kettle", "light the gas" ó "Put on the kettle".

Flora y Edward, en A Slight Ache hacen juegos de palabras, donde Flora vence a Edward en el juego "Naming the name" diciendo los nombres de las flores en su jardín (59). En The Caretaker, Mick juega al "language game" con Davies, tratándolo como si fuera un inquilino rico, jugando siempre al ratón y al gato con él. (60).

En Night School encontramos a Solto, el amigo de Walter, discutiendo con las tías solteras sobre "a six-foot-ten Lascar from Madagascar". Wellwarth piensa que en The Collection y The Lover el diálogo de Pinter es "like a verbal sparring match in which the participants are always like barely keeping out of each other's reach..." (Wellwarth, pag. 209) (61).

El mismo juego continua en el Tea Party donde

vemos a Disson tratando de convencer a su cuñado de la claridad de sus ideas, mientras le sirve café diciendo "I don't like self-doubt. I don't like fuzziness. I like clarity. Clear intention. Precise execution. Black or white" Y el velado juego de seducción que Ruth y Lenny juegan en The Homecoming donde Ruth amenaza, "If you take the glass...I'll take you".

Junto a los juegos de palabras los críticos señalan que los personajes de Pinter esconden a veces sus sentimientos detrás de los juegos físicos, adoptan juegos de niños, siguiendo siempre las reglas, por ejemplo, Stanley tocando el tambor, regalo de cumpleaños en el Acto I del The Birthday Party ó jugando a la gallina ciega en el Acto II.

Incluso se ha señalado un cierto juego en algunas secuencias, bien dentro del diálogo ó en la dirección de la escena. Así en el acto II hay una secuencia en la que Golberg y Mc Carm tratan de convencer a Stanley de que se siente, que el director Patrick Henry encuentra "a deadly game of manners" y la hizo representar como si fuera "an actual game of musical chairs" (62) . El asunto de la bolsa, que en el The Caretaker se tiran unos a otros, lo han comparado algunos críticos

con juegos infantiles como de "monkey-in-the middle" or "keep away" (63).

El juego de Disson con los ojos vendados en The Tea Party nos recuerda al juego infantil de la "gallina ciega" segun observa Ronald Hayman (Hayman, pag. 55). Disson juega tambien violentamente con su secretaria "a strange game of football which might develope or might not develop into rape, with his unmaturnally sexual secretary" (64).

Con sus nietos gemelos, sin embargo, juega al ping-pong, imponiendo siempre su autoridad. Sarah y Richard en The Lover juegan al "make-believe", un juego ridiculo segun Malpas, (pag. 362) "a highly regulated arrangement" que les permite a cada uno tener sus amoríos sin sentir discriminada su fidelidad conyugal.

The Homecoming empieza con "a series of tests of strength and consequently of power" (65). Reproches combinados con gestos físicos de violencia entre Lenny y Max, para mantener su posición y aclarar quien manda en la casa. Son juegos verbales y físicos, incluyendo el juego comercial de la prostitución hasta que, segun observa Bert O. States "The peripety of the play begining when

Teddy tells Ruth of the family's invitation that she becomes a small masterpiece of collective one-upmanship" (66). Para Ronald Hayman la escenificación y el dialogo en The Basement, de Harold Pinter, están muy relacionados con los juegos; según Hayman The Basement "Is Pinter's version of 'The games People Play', and law-true to what his name suggests plays the competitive games according to the rules, which puts him a disadvantage".

Ronald Hayman observa un paralelismo entre los juegos interpretados en The Basement y los que se juegan en la película Accident (1967) adaptación que Pinter hizo de la novela del mismo título de Nicolás Mosley.

Hayman señala que en ambas obras la agresividad es enfocada de una manera nueva. En Accident la violencia se manifiesta en el juego de tenis de una forma accidental. Pero nos dice "The extraordinary game that the dinner-jacketed gets play with the cushion is openly violent... a vicious form of rugger, in which people are aiming to hurt each other..." (Hayman, pag. 74) (67)

En The Basement la violencia se manifiesta a través de los juegos que Stott y Law juegan para ganar a la chica y la habitación. Hacen una carrera en la que Stott tropieza y se hace daño. Abrene Sykes piensa que una de las escenas mas tensas de la obra ocurre cuando Stott y Law "play cricket, Stott wovling with large marbles while Law bats with his recorder" (Sykes, pag. 113).

Y como observa Hayman, cuando la hostilidad entre los dos hombres sale al descubierto, pelean con botellas de leche rotas. Clive Barnes en su crítica sobre la representación de The Basement en New York, en 1968 opina como Sykes y Hayman "The violence of.... a man throwing, with deadly aim, huge marbles at another man; two rivals for a girl edging around each other, dueling with broken milk bottles..."(Barnes, pag. 40).

Hayman opina además que "... the logic of growing hostility working up through the games gives the action all the consistency it needs" (Hayman, pag. 74). Los juegos en The Basement, concluyñ Hayman, son "In some ways... a development of the games in the Lover, but here it's not just a matter of the characters playing a game. The whole play going in the game and one game creates the next" (Hayman, pag. 74).

Muchos otros críticos opinan como Hayman que la obra de teatro de Pinter forma parte del juego, y mas aún, que la obra misma es un juego, T. C. Worsley, por ejemplo, ve el acto primero de The Birthday Party como "making play in the very lalest contemporary manner with the pathos of clichés softly and repetitiously reiterated, over and over" (68).

Mientras The Birthday Party es simplemente "an odd charade" para Richard P. Cooke, para un siquiatra citado en Saturday Review, Dr. Frauzblau, el Birtnday Party es una "charade" pero a "mirthless, terrifying one" (69).

Joseph Chiari piensa que The Collection es algo demasiado premeditado, como un juego de salón. August Walker piensa sin embargo como Dr. Franzblau, que The Birthday Party es algo triste según su definición es "a very bitter and barren little game of mutual sabotage with negative consequences" (71).

Sin embargo Walter Kerr opina que se trata de un juego de pantomimas donde cada ^{postura} significa algo diferente, pero "..... adding up no single thing...." (72).

Para James Hollis los argumentos de Landscape y Silence no son sino juegos ingeniosos de los que solo cogemos una leve idea, esta opinión dice, es bastante frecuente sobre todo refiriéndose a la primera época de Pinter, con excepción de The Homecoming de la que no sabemos si ni siquiera cogemos una idea (Hollis, pag. 114).

Personajes, obra y público forman parte del mismo juego en la obra de Pinter. Uno de los juegos más frecuentes de los personajes y con el que el público más se identifica es el que se llama en inglés "put-on", es decir "to put someone on the feedbag". Para el comentarista de Time, The Caretaker es también "an extended put-on" o "a game in which the victim does not know either the rules or the stakes" ("The word as a weapon", pag. 71). El juego de "put-on" dice Richard Shechner, es el favorito de Pinter, los personajes se quedan unos con otros "Edward is put on by the Matchseller, James is put on by Stella and Bill Davies is put on by Mick and Aston. Stanley is put on by McCam and Golberg" (Shechner, pag. 176).

Incluso algunos críticos afirman que Pinter le toma el pelo al público. Así afirma un crítico anónimo de

Time "The Homecoming finds Harold Pinter playing his usual highly tantalizing game - show and don't tell". Norman Nadel asume "Many people -seeing The Homecoming- will be outraged at having been 'put-on'...."(73).

A veces el público se siente ultrajado por la impotencia producida al identificarse con la impotencia de las víctimas de Pinter. (74). Los espectadores al sentirse identificados con las víctimas de Pinter, se convierten a sí mismos en sus víctimas también: "None of these victims knows what the others intend for them; nor are they able to find out until it is too late" (Shechner, pag. 176).

Pero, finalmente, la mayoría de los espectadores y lectores de Pinter superan los sentimientos que les producen su primer enfrentamiento con el mundo confuso de sus obras. Se ha considerado el especial interés que los críticos demuestran en la observación de los juegos de palabras y físicos en la obra de Pinter, esto nos demuestra la influencia que tienen estos juegos, cambiando la atención de los críticos de la consideración emocional a la intelectual de interés por lo estético. Pero al romperse el juego

se rompe el escudo con el que los personajes se protegen de sus inseguridades, estos juegos fracasan también en aportar al crítico la defensa total contra sus propios sentimientos, y antes ó después los críticos tienen que inventar sus propios juegos, estratagemas para ocultar el desnudismo de sus emociones. .

Las descripciones de los esfuerzos que los críticos a veces han hecho para rodear a este teatro de misterio, nos sugiere que a fin de cuentas los críticos y el público pueden jugar el mismo juego del que se ha considerado que Pinter es un experto "he specializes in playing a guessing-game.... in literally guessing rather than knowing..." (75).

Earl J. Díaz afirma que "Harold Pinter's full-length plays have been the cause of more guessing games among critics and audiences than the works of any other contemporary dramatists"(76). En su crítica de la representación de 1967 en New York de The Birthday Party, Richard Watts, Jr. escribe "...if you think that some of his distinguished later works is puzzling in its meaning and significance, you should see how enigmatic and inscrutable he could be in his formative years".

En The Birthday Party Watts añade, "Pinter tosses off so many provocative clue, hints, red herrings and other shrewd mystifications in the course of his story that he taunts one into a kind of intellectual wrestling match with him" (77).

A diferencia de Watts, Gilman encontró la representación aburrida. Pero, lo mismo que Watts, observó que la obra es "an elaborate theatrical red herring"(78). Para Edward Malpas la mayoría de las obras de Pinter son como A Slight Ache, lentas y esta lentitud provoca el juego mental en busca de un significado, semejante al descrito por Bamber Gascoigne, quien dice que "watching (A Slight Ache) becomes a high-powered game of pelmanism, with the audience energetically memorizing one scrap of clue while they wait for its twin to turn and solve the mystery" (79)

Los críticos aceptan a veces que "in a kind of let-us-pretend game" se puede encontrar el significado de la faceta irracional de las obras de Pinter (Chiari, pag. 120). Mientras como observa Ronald Hayman en The Collection y The Lover "Part of the tension for us is the game that Pinter's playing in making us sort our the fiction from the facts" (Hayman, pag. 55).

Este juego resulta en parte divertido para nosotros. Así, según James Hollis afirma del The Birthday Party, cuando Pinter desafía la ingenuidad de los críticos, estos se divierten también con su obra (Hollis, pag. 107)

Estas obras permiten también a los críticos identificarse con los personajes. "Like children", ellos pueden "amuse themselves in pretense" a través del juego crítico (frases acotadas de Feynman, pag. 21)

Las obras de Pinter como "The puzzling movies," según Holland, ofrecen al público "the possibility of mastering childish puzzlement by the defenses of the adult intellectual" (Holland, pag. 171). El público puede así transformar "The emotional riddle into an intellectual and aesthetic context" (Holland, pag. 170).

Esta posibilidad de transformación resulta realmente interesante para los críticos. Así observa R. F. Storch, "... if we are honest with ourselves, we have to admit that the state of shock is enjoyable only if sooner or latter rational relief is in sight" (Storch, pag. 703).

El público y los críticos de Pinter obtienen

"rational relief" de las motivaciones y los hechos irracionales de los personajes explicandolos "objectively!" Como senala Martin Esslin el teatro de Pinter "force the audience to find their own interpretation" (80).

Con esto quiere decirnos Esslin que "...the audience is presented not with a ready-made secuencia of events with a manifest intention and meaning", y a cambio se exige "to contribute something of its own: it is up to each member of the audience to reach his own conclusions as to what he is to make of the play" (Esslin, 1963), pag. 62.)

Similarmente, Perry C. Dillon senala que ya que al público no se le explica nada, los espectadores decidenⁿ upon their own meanings when they view his plays" (Dillon, pag. 266. Cuando leemos ó vemos una obra de Pinter "... we feel a positive need for meaning, meaning must do something for us analogous to what a defense does -if it is missing, we try to supply it" (Holland, pag. 182).

El espectador de Pinter, podríamos decir, aporta el significado que falta, eligiendo aquello que parece estar de acuerdo con Pinter. Y a medida que va superando su confusión se va acercando cada vez mas a los

significados atribuidos al teatro de Pinter por los críticos o por otros espectadores. Muchos críticos han señalado la diferencia de opiniones que existen sobre el teatro de Pinter. Por ejemplo, John Pesta encuentra "...it is dangerous to insist on a single interpretation on a given play (by Pinter) Pinter's work, like Becketts, can be significant on many levels" (81).

John Russell Taylor extiende este argumento al The Caretaker cuando afirma, "The play, after all can sustain an infinite number of readings, all of them more or less consonant with what happens before our eyes" (Taylor, 1969, pag. 16). Y Esslin al hablar sobre The Dumb Waiter parece coincidir con las opiniones de Pesta y Taylor: "It is the essence of dream imagery of this kind that the concretized metaphors it puts upon the stage are by their very nature ambiguous, ambivalent, and significant on a multiplicity of different levels" (Esslin, 1970, pag. 71).

Miguel Dennis sin embargo disiente de la opinión de que las ambigüedades de Pinter son valorables intelectualmente. En su revisión sobre la obra de Esslin, The People wound, Harold Pinter: The Poetics of Silence

y de los volúmenes de Pinter Landscape y Silence, Dennis protesta de lo que los críticos han llamado "Pintermania". Dennis cita un diálogo de Silence y lo juzga como "virtually meaningless in thought or intellect" (82). Observa que a través de todo el teatro de Pinter podemos notar que es "of a childish sort!"

Dennis descarta la naturaleza enigmática de este teatro, su carácter de "riddles" y "puzzles" como efectos creados por los actores. La respuesta de Dennis al teatro de Pinter es similar a la "special reaction" del público y la crítica a los "puzzling movies" discutidos por Holland. Algunos críticos no demuestran ninguna clase de duda, al menos en el aspecto narrativo "For this kind of person, there is no mystery in the puzzling movie, or perhaps, more properly, his careful observation of the film enables him to say that he has seen everything there is to be seen. There is no mystery he understand the emotional riddle".

Tal negación de la oscuridad y la confusión en la ^{obra} concluye Holland, es "a variant but no less pleasurable way of overcoming that residue of childish bafflement in us instead of shifting it to an adult intellectual problem,

the critic simply says it doesn't exist at all: there is no puzzle" (Holland, pag. 172).

Cuando los críticos desvían su atención, como lo hace Dennis, de los aspectos confusos de la obra para centrarla en el sentido teatral de Pinter, según define Wellwarth "his acute sense of stage situations... a perception of that will 'go' on stage" (Wellwarth, pag. 98), alcanzan "rational relief" de sus reacciones y emociones. Desechando su deseo de encontrar un significado, consiguen superar esa necesidad.

John Simon parece mitigar su necesidad de encontrarle un propósito a la obra de Pinter en el menosprecio de la interpretación de otros críticos. A diferencia de Miguel Dennis, Simon piensa que las ambigüedades de Pinter carecen totalmente de sentido, incluso como efecto teatral. La diversidad de opiniones entre los críticos reduce el valor de las obras hasta un punto que según Simon, habría que preguntarse si Pinter merece la pena como escritor.

El hecho es que The Homecoming, por ejemplo, "does not make sense... only stirs the interpreters, professional and amateur, to greater heights of interpretation madness" (83).

Simon argumenta retoricamente "Ambiguety and interpretation are, of course, valid and potent artistic devices, but if the whole scenario, on almost all levels, has to be supplied by the critic or spectator, who then is the playwright? "En esta alusión a A Casebook on Harold Pinter' The Homecoming de John Lahr (New York: Grove Presss, 1971),

Simon afirma que él no necesita en absoluto todas esas "Thoroughly contradictory and illusory explanations", ni de todas esas "rival exegeses, each more fanciful than the last". Sin embargo, Simon nos revela su necesidad de alcanzar alguna clase de comprensión racional de la obra "Intead of a casebook on The Homecoming" concluye "I's like a case history on its author".

En la respuesta de Simon a la obra de Pinter podemos ver implícita la sugerencia de que su necesidad de una solución para el enigma de Pinter puede satisfacerse centrando la atención en el psicoanálisis del dramaturgo en vez de en el análisis de su obra.

Por otro lado podemos observar el miedo de Martin Esslin a caer en la trampa crítica, en The peopled wound defiende su "use of a psychoanalytical approach" de la obra de Pinter: "I must emphasize that this is done

not to give a psychoanalysis of Harold Pinter or to probe his subconscious motivations..." (Esplin, 1970, p.ix)

Hay dos amplios capítulos, sobre todo, en la obra de Esplin "Chronology of a career" y "Background and Basic Premises" que tratan principalmente de la vida privada de Pinter y de sus declaraciones públicas sobre su obra, que demuestran el interés en Pinter, el hombre a veces disimulado por la retórica de Esplin.

Otros muchos escritores se han embarcado en correrías semejantes por el mundo privado de Pinter, sobre todo a través de las entrevistas con el escritor, método que se ha hecho bastante popular.

Según observa Holland en "The puzzling movies" hay medios mucho más profundos de goce y de ansiedad a los que han llegado los críticos a través de un proceso intelectual. Sienten miedo, placer, vergüenza, culpabilidad al revivir fantasías de la niñez y a veces las fantasías que se han formado sobre esas fantasías de la infancia. Pero como explica Storch el público es bastante reacio a descubrir que estos medios de goce y ansiedad en Pinter son "The shock-tactics of Harold Pinter's dramaturgy are so effective that his audience, cowed into the pit of

irrationality, is afraid to ask why in the name of anxiety it has succumbed, and what it is ⁱⁿ the plays that gives them such insidious power" (Storch, pag. 703). Como sugiere Storch el "insidious power" de Pinter proviene de esas fantasías regresivas que se perciben en sus obras. Fantasías infantiles ó versiones adultas de fantasías infantiles activan "The major part of the meaning" en Pinter.

En el mundo confuso de Pinter los mas intelectuales se vuelven a veces como niños.

NOTAS DEL CAPITULO I

1. "Treatment of Character in Harold Pinter's The Homecoming" South Atlantic Bulletin, 34, (Nov. 1969), 1.
2. Tulane Drama Review, 11 (Winter 1966), 177.
3. Lawrence M. Bensky, "The arte of the Theater III: Harold Pinter: An Interview" Paris Rev. No. 39 (1966), pag. 24. recogido por Martin Esslin, The People Wound: The Work of Harold Pinter (Garden City, New York: Doubleday, 1970), pag. 31. Pinter describid: "The explicit form which is so often taken in twentieth-century drama" como "cheating". Discrepancia: "The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's own identity".
4. Harold Pinter, "Writing for the Theatre", Evergreen Review, 9 (August-Sept. 1964), 81.
5. Patricia Bosworth, "Why doesn't he write more? entrevista con Pinter", New York Times, 27 Oct. 1968, Sec. 2, pag. 3.
6. Landmarks of Contemporary drama (London: Herbert Jenkins 1965, pag. 119.

1. "Treatment of Character in Harold Pinter's The Homecoming" South Atlantic Bulletin, 34, (Nov. 1969), 1.
2. Tulane Drama Review, 11 (Winter 1966), 177.
3. Lawrence M. Bensky, "The arte of the Theater III: Harold Pinter:An Interview" Paris Rev. No. 39 (1966), pag. 24. recogido por Martin Esslin, The People Wound: The Work of Harold Pinter (Garden City, New York: Doubleday, 1970), pag. 31. Pinter describió: "The explicit form which is so often taken in twentieth-century drama" como "cheating". Pinter dijo: "The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's own identity".
4. Harold Pinter, "Writing for the Theatre", Evergreen Review, 9 (August-Sept. 1964), 81
5. Patricia Bosworth, Why doesn't he write more? entrevista con Pinter, New York Times, 27 Oct. 1968, Sec. 2, pag. 3
6. Landmarks of Contemporary drama (London:Herbert Jenkins 1965, paf. 119.

7. New Trends in 20th Century Drama: A Survey since Ibsen and Shaw Univ. Press, 1967), pp. 272-73
8. Dialogue in Pinter and Others" Critical Quart., 7 (1965), 229
9. Harold Pinter, Columbia Essays on Modern Writers, No. 27 (New York: Columbia Univ. Press, 1967), pag. 22
10. "In London: The Homecoming, 'an unnerving horror-comic skill", Vogue, 15 Sept. 1965, pag. 75
11. G. Wilson Knight, "The kitchen Sink: On Recent Developments in Drama", Encounter, 21 (Dec. 1963), pag. 51-52
12. "The Case for Plot in Modern Drama" Hudson Rev. 20, (1967), 59
13. "English Imports on Broadway", rev. of The Homecoming Comentary, 53 (June 1967), 74
14. Diss. Wisconsin 1965, pag. 15
15. Guardian, 30 Sept. 1965, pag. 8

16. "The Characteristics of the French Theatre of the Absurd in the Plays of Edward Albee and Harold Pinter" Diss. Arkansas 1968, pag. 268.
17. Harold Pinter, Contemporary Playwrights ser. (London: Haineman, 1968), pag. 80.
18. Harold Pinter, Writers and their work, No. 212 (London: Longman's, 1969), pag. 30
19. The dramatic world of Harold Pinter: Its Basis in Ritual (Columbus: Ohio State University Press, 1971), pag.6
20. The Dynamics of Literary Response (New York: Oxford Univ. Press, 1968), pag. 162
21. New York Times, 19 March 1967, sec. 2, pag. 1
22. "Comunications" Spectator, 30 May 1958, pag. 687
23. "Four in Hand" Illustrated London News, 14 May 1960, p.850
24. "A Naturalism of the Grotesque" New Republic, 23 Oct. 1961, pag. 30

25. "Pinter's Errors" Spectator, 11 June 1965, pag.756, 758
26. "The Homecoming's dim crisis'" Vogue, 1 march 1967, p.110
27. New York Theatre Critics' Reviews, 30 Dec. 1968, pag. 141
28. "Letter from London" New Yorker, 31 July 1965, pag. 59
29. "The Stage" Commonweal, 27 Jan. 1967, p. 460
30. "A New Wave Rules Britannia" Theatre Arts, 45 (Oct.1961), 19
31. The Theatre of the Absurd (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961, pag. 206
32. The Dark Comedy: The Development of Modrn Comic Tragedy (Cambridge: Cambridge Univ. Prss, 1962, pag. 236
33. "The Theater of Harold Pinter" Tulane Drama Rev., 6 (March 1962), pag. 43-44
34. "Mr. Pinter's Shakespeare" Critical Quart, 5, 1963, 251
35. "Beyond Realism: The plays of Harold Pinter" Modern Drama 8, 1965, 186

36. "Social Commentary in Contemporary Great Britain, As Reflected in the Plays of John Osborne, Harold Pinter, and Arnold Wesker" Diss. North-Western, 1968, pag. 248
37. Holland, pag. 170, n, 4: Sigmund Freud, "On the Sexual Theories of Children" (1908), The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, tr. James Strachey et a., Ed. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1953-)
38. Stratagems to uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter, Missouri Literary Frontiers Ser. No. 6 (Columbia: Univ. of Missouri Press, pag. 1969), pag. 20.
39. Esslin (1970), pag. 84, 94.
40. "Latter Day Pinter" Drama Survey, 3, 1964, 377
41. Harold Pinter, Twayne English Authors Ser., No. 51 (New York: Twayne, pag. 1967), pag. 40
42. Anger and After: A Guide to the New British Drama, rev. ed. (Baltimore: Penguin, 1963, pag. 288

43. Irving Wardle, in "There's Music in the Room",
 rev. of The Caretaker, Encore, 7 (July-Aug.1960), pag. 33

44. John McCarten, "Down, Way Down, by the Seaside"
 Rev. of The Birthday Party, New Yorker, pag. 14, Oct.
 1967, pag. 151

45. Sigmund Freud, in Three Essays on the Theory of
 Sexuality (1905), James Strachey, 4th ed. (1962)

46. Drama Critique , 11, 1968, 125-126

47. "Pinter's Usurpers", Drama Survey, 6, 1967, 54

48. Harold Pinter: The Poetics of Silence (Carbondale:
 Southern Illinois Univ. Press, 1970, 1970, pag. 60

49. "Harold Pinter Talks to Michael Dean" from "Late
 Night Line-up" (BBC-2), Listener, 6 March 1969, pag. 312

50. "Harold Pinter's Happy Families" Massachusetts Rev.
 8, 1967, 712

51. Modern Drama, 9, 1966, pag. 22-25
52. "Harold Pinter: The Caretaker and other Plays" Modern Drama, 6, 1963, pag. 139. "Emotional Origins of Literary Meaning" College English, 30, oct. 1969, pag. 39-40
53. "One Man's Family" rev. of The Homecoming, Christian Century, 1, March 1967, pag. 277
54. "The World of Harold Pinter" Tutane Drama Rev., 6, march 1962, pag. 68
55. Harold Pinter, "Pinter between the lines" Sunday Times London, 4 march 1962, pag. 25
56. "New Plays: The Word as Weapon" Rev. of The Birthday Party, Time, 13 Oct. 1967, pag. 72
57. "Pinter's Homecoming", Drama Survey, 6, 1968, 276
58. The Theater of Protest and Paradox (New York: New York Univ. Press, 1964, pag. 198

59. Neil Kleiman "Naming of Names" in "Pinter's Optics: Get thee Glass Eyes" Midwest Monographs (Univ. of Illinois, Dept. of English, NS 1, 1967, pag. 4
60. Hollis, pag. 94 "Eccentrics in the Attic", Rev. of The Caretaker, Newsweek, Oct. 16, 1961, pag. 101; Edith Oliver "The Bum in the Attic" Rev. of The Caretaker, New Yorker, 14 Oct. 1961, pag. 162
61. Hayman, H. 1967, pag. 55, Quat. Journal of Speech.
62. Patrick Henry, "Acting the Absurd" Drama Critique, pag. 16-18, 6, 1963
63. Henry Hewes, "Nothing up the Sleeve" Rev. The Caretaker, Saturday REv. 21 Oct. 1961, pag. 34
64. Clive Barnes "The civilized violence of Harold Pinter" New York Times, 16 Oct. 1968, pag. 40
65. Bernard F. Dukore "A woman's Place" Quart. Jour. of Speech, 52, 1966, pag. 237

66. "Pinter's Homecoming: The Shock of Nonrecognition"

Hudson Rev. 21, 1968, pag. 481

67. The Servant (1963) (New York: Humanities Press, 1970

68. "A review Dramatic, or Two" Rev. of The Birthday

Party, New Statesman, 31 May 1958m pag. 692

69. Richard P. Cooke, "Pinter Party" rev. of The Birthday

Party, Wall Street Journal, 5 Oct. 1967.

70. "Messages from Pinter" Modern Drama, 10 (1967) 6

71. WOR-TV & Radio, ref. New York Times, 18 Oct. 1968, pag.41

72. "The Something that Pinter Holds Back" New York Times,

3 Nov. 1968, sec. 2, pag. 7

73. "Land of No Holds Barred" Time, 13 Jan. 1967, pag. 43;

"Homecoming" Unfathomable" World Journal Tribune, 6 Jan.

1967.pag. 7

74. Lowell D. Streiker "Pinter: Artificer of Menacing

Meaninglessness" rev. of The Birthday Party, Christian Century

13 dic. 1967, pag. 1604.

75. Walter Kerr, "The Theater is the Victim of a Plot" New York Times Mag. 25 June 1967, pag. 18

76. "The Enigmatic World of Harold Pinter" Drama Critique, 11 (1968) pag. 119

77. "An Adventure in Early Pinter" New York Post, 4 oct. 1967, pag. 279

78. "Pre-Vintage Pinter" rev. de The Birthday Party, New Republic, 21 Oct. 1976, pag. 36-38

79. "Pulling the Wool?" Spectator, 27 Jan. 1961, pag. 106 and Malpas pag. 142-43.

80. "Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter" (1963) Modern British Dramatics, Ed. John Russell Brown (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, pag. 68, 1968)

81. Pesta, J. "Pinter's Usurpers" Drama Survey, 6, 1967, 54-55

82. New York Rev. of Books, 17 Dec. 1979, pag. 22

83. John Simon, "The Pause that Regresses" rev. of the Homecoming, New York, 7 June 1971, pag.62

CAPITULO II. ESTRATEGIAS CRITICAS
"TO COVER NAKEDNESS"

1. El Lenguaje de Harold Pinter, Julio de 1961-1973

En el capítulo I apuntábamos la afirmación de Pinter de que "speech is a constant stratagem to cover nakedness" observando que los personajes usan "word games" ó "patterned words" sirviendo como su "habitual stratagem to cover nakedness, to hide their primitive and repressed feelings".

CAPITULO II. ESTRATEGEMAS CRITICAS

"TOCOVER NAKEDNESS"

Vimos que los críticos de Pinter consideran que los "word games" de los personajes son un disfraze para esconder "primitive feelings" que ellos mismos tratan de reprimir como reacción a algunos aspectos confusos de su teatro ("emotionless" sexualidad, motivaciones poco claras de sus personajes, la trama misteriosa de los hechos).

Explicábamos que los juegos de palabras eran un

1. El Lenguaje de Harold Pinter. Juego de palabras

En el capítulo I apuntábamos la afirmación de Pinter de que "speech is a constant stratagem to cover nakedness"; observando la teoría de Lois G. Gordon de que "word games" ó "patterned words" sirven a los personajes de Pinter como su "habitual stratagems to cover nakedness, to hide their primitive and repressed feelings". (1)

Vimos que los críticos de Pinter encuentran que los "word games" de los personajes son un disfraz para esconder "primitive feelings" que ellos mismos tratan de reprimir como reacción a algunos aspectos confusos de su teatro ("emotionless" sexualidad, motivaciones poco claras de sus personajes, la trama misteriosa de los hechos).

Explicábamos que los juegos de palabras eran un

recurso de los críticos para desviar su atención de la identificación emocional con los personajes, centrándose en un plano mas intelectual y de interés estético.

Según Lois Gordon las repeticiones de palabras utilizadas por los personajes son como un ritual para protegerse de sus sentimientos; los juegos de palabras son su "religion of everyday life" (Gordon, pag. 3).

Pero una vez que se han descubierto estos juegos de palabras y se han roto estas defensas, los modelos de palabras siguen sirviendo a los críticos como "a ritual" que les protege de sus sentimientos al identificarse con los personajes y los hechos. En Pinter la erudicción, la importancia del lenguaje usado por el escritor es casi un ritual religioso.

Muchos críticos se concentran en lo que se dice en la obra para protegerse por así decirlo, del carácter confuso de lo que ocurre en ella. Se arman de metáforas en su intento de analizar las palabras de Pinter, es lo que se ha llamado "Pinteresque"

Pero son justamente los críticos los que al usar las metáforas para definir el lenguaje de Pinter están, en cierta manera clasificando, encasillando las palabras en el teatro de Pinter.

Algunos críticos observan como un mismo aspecto del teatro de Pinter puede enfocarse de maneras muy diferentes. Las diferentes mentalidades de los críticos encuentran metáforas distintas para describir un mismo aspecto de la obra.

Esta diferencia de opinión, proviene no del texto de la obra de Pinter, que por supuesto permanece constante, sino de la respuesta subjetiva de los críticos a esos textos. El crítico selecciona de la obra aquellos aspectos que mas atraen su atención y los presenta como características de la obra. Es por lo tanto el crítico quien define a la obra, no el autor.

Aunque los críticos nos presentan sus preferencias en el lenguaje objetivo del criticismo, sin embargo las diferencias que se desprenden de las distintas terminologías empleadas implican que hay unas razones subjetivas debajo de estos criterios.

Las diferentes definiciones aplicadas por los críticos a la obra da lugar a una gran confusión ya que provienen no de un análisis objetivo de la obra en sí, sino de sus propias asociaciones emocionales e intelectuales con los hechos; no es fácil así pues para el crítico discernir objetivamente cual de sus compañeros

ha captado mejor el "Pintoresque" en palabras.

Según Gareth Lloyd Evans, "... the repetitions, the tautologies, the false logics...the staccato rhythms of Pinter's language are, in a sense, not the communication but the actual themes of his plays" (2)

Tales aspectos del lenguaje de Pinter han llegado a ser temas del criticismo de Pinter. Perry C. Dillon incluso llega a suordinar los aspectos enigmáticos, confusos del teatro de Pinter a su lenguaje. Así dice: "Language is.... the element on which turn the plot and characterizations" (3).

En el Birthday Party por ejemplo, donde el lenguaje se ha considerado como el elemento más importante, especialmente "in developing characterization", se puede analizar la trama "as a succession of verbal actions" (Dillon, pag. 301-302). Lois Gordon describe los efectos estructurales del diálogo de Pinter de una manera semejante: "Ultimately, in Pinter's work, the desintegration of language becomes a measure of dramatic tension, and, in a sense, drama exist at the level of language, as opposed to plot. In effect, exposition, crisis, and denouement are

marked by verbal congenity, dissolution and final resolution" (Gordon, pag. 4).

La observación de Martin Esslin es bastante semejante cuando nos dice que "Pinter's theatre is a theatre of language; it is from the words and their rhythm that the suspense, the dramatic tension, the laughter, and the tragedy spring" (4).

Lois Gordon considera el lenguaje de Pinter como "stratagems to uncover his character's nakedness..." y continua "It is with the fine edge of language that Pinter cuts through the verbal apparel by which man hides his naked, often vicious reality. His work is a careful carving of the truth of character beneath the stratagem of words" (Gordon, pag. 4).

Martin Esslin parece estar de acuerdo con esta opinión cuando considera que un dramaturgo tan amante de la dificultad, el terror y los escollos de comunicación, como es Pinter "will inevitably be fascinated by words and their multifacious uses to disclose and disguise meaning (Esslin, 1970, pag. 42).

Si el lenguaje es una de las estrategias de Pinter

para descubrir la desnudez de sus personajes, es también una de las estratagemas favoritas de los críticos para ocultar la suya propia. Lo que Phoebe Wray ha llamado "Pinter's language devices", ha absorbido con frecuencia la atención de los críticos, abandonando así otros aspectos más problemáticos de analizar en este teatro, los producidos por sus variadas respuestas subjetivas (5).

Ritmos de diálogo, estructuras verbales, juegos de palabras, incluso pausas y silencios son una muestra patente de la gran erudición de Pinter. El diálogo para Pinter puede ser como sugiere Phoebe Wray "The play on words" pero para algunos críticos no es sino un juego de palabras.

Ruby Cohn observa que "even hostile critics have commented on the brilliance of Pinter's dialogue" (6). Martin Esslin encuentra también que "not even his severest critics have ever cast doubt on Pinter's virtuosity in the use of language" (Esslin, 1970, pag. 42).

Tales observaciones parecen indicar que el diálogo de Pinter es el rodeo, el camino que toma el crítico cuando fracasa en su intento de encontrarle un sentido

a los oscuros personajes y a la trama de Pinter. Muchos críticos, que parecen aceptar la obra de Pinter, han definido también los juegos de sus personajes como defensas efectivas contra el aspecto irracional de su teatro.

Segun Gerald Nelson "Pinter uses the 'absurd' dialogue to show the mask man wears to hide his fear. On the surface, the mask may appear comic, but lift it and you confront horror". (7)

John Russell expresa una opinión parecida. Así dice: "The relations between Pinter's characters are always more complex than the words in which they seem to be expressed. The purely literary level of the dialogue is only the surface beneath which move strange and unpredictable monsters of the deep"(8)

Peró ^{algunos} críticos de Pinter parece que rara vez "lift" su "mask" de palabras para observar la imagen irracional que se esconde debajo. Es como si temieran afrontar lo que hay debajo de todo, así muchos de ellos simplemente hacen un escrutinio del language y dedican todo su esfuerzo en tratar de descubrirlo.

John Russell Brown señala que ".....to understand all Pinter writes and to assess his achievement it is necessary to look through the web of conversation and gesture to notice the other slowly-moving patterns underneath" (9).

También se refiere a "The dialogue's triviality" como "The substance of (Pinter's) plays"(Brown, 1965, pag. 225-226). En su artículo dedicado a describir los efectos del diálogo de Pinter, Esslin se mete el mismo en un enredo de palabras y afirma que "Pinter's favourite linguistic and stylistic devices...far from being mere verbal absurdities held up from ridicule... do in fact illuminate the mental processes that lie behind the ill-chosen or nonsensical words..."(Esslin, 1970, pag. 214).

En el análisis del diálogo entre Meg y Petey, con el que empieza el The Birthday Party, Esslin señala que mientras aparentemente no encierra ninguna información conceptual que merezca la pena, sin embargo encierra una gran información dramática..."In the emptiness of the dialogue". Esslin ve "the emptiness of the character's relationship with each other, the boredom of their lives and yet their determination to go on making friendly conversation". Esslin pag. 214-15

Pero en este aspecto Esslin no nos dice nada sobre el The Birthday Party que no este claramente expresado en la obra. Al describirnos la acción Esslin nos esta haciendo un resumen de su propia reaccion ante ésta. .

La amplitud con que los críticos se dedican a la consideración de la forma en Pinter, se revela en la atención que se ha prestado a las "pauses" y los "silences" en el diálogo.

La frecuencia del uso de pausas y silencios en la obra de Pinter es incuestionable y así lo han notado los críticos. Pero cuando los críticos llegan a contar el número de pausas y silencios en una obra de Pinter indican que hay algo más que el hecho de que Pinter los use con frecuencia, lo cual quedaría claro con una simple afirmación, quizás nos esta demostrando cierta desgana por adentrarse en la obra.

Después de contar treinta pausas en The Birthday Party, 157 en el Caretaker y 215 en el Homecoming, para probar simplemente que "...as Pinter proceeds in his career, he utilizes the pause more and more". Earl J. Diaz fracasa en explicar el significado de su descubrimiento. Contar

Pero en este aspecto Esslin no nos dice nada sobre el The Birthday Party que no este claramente expresado en la obra. Al describirnos la acción Esslin nos esta haciendo un resumen de su propia reaccion ante ésta. .

La amplitud con que los críticos se dedican a la consideración de la forma en Pinter, se revela en la atención que se ha prestado a las "pauses" y los "silences" en el diálogo.

La frecuencia del uso de pausas y silencios en la obra de Pinter es incuestionable y así lo han notado los críticos. Pero cuando los críticos llegan a contar el número de pausas y silencios en una obra de Pinter indican que hay algo más que el hecho de que Pinter los use con frecuencia, lo cual quedaría claro con una simple afirmación, quizás nos esta demostrando cierta desgana por adentrarse en la obra.

Después de contar treinta pausas en The Birthday Party, 157 en el Caretaker y 215 en el Homecoming, para probar simplemente que "...as Pinter proceeds in his career, he utilizes the pause more and more". Earl J. Diaz fracasa en explicar el significado de su descubrimiento. Contar

las pausas puede satisfacer la necesidad intelectual de algunos críticos, pero en realidad no es más que un pretexto para no enfrentarse con ciertos aspectos de la obra, incomprensibles para él, es la forma quizás de encontrar algo de cierto en esa maraña ilógica que le rodea, antes del recuento estaba realmente confuso sobre todo el significado de la obra, de sus personajes, etc.; pero una vez hecho el recuento seguramente podría decir parafraseando a F.S. Bernhard "Ahai There are 189 pauses in The Caretaker" (11).

En este numero Bernhard asume que Pinter presta "meticulous attention to pauses", pero parece más evidente aún la meticulosa atención que Bernhard pone en las pausas de Pinter, no es "Pinter's ear" sino el ojo de Bernhard "so sharp that it makes distinctions between slight pauses, pauses, silences and long silences (Bernhard, pag. 191).

Pero es evidente que algunos críticos no son tan meticulosos en sus recuentos como otros, por ejemplo, Díaz cuenta 157 pausas en la misma obra en la que Berhard cuenta 189 ¿Quién lleva razón? esto solo podría averiguarlo otro crítico mas meticuloso aún por los numeros.

Para la mayor parte de los espectadores, sin embargo, el problema de si hay 157 ó 189 pausas en el Caretaker es lo de menos, su necesidad mas urgente es hacer preguntas sobre la acción y los personajes (12)

James R. Hollis reconoce el desaliento de Pinter ante la "metaphisical" preocupación de los críticos por sus "damn pauses"(13). Pero Hollis sigue insistiendo en que "The silences are there" y que "They are integral parts to the efficacy of Pinter's theatre", por lo tanto los estudiosos de Pinter "must come to terms with them" (Hollis, pag. 112).

Martin Esslin declara "with the Caretaker had acquired mastery of one of the strongest instruments in his armoury as a craftsman, and the one that is probably most characteristic of his artistic personality... The use of silence" (Esslin, 1970, pag. 115).

Fhoebe Wray cuenta solo en el acto I de Homecoming 119 momentos de pausa y silencio, segun ella "In the cracks of silence in Pinter's play, some nameless and unnamable terror seeps in" (Wray, pag. 421). Pero en vez de intentar nombrar esos terrores observa que "Pinter's use of language renders it poetry" que "Pinter's poetry is

the structured rhythmic variation of his dialogue" (Wray, pag. 421-422).

Esta observación sobre el aspecto poético del language de Pinter nos recuerda la observación de Martin Esslin de que Pinter's use of language is that of a poet..." (Esslin, 1970, pag. 237). Para Esslin, "Pinter's dramatic writing has the density of texture of true poetry, that is why as in poetry, the caesura; as in music, the pause... silences play such a large and essential part in Pinter's dialogue" (Esslin, 1970, pag. 237).

Estas comparaciones del uso de la lengua en Pinter con la poesía y la música se encuentran a través de todo el criticismo de su obra. Estas son las metáforas mas usadas para describir la forma verbal del teatro de Pinter.

Ya en 1960, H.A. L. Graig del New Stateman dice que ... aunque el lenguaje de Pinter solamente en ocasiones aparece en poesía, sin embargo afirma "there is a mood, a pervasion of poetry" en sus obras (14)

Dos años después, Bamber Gascoigne observa que mientras "A similar poetry of naturalism had been attempted by Eliot in parts of The Waste Land and in Sweeney Agonistes" Pinter ha desarrollado "a new form of dramatic poetry - one that is... more real and more adaptable than any of the others attempts of this century" (15)

John Russell Taylor defiende la misma teoría cuando dice: "Far more than the fantastically verse plays of Christopher Fry and his followers, or the verse-in-disguise plays of T.S. Eliot, (Pinter's) works are true poetic drama of our time...." (16)

Taylor utiliza además la metáfora musical para definir las obras de Pinter: "...his plays are usually built on lines easier to describe in musical terms. They are, one might say, rhapsodic rather than symphonic, being held together by a series of internal tensions... or two contrasted tempi...". 17

Taylor sugiere también que estas metáforas son intercambiables ya que, según él, si el teatro de Pinter es el más musical de esto se deduce que es el más poético, así Taylor nos dice "...what else is music in words but poetry?" (Taylor, 1963, pag. 315).

El que un crítico utilice metáforas de la música o de la poesía para describir el lenguaje de Pinter depende únicamente de sus preferencias. A veces, como pasa con Taylor, utilizan metáforas de la música, y la poesía al mismo tiempo.

Ambas metáforas figuran en descripciones de The Birthday Party. Un director de la obra, Patrick Henry, llegó incluso a equipar provisionalmente a sus actores con unos tambores, para que pudieran darse cuenta de los "strict metrical schemes" en sus papeles. Henry resume así su experimento, "The fruits of our metronome endeavour manifested themselves in a richer polyphonic harmony between the verbal and personal cadences of the actor's performances... Our success with the tangible rhythms of the dialogue made us aware of the immense possibilities of a musical approach to the script" (18)

Otro director de The Birthday Party, Glyme Wickham observa también la calidad musical del guión de Pinter, así señala que el texto de la obra "...gives its actors something of the musical vocal qualities of (John Webster's) The White Devil. Wickham sugiere también su intención de hacer un planteamiento musical de la obra: "...despite the seemingly

flat prose cliches, the text is theatrically poetic"(19)

Algunos críticos utilizan metáforas de la poesía y de la música para describir el lenguaje de Pinter. Así para Perry C. Dillon el desarrollo del ritmo en los primeros diálogos del The Birthday Party "could be described as one long successive melodic movement back and forth" (Dillon, pag. 298)

Dillon piensa además que Pinter "achieves... a rhythmical, almost poetic language built from cliches, statements of fact, and non sequiturs" (Dillon, pag. 297)

Podemos encontrar también esta mezcla de terminología en Martin Esslin, quien usa la metáfora poética para describir The Room y el término musical en su descripción de The Basement. Aunque Esslin afirma que Pinter crea en Landscape y Silence "The highly compressed stage poetry of recollected experience" (Esslin, 1970, pag. 208), sin embargo es precisamente él quien simultanea estas dos metáforas.

Así, Silence es "an intriguing attempt at a truly lyrical theatre of strong images and vividly recreated

emotions, interwoven like the themes of a symphonic poem"(20)

Esslin parece preocuparse más en describir la estructura de lo que él llama "recreated emotions" en Silence que en definir las. Tanto en la aproximación poética como en la musical al texto de Pinter, el crítico se centra solo en el ropaje exterior, no en lo que hay debajo de él. Poesía y música escudan al crítico a veces de si mismo, de sus propias emociones, de su respuesta afectiva ante la relación entre el personaje y la obra ó ante el desarrollo de los hechos,

→ y del significado particular que todo esto encierra para él. A veces los críticos para describir la superficie verbal del teatro de Pinter, lo han asociado con el ritual ó el vodevil. H.R. Hays utiliza casi los mismos términos que Martin Esslin "incantatory quality of poetry" (21) Hays asocia el ritmo con lo que él llama "a flat sequence of short, colorless phases which the characters repeat almost antiphonally" con "the incantatory method used in (T.S. Eliot's) Sweeney fragments"(Hays, pag. 33-34) que la poesía de Pinter sea "ritualistic" ó "poetic" depende exclusivamente de la orientación intelectual de cada crítico.

Cuando Edward Malpas llama ritmos verbales a lo que otros han llamado "musical" ó "vandeville patter", se refiere a un tipo específico de ritmo, que él asocia con las obras de Pinter, los ritmos en "music hall" (Malpas, pag. 61-62).

Es evidente que John Russell Brown hace las mismas asociaciones que Malpas, cuando observa que la forma en que "Pinter fasteas on a trivial phrase with suggestive connotations, and then builds it into a joke... is almost the manner of a music hall song" (Brown, 1965, pag. 230). En The Birthay Party, por ejemplo, "...McCann sings ('in a full voice)... and this is immediately followed by a piece of dialogue with the repetition and developing innuendo of (the music-hall song) 'I always 'old with 'avin' it'..." (Brown, 1965, pag. 231). Y añade "The Dwarfs even contains Len's explicit allusion to Mark and Pete as 'a music-hall act'".

De la misma manera que se ha asociado el teatro de Pinter con la poesía y unos críticos encuentran ritual donde otros ven vodevil. Así, a pesar de las explícitas referencias al "a music hall act" en The Dwarfs, Edward Malpas califica los discursos de Len como "The poetic

recitation", "The solemn ritual of subjective self-examination" (Malpas, pag. 347).

Sin embargo en su comentario sobre The Dum Waiter, describe los "farfical" intercambios verbales entre Ben y Gus en términos del "music hall technique" centrandose en "the tight, precise language of the vaudeville patter" en "the precisely timed line, the repeated statements against which the stooge overreacts, the build which the stooge overreacts, the build to a climax without cause..." (Malpas, pag. 61-62).

Sin embargo, Dillon describe el movimiento rítmico de la conversación en The Dumb Waiter como "a ritual" (Dillon, pag. 286).

El ritual y el vodevil son utilizados para describir el tipo de lenguaje en The Dumb Waiter, de hecho podrían utilizarse estos términos contradictorios para describir cualquier cualidad contradictoria percibida por un lector ó un espectador. Por una parte Malpas habla de "Solemn ritual" refiriendose a The Dwarfs, por otra Walter Kerr observa "the existential playfulness" de la "extended vaudeville" en The Lover (22). Mientras que

"ritual" puede usarse para describir el aspecto serio de la tragedia, "vaudeville" expresa el caracter jugueton de la comedia. Asi el que los críticos enfoquen a uno u otro de estos aspectos depende de cual de estas dos cualidades le sirve mejor. Es decir, la elección de unas palabras u otras depende del estado de ánimo del crítico no del caracter del personaje en sí.

Malpas ve reflejados ambos aspectos en las primeras y las últimas escenas de The Birthday Party, primero como "the 'Burns and Allen' interchange of everyday trivia between Meg and her husband Petey" y después como "...a litany... with Meg the celebrant and Petey giving the response" (Malpas, pag. 101, 103) y Dillon describe la escena en la que Golberg y McCann "woo" Stanley, por un lado como "a sort of ritualistic language ceremony over the mute and probably insane Stanley" y por otro como "another vaudeville routine" (Dillon, pag. 291, 302).

Ninguna de estas dos metáforas parece suficiente para describir por si sola la escena. Sin embargo, hay elementos en la estructura lingüística para justificar los dos puntos de vista, así es posible elegir entre una ú otra metáfora para describir la escena según su respuesta

subjetica al texto de la misma, no por sus cualidades inherentes.

John Russell Taylor ha observado que con respecto al teatro de Pinter "The most, finally, that the critic can do is describe, retell the story in less effective terms, and hope thereby to convey something of its quality" (Taylor, 1969, pag. 30). Si, como Katherine H. Burkman sugiere las "routines" ó "rituals of daily life" en el teatro de Pinter "are seen at one and the same time as comic and ineffectual and as tragic and pathetic" entonces ni el vodevil ni el ritual por si solos pueden reflejar todas las características de la escena (23)

Así tomando al mismo tiempo los términos de la música, la poesía, el ritual y el vodevil, el crítico parece no poder describir todas las características del relato de Pinter, solo llega a transcribirnos "something of its quality" Y es que la metáfora parece no ser suficiente para transmitirnos lo que se esconde debajo del ropaje lingüístico de Pinter.

A diferencia de la poesía y de la música, el ritual y el vodevil se han utilizado como estratagemas

contra algunos de los aspectos mas confusos de la obra de Pinter. Por ejemplo, el vodevil ó comedia de variedades se ha utilizado para describir la relación de los personajes durante las escenas cómicas de Pinter.

Pero esto no nos aclara nada en lo que Norman Holland llama "Pinter's meaning in a total sense". Sin embargo el ritual nos sugiere algo no solamente sobre los hilos misteriosos del relato de Pinter y la relación de sus insensibles personajes, sino tambien sobre el mensaje de Pinter.

2. Investigaciones acerca de la obra de Harold Pinter

Katherine H. Burkman afirma que la explicación de Sir James Frazer de la regla que regula la sucesión al sacerdocio de Utians en Nemi, en su libro The Golden Bough nos ayuda a comprender la naturaleza del mundo dramático de Pinter (24). En "Frazer's Golden Bough Kings" Burkman descubre "an excellent metaphorical clue" para "The ritual sacrifices" que ella ve "at the center of Pinter's drama" (Burkman, pag. 16-17).

A través de sus investigaciones científicas
 Frazer's description of the menaced priest becomes

an illuminating image for Pinter's dramatic world" (Burkman, pag. 23).

Según Burkman: "reading of Pinter's plays in the light of the ritual rhythms which structure their base que lo que aparentemente parece de significado se convierte en lo que ella llama "ritual meaning" (Burkman, pag. 10, 40).

2. Investigaciones acerca de la obra de Harold Pinter

Burkman interpreta los elementos confusos en el trabajo de Pinter a través de la relación que él establece con el significado en sentido general. En su libro The Golden Bough nos ayuda a comprender la naturaleza del mundo dramático de Pinter (24). En "Frazer's Golden Bough Kings" Burkman descubre "an excellent metaphorical clue" para "The ritual sacrifices" que ella ve "at the center of Pinter's drama" (Burkman, pag. 16-17).

Burkman argumenta que "en su obra ella se acerca a su drama through el ritualismo". A través de sus investigaciones científicas "....Frazer's description of the menaced priest becomes

an illuminating image for Pinter's dramatic world" especialmente para las llamadas "Comedies of Menace" - The Room, The Birthday Party, The Dumb Waiter and A Slight Ache and his film The Guiller Memorandum (1966) (Burkman, pag. 23).

Según Burkman "reading of Pinter's plays in the light of the ritual rhythms which structure them" hace que lo que aparentemente carece de significado se convierta en lo que ella llama "ritual meaning" (Burkman, pag. 10, 49).

Burkman interpreta los elementos confusos en el teatro de Pinter, la trama, la relación de los personajes, el significado en sentido general "in the light of" ritual, Burkman parece estar usando el ritual como una defensa contra su propia confusión. Afirmando que "...Pinter's drama employs ritual to approach the mysteries of life" Burkman, pag. 17). ^{Pero} ¿No está usando ella misma de este ritual para afrontar los misterios de Pinter?.

Burkman argumenta que "one man well in turn approach that drama through an attempt to undertand (Pinter's) use of that ritual"(Burkman, pag. 17).

Pero al mismo tiempo Burkman parece estar tratando de justificar su uso propio del ritual, su manera de intentar entender el planteamiento de Pinter de "The riddling nature of man" (Burkman, pag. 91).

El uso del ritual como "an excellent metaphorical clue" para los misterios del teatro de Pinter sirve a Burkman para resolver esos misterios. En su intento de descifrar a Pinter, convierte el significado misterioso del teatro de Pinter en un "ritual meaning" y los hechos irracionales en "sacrificial rites", el ambiente y las motivaciones misteriosas de los personajes en arquetipos rituales y su peculiar "emotionless" relation en la mítica relacion ritual "king-priest-gods" y "fertilyty goddness".

Segun Burkman, "At the Center in the pharmakos or scape goat of ancient ritual and tragedy, the victim whose destruction serves in a special way to re-establish certain basic relationship in the family or community (Burkman, pag. 12).

Burkman ve a la mayoria de las obras de Pinter como si fueran "A seasonal ritual" la contienda entre

el dios viejo y el dios joven en "contention for the priesthood of Nemi and the Golden Bough" (Burkman, pag.51,64).

Desde el punto de vista de Burkman, Stanley en The Birthday Party, Edward en A Slight Ache, Davies en The Caretaker, Teddy en The Homecoming y Law en The Basement representan cada uno "The old king priest" que tiene que morir o desaparecer para volver a nacer como un nuevo espíritu de la primavera y de la vida para ser reemplazados por un nuevo dios.

El ritual ayuda también a Burkman a explicar "man's ambivalent relationship with woman" en la obra de teatro (Burkman, pag. 91). El papel representado por la mujer en la obra de Pinter es bastante claro para Burkman "if their place in the ritual (as fertility goddesses) is understood...The new god must receive a welcome and be joined with mother earth if life is to continue" (Burkman, pag. 134).

Cuando K. H. Burkman afirma que "Pinter's treatment of sexual relationship is usually ritualized..." (Burkman, pag. 95), sin duda lleva razón. Muchos críticos ritualizan la relación sexual en Pinter.

Otros críticos ritualizan también la actuación, la relación sexual y el significado de la obra dramática de Pinter. Así para Edward Malpas la actuación de The Room empieza con "The ritual of the meal known as 'tea' or 'supper'... taking place in the sanctity of Rose's room" (Malpas, pag. 33).

Malpas convierte la rutina y los gestos de la pareja de edad madura Rosa y Bert en una "daily celebration" (Malpas, pag. 34). Los regaños de Rosa se convierten en "her litany"; la falta de respuesta de Bert y su aparente concentración en la lectura lo convierte en "a penitent mutely reciting his devotions".

La molesta particularidad de la esposa Rosa de protestar continuamente desaparece para Malpas al encontrar que "...it becomes elevated and gains a quality of ritual. Rose has learned to incant her daily list of complains..." (Malpas pag. 35).

Malpas ha ritualizado The Birthday Party de una manera semejante, cuando habla de la "litany" durante el desayuno "with Meg the celebrant and Petey giving the responses" (Malpas, pag. 103).

También James R. Hollis interpreta la actuación del The Birth day Party como un ritual. Como otros muchos críticos él ha señalado que en el Acto II "The interrogation of Stanley has all the qualities of a coordinated ritual" (Hollis, pag. 98)

Sin embargo, a diferencia de otros, Hollis emplea también la metáfora ritual para describir así la escena del Party "A Totentanz whereby (Stanley) danced from the internal to external agon" (Hollis, pag. 40). El uso que hace Hollis de la metáfora en The Birthday Party es esencialmente lo mismo que el de Katherine Burkman, sin embargo ella se extiende mucho más en el uso de esta metáfora. "On one level of the action" dice "The Birthday Party... may be viewed between Stanley, who has challenged the reigning priest-king (Petey), and Monty, who has sent Golberg and McCann to take care of the rebel" (Burkman, pag. 23).

Katherine Burkman se inspira también en Hugh Nelson, quien señala que la transformación del "The ostensible hero (Teddy)... into a pharmakos, or scapegoat" en The Homecoming es "a transformation with which we are familiar from Pinter's earlier plays" (25).

En "another level" Burkman asocia la acción de The Birthday Party con "The sacred sacrifice" (Burkman, pag. 29). Stanley is "The Sacrificed and resurrected god, the scapegoat king who is destroyed only to be reborn in the image of Monty. Here, Stanley is a victim-victor, but since the entire action is shaped by Monty, even the resurrection (el galanteo del Acto III) . . . gives a impression of victimization" (Burkman, pag. 23-24).

Con todo este razonamiento Katherine Burkman viene a demostrarnos su visión del hombre como víctima en esta obra.

Desde su punto de vista Golberg y McCann son emisarios de "The old Gog" Monty y "Stanley's opponents in the agon". Edward Malpas sin embargo los ve como dos "foreigners an Irishman and a Jew" (Malpas. pag. 101, 102, 167, 168). Parece claro que ninguna de estas descripciones ritualizadas pueden describir adecuadamente por si solas la relación de Golberg y McCann con Stanley y con la acción de la obra.

Ruby Cohn trata de encontrar la explicación en que Goldberg y McCann son "Jewish-Irish names and dialects suggests a vandeille skit...." (Cohn, 1962, pag. 63) y

concluye que "The skit is the Judaeo-Christian tradition as it appears in our present civilization. Golberg is the senior partner; he utters the sacred cliches of family, class, prudence, proportion. McCann is the bradny yes-man whose strength reinforces Golberg's doctrine" (Cohn, 1962, pag. 63).

Exceptuando a Ruby Cohn, podríamos decir que los críticos no han conseguido nada significativo de sus comparaciones del teatro de Pinter con el vodevil. Sin embargo el ritual es un medio por el que algunos críticos pueden razonar no solo la relación entre los personajes de Pinter, sino también sus enigmáticas historias y el significado de la obra en general.

Para Edward Malpas la "ordinary meal of the day" representada en "Pinter's Comedies of Menace" representa "The Bread and wine of Man's last supper" (Malpas, pag. 34) De la misma manera Katherine Burkman convierte las actividades rutinarias sin un significado concreto de los personajes de Pinter, sus "everyday ceremonies of social activity".... en "daily secular rituals" (Burkman, pag. 10).

A través de estas metáforas rituales ambos críticos

consiguen dar un significado general a la obra de Pinter. Así Malpas ve en este dramaturgo, considerado por muchos como existencialista "absurdist"; a un poeta casi religioso: "...if the protagonist can be considered in poetic terms, representative of generalized man, then Pinter in *The Comedies of Menace* appears to be more concerned about the hope that lies in man's salvation from himself once he recognizes his insignificance at the hands of a power greater than himself" (Malpas, pag. 168-69).

Esta interpretación de la obra de Pinter recuerda el "ritual meaning" que Burkman encuentra en el teatro de Pinter. A través del revue sketch "night" (1969) encuentra que "Pinter's major Theme" es "The struggle for salvation in our modern world" (Burkman, pag. 138)

Según Burkman la batalla de los protagonistas de Pinter es "a power struggle", "a battle for dominance" (Burkman, pag. 67-68). Como ella expresa "the ritual transfer of power in Pinter's dramatic world almost always focuses on a room or a defined territory that must be protected or gained at all cost. Even as the priest of Nemi guards the tree and the Golden Bough knowing that his life is at stake, so the characters in

Pinter's dramas battle for possession of place (Burkman,p.66).

Para explicar el significado de esta lucha por el dominio de un lugar, Burkman^{se} inspira The Territorial Imperative, un libro de Robert Ardey, donde afirma que todo hombre posee una fuerza, un instinto animal que le impulsa a defender su dominio sobre un lugar en el espacio.

Segun Burkman "This compulsion for space is connected, in Ardey's theory, with man's basic needs for identity, stimulation and security" (Burkman, pag. 67).

Basandose en la teoría de Ardey sobre el "Territorial imperative" Burkman concluye que "Pinter's plays seem to dramatize the territorial imperative as it works itself out in terms of man's deepest need". (Burkman pag. 69)

Perry C. Dillon parece aceptar la teoría de Burkman sobre la importancia en la obra de Pinter de "The battle for possession of place and for self-possession (Burkman, pag. 68). Cuando afirma que Pinter has in mind a ritualistic portrayal of life as a violent and shifting battle for survival in an alien world" (Dillon, pag. 407-408).

Burkman incluye lo sexual en el "Territorial imperative" y piensa que la lucha por el dominio sexual se disfraza, se esconde debajo de esa "battle for possession of place and self possession". Burkman señala dos de las obras de Pinter donde la mujer no aparece directamente como protagonista The Caretaker y The Dwarfs, como ejemplos del teatro de Pinter en los que podemos observar "The territorial imperative" predominando sobre lo sexual (Burkman, pag. 95).

Sin embargo Ruby Cohn sugiere que debajo del conflicto de estas obras se esconde una relacion sexual:

"Both plays are built on on a series of scenes a deux, each member of a pair in turn confronting a solitary character, the would-be caretaker Davies and the dwarf-haunted Len. In the Caretaker the brothers Mick and Aston rarely address each other, but, near the end, just before squashing Davies, they smile faintly at each other. Pete and Mark, however, who meet only towards the end of The Dwarfs, are hostile to one another... As in earlier plays both members of the pair show solicitude for the lone individual, but in The Caretaker the couple finally deny Davies shelter in the dwelling, and in The Dwarfs Len screams for the couple to stop sitting on his bed.(27)

Y Lois Gordon alude específicamente a esto cuando dice: "... The relationship between homosexual males and heterosexual couples, significant in all of (Pinter's) work even in The Caretaker, if Mick and Aston are not really brothers" (Gordon, pag. 50).

Como vimos anteriormente Burkman localizaba la figura del hombre protagonista de la obra de Pinter en el papel de rey -sacerdote- dios del rito antiguo de la fertilidad. Y así interpreta a la protagonista mujer "in the primitive ritual role of fertility goddess" (Burkman, pag. 104). La matrona esteril de mediana edad Flora en A Slight Ache representa "The self-satisfied, humorous fertility goddess".

En Stella, quien hace creer a su esposo que es una adúltera, ve la "suffering goddess" de The Collection. La K.H. Burkman ritualiza también a Ruth, la protagonista femenina en The Homecoming. Observa que Ruth "combines the roles of wife, mother and whore". Vemos como se desvía del tema de la familia incestuosa centrandose en el ritual, así dice: "Here Pinter's focus is clearly on the fertility goddess and her place in the ritual renewal of life" (Burkman, pag. 108). Katherine Burkman afirma que "no matter how bizarre or shocking Sarah's behavior

in the Homecoming seems on the surface, it makes a good deal of sense vis-a-vis the poetic and the ritual nature of the works" (Burkman, pag. 92).

Es por tanto un "vis-a-vis" poesía y ritual, así ella recibe "rational relief" de su propio "state of shock" (28). K. Burkman opina que en Landscape - Silence y "Night" "Gone is the sacrifice of a scapegoat at the center of so many Pinter's dramas. No exchange of power, no outer conflict or exterior confrontation shapes the drama" (Burkman, pag. 191), según Burkman se ha producido un cambio en el enfoque de la obra, sin embargo su enfoque de la relación sexual en la obra parece que no ha cambiado, así describe a Beth en Landscape como "a beautiful, child-bearing, flower-watering, adored woman- in fact, a goddess"(Burkman, pag. 143).

También nos dice que no desestimemos "The peculiar power of Pinter's treatment of women"(Burkman, pag. 75).

"The ritual patterning" en el teatro de Pinter "Partly turns what may look like very neurotic behavior with a wider social significance and application" (Burkman, pag. 95), puede ser una planificación intencionada

de Pinter. Pero es realmente el público quien puede hacer que el ritual enmascare los impulsos sexuales expresados en este teatro. Si este ritual como Katherine Burkman sugiere "account for the occasional predominance of the territorial over the sexual as the focus of Pinter's plays" (Burkman, pag. 95) entonces es esta una buena "stratagem to cover nakedness".

Sin embargo, Lois Gordon habla de "patterned words" de los personajes de Pinter, como juegos de palabras a lo que también llama "a ritual that protects" y ^{que} según vimos para Gordon estos juegos de palabras son "the religion of everyday life". De la misma manera que Gordon, Katherine Burkman se refiere también a los rituales de la vida diaria interpretados por los personajes de Pinter como una medida de protección, así afirma que los "daily secular rituals" en el teatro de Pinter "protect" a los personajes de "an awareness of life" (Burkman, pag. 10).

Aunque Gordon afirma que los juegos de palabras son un ritual que protege a los personajes de Pinter de sus "primitive and repressed feelings" (Gordon, pag.3, 5). Sin embargo cuando comenta una escena de A Slight Ache observa que los juegos de Flora y Eduard "highly sophisticated

games.... are inadequate in warding off vicious sexual energies" (Gordon, pag. 34) el ritual parece cumplir su propósito para Burkman, sin embargo para Lois Gordon resulta inadecuado "in warding off vicious sexual energies!"

En su evaluación de A Night Out Katherine Burkman opina que es "Pinter's least successful portrayal of the sexual relationship" y añade que "the play is an overstatement of Pinter's recurrent identification of woman as mother and whore" (Burkman, pag. 96).

Su argumento revela que en A Night Out el disfraz ritual no es suficiente en este caso para esconder, ni incluso para ella, las fantasías sexuales infantiles de los protagonistas. Su evaluación de The lover es algo más favorable, parece encontrarlo algo mejor que A night Out quizá porque como dice "we are given no psychological explanations for the couple's role-playing and sexual games in the play" (Burkman, pag. 105)

Parece que no encontrando "psychological explanation" para el comportamiento de la pareja se ampara en la explicación ritual, "the ritual rhythms," que percibe en The Lover como una defensa contra las fantasías sexuales de la pareja, a lo que Gordon llama

"warding off vicious sexual energies". Así concluye Gordon "She makes ritual sense of what on the surface seems luttish and irrational". Gordon, pag. 52

Por otra parte Lois Gordon, siempre interesado en el análisis psicológico del teatro de Pinter, piensa que "The lover is Pinter's least interesting play". Gordon, p.53 Aunque Arnold P. Hinchliffe parece estar de acuerdo con Burkman en que "no psychological explanations are given for the couple's behavior" en The Lover no obstante en su cita de la obra ^{de} Anthony Storr, Sexual Deviation trata de explicar "The obvious streak of sado-masochism in the games played in The Lover"(29)

La explicación de Storr ayuda a Hinchliffe a encontrar el sentido psicológico de los motivos sexuales que fundamentan los "elaborate and ritualistic" juegos en la obra (Hinchliffe, 1967, pag. 122).

Así como Katherine Burkman ve en el ritual el camino para descubrir el significado del teatro de Pinter, otros críticos utilizan la psicología para descubrir estos misterios. Hacen un psicoanálisis de los caracteres de Pinter y sus comportamientos, tratandoles como si fueran personajes reales. Por medio de la explicación psicológica, estos críticos tratan de conseguir el sentido general de la obra. Ya sea por un camino ó por otro, el crítico

intelectual tiene que convertirse casi en un detective para estudiar la obra de Pinter.

A diferencia de Katherine Burkman, Gerald Nelson piensa que "... everything happens psychologically in Pinter's play" es lo que el llama "psychic action" Asi nos dice, para el publico "...translating this physical action, an action that can end the play and resolve all that has gone before, it is.... impossible. Pinter does not believe in 'deus ex machina'" (G.Nelson, pag. 38).

Gordon parece estar de acuerdo con esta teoría, así nos dice que cuando vemos una obra de Pinter, nos damos cuenta "That man may as easily be cut down by unknowable and uncontrollable inner forces as by the more traditional supernatural machinery" (Gordon, pag. 6).

Peter C. Thornton expresa un punto de vista similar. Piensa que en The Room, The Birthday Party y en A Slight Ache, "...the situation is the confrontation of a human being with the object of his hidden or repressed fears" (30).

Hugh Nelson da una explicación muy parecida a los tres críticos anteriores cuando trata de explicarnos porqué los personajes y la trama de la obra de Pinter nos deja tan confusos. Así Hugh Nelson explica que en The Room "...we are only mystified by the events that occur if we fail to realize that what we see on the stage is the gradual revelation of one character's inner life, her inner geography, first through monologue, later through the dramatic action itself" (H. Nelson, pag. 150-151).

Similarmente, Lois Gordon nos dice que los monólogos de Rosa sobre cosas triviales junto a la interpretación ritual de sus rutinas diarias "reveals that her fears of the cold, the basement, foreigners or even unsatisfactory rashers, are projections of an internal terror. (Gordon, pag. 12).

La psicología ha ayudado bastante a los críticos en su análisis de los acontecimientos enigmáticos en el Birthday Party. R.F. Storch, por ejemplo, describe la "psychic action" de la obra en la forma siguiente: "The psychological lever of Goldberg and McCann is to make Stanley regress to the infantile state, where the need for security, mother, home and respectability-

-being 'one of us'- becomes so overpowering that he is brainwashed of the last vestiges of an independent spirit" (Storch, pag. 706).

James R. Hollis dice que la obra hace alusión al deterioro de Stanley. Hollis observa que Stanley en el acto I "had been pushed back upon his deepest and most primitive emotions" y que en el Acto II experimenta una "reversion into primitivism" (Hollis, pag. 38-39).

Pero mientras el retorno señalado por Storch es un retroceso mental, para Hollis representa un retroceso social, casi racial. A pesar de estas diferencias, estos dos críticos están describiendo esencialmente el mismo fenómeno dramático.

Si bien las alusiones a la infancia de Storch parece que guardan más relación con la experiencia de un público actual que las alusiones al primitivismo de Hollis (31).

Como hemos visto, los críticos, valiéndose del ritual, han podido intuir una buena parte del mundo enigmático de Pinter. Pero la psicología parece

ayudarnos mejor a explicarnos los detalles confusos de la trama y los personajes. Así Lois Gordon nos clarifica muchos más puntos confusos en The Birthday Party, por ejemplo, que Katherine Burkman, ya que se preocupa más del significado psicológico que del ritual.

Desde el punto de vista psicológico Lois Gordon explica la motivación del comportamiento de Stanley en la obra a través de un pasado hipotético, "real" que ella le crea valiéndose de una serie de inexplicadas alusiones que aparecen en el texto. "The details of Stanley's former life bear a striking resemblance to his present situation: His mother is in a sanitarium, and he now aims to drive Meg insane; he deserted or perhaps killed his wife, and he is similarly sadistic to his neighbor Lulu" (Gordon, pag. 27).

A diferencia de Katherine Burkman, que como ya vimos busca la solución del enigma de Pinter en The Golden Bough, Lois Gordon trata de buscar soluciones en el texto de Pinter (32).

Al igual que Lois Gordon, otros críticos han tratado de solucionar los misterios de Pinter a través de las motivaciones psicológicas de sus personajes.

En una carta a Edward Malpas, sin embargo, Pinter advierte que "... actors and directors searching for legitimate psychological motivation in my characters would get themselves nowhere fast" (33)

Algunos críticos parecen seguir el consejo de Pinter, evitando la motivación del comportamiento de los personajes como medio de entenderlos. Por ejemplo, Jack E. Frisch observa, "we do not know enough about the characters to understand motivation..."(34). Y Richard Schechner comparte esta opinión cuando dice "A great deal could be said about the separate characters in The Birthday Party...But the deeper one probes into action and personalities for motives, past experience, and other realistic detail, the more fruitless such investigation become" (35).

Sin embargo hay que reconocer que las investigaciones de Lois Gordon y otros sobre las motivaciones de Pinter han conseguido muchos resultados positivos.

Mientras Katherine Burkman afirma que "Pinter's drama move... beyond the particular psychological attributes of the battling characters..." (Burkman, pag. 136), otros críticos de Pinter se niegan a aceptarlo así.

Un escritor anónimo de Times Literary Supplement, por ejemplo, habla de "Mr. Pinter's irritable psychopaths" (36). Arnold P. Hinchliffe ve a Leu en The Dwarfs "like Stan in the Birthday Party" un "paranoiac" (Hinchliffe, 1967, pag. 87).

Para R.F. Storch, Stanley vive en un "neurotic realm", el producto de un "neurotic mind" (Storch, pag.705). Patrick Owen Conlon describe a Stanley de una manera semejante "a paranoid dropout from society who 'battles' not for a principle, but for the preservation of the sick, ingrown way of life he has developed in Meg's House" (37).

Conlon ve a Len en The Dwarfs como "a paranoiac who clings to his sanity by reassuring himself of material reality" (Conlon, pag. 225). Ray Orley describe a Stanley como "something of a maniac" (38).

A pesar del énfasis de estas definiciones en el carácter neurótico y psicopático de los personajes de Pinter, John Russell Brown siente que Pinter "a dramatist of subtle character portrayal (who) has made psychological expressiveness so enterely the central fact and actuatin principle of his drama",hace a su persona dramática,

"more normal than do other dramatists of character such as Strinberg, Chekhov, I sew on Shakespeare" (Brown, 1965, pag. 242).

Gerald Nelson y Patrick Conlon intentan definir lo que se ha llamado "nameless Terror" or Menace" en la obra de Pinter. James R. Hollis además incluye The Caretaker en las llamadas "Comedy of Menace". La inseguridad de Aston y Mick en The Caretaker nos recuerda que "as the characters of The Room, The Birthday Party, The Dumb Waiter and A Slight Ache so abundantly show", "... simply to have a flat is not to be secure" (Hollis, pag. 91).

Perry C. Dillon piensa que después de The Caretaker Pinter ha demostrado de una manera bastante explícita que el miedo de sus personajes no está sino dentro de ellos mismos. Así opuestamente a las teorías psicologistas de Colon y Hollis, Dillon añade, "This is not to say, however, that Pinter is writing naturalistic, psychological dramas, even though many of his critics see then as such" (Dillon, pag. 380).

William J. Free se queja del énfasis que el criticismo intelectual ha puesto en el análisis de la

obra de Pinter, olvidandose de aspectos mas importantes como, por ejemplo, el tratamiento que da a sus personajes, señala que los críticos difieren violentamente en sus opiniones sobre el modo en que Pinter presenta a sus personajes.

Free pregunta "Are we to view his characters as real people or as devices calculated to provoke the desired emotional reaction and possessed of minimum of real psychology?". Según su propia opinión, "Pinter's treatment of character is to push it as near confusion as possible. Characters talk and act in unexpected and unexplained contradictions" (39).

Los críticos de Pinter han hecho un buen esfuerzo intentando explicar estas "unexplained contradictions" en la caracterización de los personajes de Pinter, con frecuencia se les ha interpretado no como representativos de personas reales sino como proyecciones de estados de ánimo de otros personajes, como proyecciones de la fantasía de otros.

Aunque también, como hemos expuesto anteriormente se ha interpretado como teatro naturalista, viendo en sus personajes a personas reales poseedoras de motivos

psicológicos reales. Los críticos no siempre han estado de acuerdo en reconocer el carácter naturalista de la obra de Pinter, aunque muchos están de acuerdo con H.R. Hays en que "...Pinter's drama hinges on character relationship" (Hays, pag. 33) (40)

Lois Gordon explica a veces la relación de los personajes de Pinter en términos no naturalistas. Así como expusimos anteriormente, ve "The so-called victimizers" or "menacing intruders" del teatro de Pinter como "merely screens onto which are projected the primitive and repressed feelings of the victims, herefore summerged by the (word) games" (Gordon, pag.5)

Por ejemplo in The room, Riley "clearly... function not so much as an external character as the inevitable return of Rose's unconscious, after the breakdown of her protective rituals" (Gordon, pag. 18).

En The Birthday Party ve una reacción semejante en Goldberg y Mc Cann, cuando trata de explicar la reacción de los personajes "Totally irrational responses" ante los hombres que aparentemente son "simply two businessmen visiting a seaside resort"(Gordon, pag. 27)

Victor Amend da una explicación semejante a la de Lois Gordon, así interpreta a Goldberg y McCann como "simply an exteriorization of Stanley's subconscious fear" (41). Estos críticos opinan que la amenaza, el terror, esta dentro del alma misma de los personajes (42)

A diferencia de la mayoría de los críticos, Martin Esslin se refiere a Goldberg y McCann tanto desde el punto de vista naturalista "concrete men of weight and time, skin and bone" y de una manera no-naturalista como "essentially forces in the mind... thoughts" (Esslin, 1970, pag. 80). Según todo esto, para Esslin, Goldberg y McCann son como la personificación de los pensamientos de Stanley; a primera vista esto parece aceptable, sin embargo parece haber creado bastantes contradicciones.

Por ejemplo, Edward Malpas no está de acuerdo con esto, según él, el "quick-fire questions and statements" de Goldberg y Mc Cann en el acto II, no son los pensamientos de Stanley como piensa Esslin, sino los de Goldberg y McCann propios "...Golberg is voicing the opinion of the Anglo-Saxon race towards the non-accepted Jew, and McCann, dwelling upon Stanley's betrayal of Ireland, is reflecting British oppresion in that land.

Thus the crimes of which Stanley is accused mirror the subjective suffering of tormentors and not those of the tormented. The protagonist may be subject to the mental torture of the moment, but the mental anguish of Stanley is actually that of (Goldberg) McCann" (Malpas, pag. 96-97).

Además de estas dos opiniones diferentes sobre el tema, habría que citar ... la interpretación mas naturalista de John Russell Taylor, segun él, McCann por su carácter irlandés y su fiereza innata, parece mas preocupado por la religión y la política, sin embargo a Goldberg lo define como un vendedor, mas preocupado por el sexo y la propiedad "Stanley murdered his wife, ran out on his fiancee and so on" (Taylor, 1963, pag.290.

Esslin complica aún mas el asunto, segun él, The Birthday Party puede interpretarse desde niveles distintos. El primer punto de vista bajo el que, segun Esslin, podría interpretarse es el social, un segundo punto de vista sería el religioso y en tercer lugar estaria "that of psychological archetypes" (Esslin, 1970, pag. 84) (43).

Esslin insiste en que él ofrece "just three possible levels of interpretation of a play like

The Birthday Party^{pero} que "There are may be many others" y añade "What must be stressed, however, is that there is no contradiction between these different aspects" (Esslin, 1970, pag. 85).

En cuanto a cual de estas tres maneras ó tres niveles de interpretar la obra de Pinter está mas de acuerdo con su opinión nos dice^{que} una es tan aceptable como las otras, sin embargo al negar que haya contradicciones inherentes a estas tres posibles explicaciones de The Birthday Party está ignorando el factor subjetivo en divergencias similares entre los espectadores. La interpretación de la obra de Pinter y particularmente The Birthday Party, The Caretaker y The Homecoming han sido objeto de numerosas controversias,^{algunos} críticos con frecuencia evalúan las interpretaciones de sus colegas, secundando aquellas con las que están de acuerdo e ignorando las demás. Cuando en realidad quizás habría que tener en cuenta que ninguna de las interpretaciones dadas parece mas ó menos valorable que la otra.

Así mientras lo que se ha llamado "psychoanalytical explanation" (Esslin, 1971, pag. 8) de la relación de los personajes de Pinter, parece no encajar con el punto

de vista de todos los críticos, sin embargo hay que tener en cuenta el valioso estudio que encierra.

Incluso dentro de las opiniones que parecen estar de acuerdo podemos encontrar algunas disensiones. Martin Esslin y R.F. Storch estudian el teatro de Pinter desde el punto de vista psicológico. Pero, como observamos anteriormente, mientras Storch piensa que Goldberg y McCann "Make Stanley regress to infantile state" (Storch, pag. 706), Esslin opina que Meg "Has succeeded in making Stanley regress to the status of a little boy, a child" (Esslin, 1970, pag. 76). Por otro lado, vemos como aunque muchos críticos observan la aptitud "maternal" de Meg con respecto a Stanley, sin embargo desienten en sus opiniones sobre Meg. Así Barber Gascoigne considera a Meg "warmhearted" y "mothering"; Jaqueline Hoefer la encuentra "a pathetic caricature of maternal affection" y "gullible"; y James T. Boulton la ve "possessive" y "unpleasantly sensual and flirtatious" (44)

Los críticos tienden además a atribuirle a Pinter sus propias actitudes con respecto a sus personajes. Así Boulton encuentra a Meg desagradable y sugiere también que Pinter en la primera escena de The Birthday Party presenta "almost a parody, certainly a seedy version of a mother-son relationship" (Boulton, p.133)

Algunos críticos han puesto un gran énfasis en el doble papel que juega Meg con respecto a Stanley, esto quizás les ha ayudado a explicar las impresiones conflictivas que el público ha recibido de la relación Meg-Stanley. Schechner por ejemplo ve a Meg "at times Stanley's mother and his I-want-to-be mistress" (45)

Arnold P. Hinchliffe observa en el acto I cuando Petey lee la noticia de que Lady Mary Splatt ha tenido un bebé, una niña "...emerges the possible fact that Meg needs a son and that the lodger, Stanley fulfills that role as well as that of a young lover" (Hinchliffe, 1967, pag. 50).

Ray Orley cita las notas sobre la dirección de la escena, señalando la "wild laughter" de Meg en la habitación de Stanley y su manera "sensual" de acariciarle el brazo a Stanley, y observa "Meg's relation

to Stanley is at times that of a smothering mother; at others it has the appearance of something quite different..." (Orley, pag. 137).

En su artículo titulado "Mr. Pinter's Belinda" Hinchliffe reafirma su opinión sobre la relación entre Meg y Stanley: "...Stan is like a son to Meg but the romp in the bedroom and inmuendoes about succulent fried brad indicate a kind of lover-mistress relationship..." (46).

Martin Esslin viene a corroborar estas opiniones cuando dice que Meg "looks after Stanley with exaggerated solicitude and... regards him as a son but also as a kind of lover" (Esslin, 1970, pag. 74).

Se han hecho . . . descripciones sobre la relación sexual en otras obras de Pinter . que . recuerdan a estas descripciones sobre la relacion Meg-Stanley. Gerald Mast, por ejemplo, señala que las obras de Pinter anteriores al Homecoming "show the men with women - either mothering women or sexual partners (or some combination of the two)" (47).

Ronald Hayman extiende esta opinión a otras

obras de Pinter, haciendo énfasis en la relación sexual en otras obras posteriores y dice: "... almost all the women are either possessive mother figures or tarts...some are both" (48)

Esslin viene a ilustrar el punto de vista de Hayman de que los personajes femeninos de Pinter son "both mother figures and tarts". Señala que Sally en Night School "who oscillates between school teacher and whore foreshadows the double nature of Sarah in The Lover and above all Ruth in the Homecoming, who also fuse the respectable woman and the prostitute" (Esslin, 1970, pag.170).

Esslin pone también de manifiesto que estas dos imágenes de la mujer en la obra de Pinter son arquetipos básicos de todas las literaturas, pero según Esslin, no siempre aparecen coexistiendo en la misma persona, sino que a veces "split asunder into two contrasting characters" (Esslin, pag. 142). Así por ejemplo las dos tías en Night School "are expansions of the simple-minded motherliness of Rose in the Room and Meg in the Birthday Party (Esslin, 1970, pag. 120).

Otros ejemplos de esta doble imagen de la mujer en Pinter son Meg y Lulu, que representan "The female

principle" para Stanley en The Birthday Party. "Flora the middle-class matron in A Slight Ache, who unexpectedly reveals herself as a sex-obsessed maenad thirsting after her husband's death"; "Stella, in The Collection, who in reality or in fantasy, throws herself into the arms of a man she casually met in a lift in a hotel, and of course, Ruth in The Homecoming" (Esslin, pag. 142).

La descripción de los personajes de Pinter como "psychological archetypes" anticipa la descripción de Katherine Burkman de los papeles de estos personajes como "archetypal roles in the ritual patterns in which they move" . Aunque Esslin utiliza con frecuencia términos psicoanalíticos y Burkman del ritual, para describir la trama en la obra de Pinter, sin embargo a veces utilizan las mismas metáforas para describir los papeles de esos personajes dentro de la obra.

Así Esslin usa "maenad" para describir uno de los papeles de Flora en A Slight Ache y Burkman compara a esta obra con Las Bacantes de Eurípides. (49) Esslin emplea el término "Oedipus complex" mientras la K.H. Burkman prefiere hablar de los "overtones of the Oedipal conflict that informs the seasonal rituals" en las obras de Pinter (Burkman, pag. 101)

Vemos pues que los dos críticos están utilizando diferente terminología para describir un mismo fenómeno. Al igual que Burkman y Esslin, otros críticos opinan también que el prototipo de mujer presentado por Pinter está relacionado con el arquetipo de hombre. Pero parece que los críticos no siempre están de acuerdo en lo que significa esta relación de arquetipos.

Burkman observa que "Pinter's portrayals of women divided between the multiple roles which sometimes do reduce them to primitive behavior...are quite sympathetic" (Burkman, pag. 107).

Sin embargo, Lois Gordon observa que en A Night Out Pinter presenta "a portrait of a domineering mother-lover who resents her son's introduction into a normal world of experience" esto no es sino el fruto de "Pinter's familiar misogyny" (Gordon, pag. 50).

Ronald Hayman parece estar más de acuerdo con L. Gordon que con K. Burkman, así observa que ya sea la figura de la madre posesiva como la ramera "There is not one who is sympathetic" (Hayman, pag. 7).

En The Room, nos dice, el comportamiento de Rosa

es semejante al de Meg en The Birthday Party y al de la madre en A Night Out "In each case the women want to keep the men in the house in her sphere of influence... although she pretends not to mind whether he goes out" (Hayman, pag. 11)

Richard Wasson revela una actitud semejante a la de L. Gordony Hayman. Observa que en Pinter "The women is constantly sacrificing males in the role of son-lover (The Birthday Party) or answering the call of the father against the demand of the husband (The room) or remaining enigmatic before her husband to become a dominating prostitute for the husband, brothers and father (The Homecoming)" (50).

Pero mientras Wasson señala . que Rosa traiciona a su esposo, Bert K. Burkman cree en el sacrificio de Rosa "...in the eternal battle between father and son or father and husband for the woman", así Burkman la llama "The suffering woman" (Burkman, pag. 95,96).

La actitud de Esslin parece estar más cerca de K. Burkman, así ve a Rosa como "more intelligent woman" y al esposo "lazy and dull..." "dominates her by sheer brutality" (esslin, pag. 63)

Esta diversidad de opiniones en cuanto a la relación hombre-mujer en el teatro de Pinter hace pensar que la actitud de Pinter hacia la mujer puede que no sea la de un misógino, como observa Gordon, Hayman y Wasson, ni tampoco simpatético como afirman K. Burkman y Esslin, sino simplemente ambivalente como la de cualquier hombre normal puede ser.

Si ambas actitudes están presentes en la obra de Pinter, entonces los críticos pueden inclinarse por una u otra según cual de las dos predomine en él mismo.

La respuesta subjetiva de los críticos ante la imagen del hombre y la mujer que cada uno percibe en la obra de Pinter, da lugar a una variada interpretación del tratamiento de la relación hombre-mujer en Pinter. Casi siempre, el crítico tiende a ponerse de parte del más débil en esa relación. Pero otras veces tienden a camuflar sus simpatías con complicaciones psicológicas. Según Daniel Curley en algunas obras de Pinter "...at the same time that they are imagining relationships with the dominant father, the women are also projecting relationships in which they can dominate their men" (51)

En contraposición a Curley, Ronald Hayman observa que el miedo de perder a la mujer ha sido temática constante del teatro de Pinter. Señalando que "... many of the men in Pinter's work are either dispossessors or dispossessed..." (Hayman, pag. 7) para Hayman "The dispossessors" son normalmente "the older men", así observa "Stanley in The Birthday Party and Wally in Night School would probably never made it up with their girls anyway, but in so far as they lose them it's to an older man..." (Hayman, pag. 62)

En este aspecto Hayman concuerda con la teoría de Curley, sin embargo su teoría sobre la relación sexual de los personajes de Pinter, se opone totalmente a la de Curley. Así mientras Curley ve "the failure of male potency as the cause of female aggressiveness" Hayman piensa : "As always, the loquacious motherly fussing produce evasiveness in the male" (Hayman, pag. 32)

Y mientras Curley pone la culpa en el carácter del hombre, por así decirlo, Hayman, a pesar de admitir su debilidad, como por ejemplo, Petey en The Birthsay Party, de quien dice que es "weak and easily scared off" sin embargo dice de él que es "one of the very few sympathetic characters in Pinter" (Hayman, pag. 27)

Otra reacción sobre el carácter débil del hombre en la obra de Pinter es la de Martin Esslin, quien observa la pasividad de Petey en The Birthday Party pero no hace alusión a su influencia en cuanto a la relación de Petey con Meg. Así señala que "Petey feebly tries to protect Stanley from being taken away by his tormentous" (Esslin, pag. 78), además Esslin observa que "Petey is mild" en comparación con Meg que es "savage and brutal" (Esslin pag. 85).

Sus simpatías caen sin embargo en la figura de la mujer en The Room, ve a Rosa como una mujer pasiva y débil embrutecida por Bert. pero no parece preguntarse si este silencio evasivo de Bert pueda ^{ser} una muestra del poder que ejercen las palabras de Rosa .

Esslin observa que al igual que Bert, Petey "also hardly talks" (Esslin, pag. 85), para él es evidente aquí el papel que ejerce Meg en los silencios de Petey . Esslin piensa que la agresividad de Stanley contra la figura de la madre, Meg, y contra la chica, Lulu, se debe a su propia debilidad psicológica.

Esslin cree que Stanley ataca a Meg porque " he despises her for the very dependence in which he lives and

yet cannot reject because he is too lazy, too weak to brave the world on his own" (Esslin, 1970), pag. 84)

Así intenta violar a Lulu porque su "atraction frightens him and therefore avokes feelings of hatred and aggression" (Esslin, pag. 84-85), pero vemos como Esslin no pone toda la culpa de la agresividad de Stanley en Meg y Lulu, ni tampoco culpa completamente a Golberg y McCann. Aunque Esslin reconoce que Meg "succeeds in making Stanley regress to the Status of a little boy". Sin embargo siente cierta simpatia por la "simple-minded motherliness" (Esslin, pag. 120).

En A Night Out Esslin hace una defensa de la mujer semejante a en The Room. Segun él "Albert's aggression against first his mother and then the tart exactly correspond to Stanley's attacks against Meg and Lulu..." (Esslin, 1970), pag. 94).

Esslin piensa que la agresividad de Albert es consecuencia de un sentimiento de su "sexual inadequacy" al igual que para con Stanley. Esta debilidad provoca en Albert y Stanley un sentimiento de odio y agresión hacia

"both aspects of the feminine principle: The sexual demand of the prostitute, i.e. woman as a challenge to his sexual potency, and the mother's claim to dominate over him as head of her family, as a person entitled to his respect, gratitude and servitude" (Esslin, 1970, pag. 94).

Lois Gordon en su interpretación de este asunto, trata en cierta manera de defender a Albert de la agresividad de su madre cuando la llama "a domineering mother-lover who resents her son's introduction into the normal world of experience" (Gordon, pag. 50)

Esta variedad de interpretaciones sobre los arquetipos de relación sexual en la obra de Pinter parece indicarnos que no es tanta la imposibilidad de interpretar estas relaciones, si bien algunos críticos parecen bastante subjetivos en sus interpretaciones. Por otra parte, el testimonio de los textos que soportan sus interpretaciones puede no ser evidentes para todos, sino solamente para aquellos críticos que están de acuerdo en sus opiniones

No les es posible, por tanto, referirse al texto objetivamente para fundamentar la validez de sus interpretaciones frente a las de otros críticos, puesto que lo

que estan viendo está determinado por su manera subjetiva de enfocar el texto no por el texto en si.

Ante esta variedad de opiniones sobre la relacion sexual de los personajes en Pinter, casi se podría esperar una divergencia semejante de opiniones sobre el significado de la obra de Pinter en sentido general. Debido a que L. Gordon y Esslin enfocan su estudio de la obra desde el punto de vista psicológico, casi cabría pensar que sus conclusiones sobre The Birthday Party tienen que diferir considerablemente de las de K. Burkman por ejemplo, quien¹⁰ enfoca desde el punto de vista del ritual, asi piensa que la relación sexual de Pinter es "more profoundly social than psychological in its significance" (Burkman, pag. 95).

Sin embargo en cierto modo las explicaciones de los críticos son implícitamente las mismas. Lo mismo, K. Burkman, que L. Gordon ó Esslin etc... han pasado del nivel psicológico a un enfoque social. Vemos como L. Gordon pasa de su enfoque Freudiano de The Birthday Party a un enfoque social y moral:

"Stanley's dilemma--and this is at the heart of the play and is true of all of Pinter's work-- is that man is born with certain natural drives, and, as he grows up, he bears the burden of repressing what society then labels his illicit impulses. Unless he can do this the Goldbergs and McCanns will erupt periodically to punish him for his original sin, his instinctual energies. The bind for man is that, if he acts upon his instincts, his deeds will terrify^{fy} and haunt him; his only alternative is to attempt a constricting life out of the fear of what is inside...Guilt (the internalization of society) and the raw instincts live side by side. So it is that Stanley must be punished for the very energies he has sought to escape by leaving ordinary society. (Gordon, pp. 28-29).

L. Gordon piensa que este tipo de moral se puede encontrar a través de las demás obras de Pinter, así dice "Stanley's dilemma....true of all of Pinter's work" (Gordon, pag. 28-29).

Vemos como su interpretacion de la obra en sentido general implica una socialización, llegando a afirmar que en Pinter "a single and conspicuous subject

is under persistent attack...given any society and any role, Pinter's conclusions would remain the same: Man is a rather untidy creature who must, and yet cannot, live within the ostensibly tidy company of men" (Gordon, pag. 7-8).

La teoría de Freud le sirve como punto de arranque para, a través de su análisis psicológico del comportamiento de cada uno de los personajes de Pinter, llegar al significado psicológico de Pinter: "...Pinter's aim is really, as Freud's was 'civilization and its discontents' There is something about the nature of the individual that is incompatible with the communities of men"(Gordon, pag. 8).

La opinión de Esslin sobre el significado general de la obra de Pinter es muy semejante a la de L. Gordon. Así dice:"one of the dominant themes of Pinter's writing is the ambivalence of our social selves... The vast subject of the conflict between tamed, socialized humanity and wild, instinct dominated humanity..." (Esslin, 1970, pag. 141-42, 43).

Esslin y L. Gordon, sin embargo, demuestran que contrario a la teoría de K. Burkman, el tratamiento del

tema de la relación sexual en el teatro de Pinter no se puede decir que sea "more profoundly social than psychological in its significance" Por el contrario ambos críticos opinan que su tratamiento del tema tiene, al mismo tiempo, un significado profundamente psicológico y social.

Para explicar que las contradicciones entre las múltiples teorías sobre The Birthday Party, son solamente en lo aparente o superficial. Martin Esslin observa "As in all poetic imagery there is a deep and organic connection between the multiple planes on which the layers of ambiguity of the imagery operate... on closer examination the different levels of approach will be seen merely as different aspects of the same immensely complex, immensely relevant and immensely true poetic metaphor for a basic human situation, an existential archetype" (Esslin, 1970, pag. 85-86).

Sin embargo como la retórica de su teoría sugiere, críticos como él mismo y L. Gordon son sumamente diestros en "intellectual gymnastics" al saltar de planos psicológicos mas bajos a planos sociales mas altos de significado (52)

Después de sus explicaciones psicológicas sobre el comportamiento de los personajes, los críticos se van planteando temas mucho más amplios en el mundo de Pinter. Los arquetipos psicológicos estudiados parecen ^{la} base fundamental para los modelos rituales discutidos por K. Burkman. Pero finalmente, estos críticos psicólogos van a pasar de sus opiniones sobre aspectos psicológicos particulares en los personajes a términos sociales más generales.

En este sentido la obra dramática de Pinter hace que los críticos vayan más allá de los atributos psicológicos particulares de sus personajes.

A través de planteamientos simples a veces y otros complicados, los críticos tratan de buscar las respuestas a los enigmas de la obra de Pinter, algunos estudiosos han solicitado del dramaturgo soluciones elaboradas para estos misterios. Pero en su intento "To supply an explicit moral tag" a sus "evolving and convulsive dramatic image" con frecuencia encuentran que precisamente porque "A play is not a essay..." . Tienen que buscar la inspiración para sus razonamientos en obras de Pinter que más se parezcan a un ensayo (53). La combinación más completa de ensayos

es un programa de la producción para el Royal Court Theatre de The Room y The Dumb Waiter; un artículo escrito, a raíz de la entrevista, titulado "Writing for Myself"; la conferencia que Pinter dió para The Seventh National Student Festival en Bristol y que se publicó en Sunday Times (Londres) con el título de "Pinter between the lines"; la versión revisada y publicada con el título de "writing for the theatre"; El discurso de Len en The Dwarfs que empieza con "The point is, who are you? (54)

En su urgencia por encontrar un sitio a la obra de Harold Pinter, sus críticos han pasado por alto sus advertencias en "Pinter between the lines".

....I'm speaking with reluctance, knowing that there are at least twenty-four possible aspects of any single statement, depending on where you're standing at the time or on what the weather's like...

A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. It will immediately be subject to modification by the other twenty-three possibilities of it. No statement I make, therefore,

ought to be interpreted as final and definitive. One or two of them may sound final and definitive; but I won't regard them as such tomorrow, and I wouldn't like you to do so today. (55)

Ignorando el consejo de Pinter, Martin Esslin, por ejemplo, cita gran parte de "Pinter between the lines" como una explicación de los temas de Pinter (Esslin, 1970, pag. 38, 39, 40, 47). Esslin incluso usa algunas de las afirmaciones de Pinter en uno de sus primeros trabajos en prosa "A note to Shakespeare" como comentario definitivo de su obra. Esto le dió título a su libro The People Wound (56)

"Pinter between the lines" sirve a Esslin como fundamento a su teoría sobre la "multiplicity of possible approaches" para interpretar la obra de Pinter (Esslin, pag. 66). Esslin cita el comentario de Pinter de que "... there are at least twenty-four possible aspects of any single statement...". Para demostrar que hay multiples formas de referirse a cualquier hecho del teatro de Pinter (Esslin, pag. 47).

En definitiva, si analizamos cuidadosamente las soluciones de los críticos nos damos cuenta de que

sus soluciones son muy parecidas ya que todos ellos se inspiran con frecuencia en estos escritos ensayísticos como recurso para solucionar todas sus incógnitas.

La crítica literaria está llena de alusiones a los temas discutidos por Pinter en esos escritos: las astucias de la intrusión y la seguridad de la habitación; la apariencia y la realidad; la evasión y la "fearful" naturaleza de la comunicación. Las dos clases de silencios, la importancia de la identidad, la violencia y la amenaza. Todos estos temas filosóficos y metafísicos provienen de los "ensayos" más que de las respuestas de los críticos a las obras de Pinter.

2. Dificultades para la interpretación de la obra de Pinter

Ya sean rituales, psicológicos, sociales o filosóficos y metafísicos, las interpretaciones de la obra de Pinter, inevitablemente se consideran a los personajes como figuras representativas, como modelo específico de una temática en particular. Así, los personajes de Pinter se convierten en "querubines", "intrusos", "víctimas",

"scapegoats", "fertility king-priest-gods and goddesses", "paranoiacs", "neurotics", "mother", "God surrogates" y "everyman", según la condición simbólica que los críticos de Pinter les cuofieran. Leonard Russell en una carta abierta al Sunday London Times, se queja a Pinter del "behaviour of the audience" de The Caretaker: "Gales of happy, persistent and it seemed to me, totally indiscriminated laughter a play which I take to be, for all its funny moments, a tragic reading of life".

En respuesta a L. Russell, Pinter escribe,

"On most evenings at the Duchess there is a sensible balance of laughter and silence. Where, though, this indiscriminate mirth is found, I feel it represents a cheerful patronage of characters on the part of the merry-makers, and thus participation is avoided. This

3. Dificultades para la interpretación de la obra de Pinter

laughter is in fact a mode of precaution, a smoke-screen, a refusal to accept what is happening as recognisable (which I think it is) and instead to view the actors

Ya sean ritual, psicológica, social ó filosófica y (a) as actors always and not as characters and (b) as metafísica, las interpretaciones de la obra de Pinter,

inevitablemente se considera a los personajes como

figuras representativas, como modelo específico

de una temática en particular. Así los personajes de

Pinter se convierten en "usurpers", "intruders", "victims",

"scapegoats", "fertility king-priest-gods and goddeness" "paranoiacs", "neurotics" "mother" "God surrogates" y "everymen" según la condición simbólica que los críticos de Pinter les confieran. Leonard Russell en una carta abierta al Sunday London Times, se queja a Pinter del "behaviour of the audience" de The Caretaker: "Gales of happy, persistent and it seemed to me, totally indiscriminated laughter a play which I take to be, for all its funny momments, a tragic reading of life".

En respuesta a L. Russell, Pinter escribe, "On most evenings at the Duchess there is a sensible balance of laughter and silence. Where, though, this indiscriminate mirth is found, I feel it represents a cheerful patronage of characters on the part of the merry-makers, and thus participation is avoided. This laughter is in fact a mode of precaution, a smoke-screen, a refusal to accept what is happening as recognisable (which I think it is) and instead to view the actors (a) as actors always and not as characters and (b) as chimpanzees" (57)

El reirse, lo mismo que el convertir los aspectos oscuros ó enigmáticos de Pinter en símbolos es simplemente una forma mas de los críticos de ignorar su

confusión. Lo que hacen es simplemente convertir sus impresiones subjetivas en actitudes intelectuales.

Cuando un crítico intelectualiza su reconocimiento emocional de lo que esta pasando en Pinter, ^{parece} estar jugando al mismo juego del que Kent G. Gallagher acusa a Pinter, cuando dice " he . plays fast and loose with symbolism"(58)

Contrariando la opinión de algunos críticos, Pinter afirma que el no ve ningún simbolismo en su obra y así ha dicho:"There is no direct symbolic significance to anything at all that I've ever written..."(59). "I feel very strongly about the particular, not about symbolism" (citado en Gordon, pag. 2). Y Pinter observa firmemente, "I wouldn't know a symbol if I saw one" (60).

Sin embargo Earl J. Díaz declara "Nevertheless, there is a strong possibility that Pinter protect too much" (Diaz, pag. 119). Y C. Thurnton añade: "...Despite his rather desingenous assertion that he wouldn't know a symbol if he saw one, Pinter makes extensive use of verbal and non-verbal symbolism" (Thornton, pag. 213).

Parece ser ^{que} Tanto Pinter como sus críticos simplifican demasiado el problema. El hecho de que Pinter diga que

ni intenta, ni reconoce "symbolic significance" en su obra, no excluye la posibilidad que los críticos descubran cierto simbolismo en sus obras. Aquí habría que apuntar la posibilidad de que la obra de Pinter guarde un significado para el dramaturgo diferente del que los críticos creen ver, ya que mientras el crítico en su análisis de la obra está empleando una serie de conceptos preestablecidos, para Pinter el verdadero significado está en que tanto su obra como sus personajes existen.

Todo este debate entre Pinter y los críticos acerca del simbolismo de su obra ha dado lugar a un tema bastante amplio en el estudio literario de la obra del dramaturgo. Por ejemplo, algunos críticos asumen la existencia de unos símbolos en la obra de Pinter y afirman al mismo tiempo que dichos símbolos son incomprensibles. T.C. Worsley, por ejemplo, señala que "...any author who refuses to consider communication important is always in danger of using symbols that have only private importance. Mr. Pinter has certainly fallen into this trap in some of his earlier plays" (61)

Bernard Dukore intenta describirnos así la oscuridad de los símbolos de Pinter:

"Pinter's plays are obviously symbolic, but there are unlike other plays which we have come to associate with symbolism. Unlike the play of, say, Maeterlinck, the characters are part of a recognizable world of social forces and class values. They do not function solely as symbols. Unlike the symbolic elements in the plays of, say, Ibsen, symbol and reality are not fused to the point that each clarified the other.... In brief, the reference are vague. The objects, the characters, and the behaviour of vharacters symbolize something, but we are never quite sure what that 'something' is. Ibsen carefully and clearly relates his symbols to plot, character, and theme: he methodically crosses his t's and dots his i's. Pinter uses his symbols in as careful a manner as Ibsen, but he methodically leaves his t's uncrossed and his i's undotted" (62).

Por otro lado Daniel Curley sugiere que la oscuridad de los símbolos de Pinter es intencionada: "There is a strong possibility that Pinter is merely going in for fashionable mystification and, in the immortal words of a teacher of creative writing, 'puttin in the symbols'. The apparent incoherence of simbolic patterns withing each play suggests this very clearly" (Curley, pag. 1).

A pesar de las sugerencias de Curley, está claro que no es el escritor sino los críticos los que se empeñan en ponerle los símbolos a Pinter. Para convertir lo "vague" y "unclear" de Pinter en algo especialmente claro y precioso, los críticos hacen que tanto los personajes como sus comportamientos y el propósito de la escena misma simbolizen algo.

Esto se podría explicar como una reacción lógica de cualquier crítico literario, que trata de ver un símbolo en todos aquellos aspectos que se le ocultan de la obra. Se produce por lo tanto un estado de confusión emocional ante algunos aspectos incomprensibles tanto en el desarrollo de la obra como de sus asociaciones personales con los personajes y sus motivaciones, para el que la única solución es encontrar un símbolo.

Muchos críticos están de acuerdo con Ruby Cohn en que "most crucial to an understanding of Pinter's theatre is the symbolism of his characters" (Cohn, 1962, pag. 57). Así no solamente se han visto a los personajes de Pinter como figuras temáticas, sino que también se les ha considerado como "Man kneeling in submission before his Maker" como "almost allegories of the deadly sins of

personality", incluso como "incarnations of human faculties" y como "representations of human thoughts, emotions and fantasies, swirling in a fetal dance" (63).

Martin Esslin afirma que el simbolismo de Pinter en The Room es demasiado "obvious" cuando observa "all too manifestly a symbol, an allegory" (Esslin, 1970, pag.63) Esslin trata de explicar la figura de Riley y dice que su "blindnes and blackness" son "In themselves, symbols of death" y anade de una manera casi arbitraria "that he is called Riley might be an additional pointer to representing Rose's origing among a despised, under privilged group" (Esslin, 1970, pag. 33).

Se ha considerado también a los personajes de The Birthday Party como símbolos de un fenómeno social, al mismo tiempo que como figuras rituales ó como figuras representativas del padre, la madre y el hijo. A Stanley, por ejemplo, se le ha llamado "the isolated artist... opposed to society" (Hoefler, pag. 402).

"The Artist" sometido "by the preassure of conformity" que representan Golberg y McCann (Dukore, 1962, pag. 51). Victor Amend sin embargo duda que exista tal simbolismo en Stanley. "There is no evidence that

Stanley as an artist and an individualist threatens the established social pattern" (Amend, pag. 168).

Thornton ^{dice} algo similar "...apart from his rather dubious tale about his concert in Lower Edmonton Stanley shows no evidence of artistic activity or gifts" (Thornton, pag. 219, num. 10). Según Amend, "Pinter's symbolic structure and his intentional ambiguity invite several possible interpretations" de esta obra (Amend, pag. 168).

Según John Pesta hay muchos críticos que piensan que cualquier aspecto de la obra de Pinter "calls for symbolic interpretation" (64).

Los críticos no solamente convierten a los personajes en símbolos, sino ^{que} también ponen símbolos en los aspectos aparentemente incomprensibles de los personajes, en su comportamiento o en la poca motivación aparente de lo que ^{en} ocurre la obra. Al igual que Martin Esslin, Ronald Hayman encuentra que el The Room "The appearance of the blind Negro from the basement... more overtly symbolical than anything else in Pinter's work" (Hayman, pag. 14) y añade que sin embargo "...the meaning is open to any number of interpretations". Para

Victor Amend resulta tentador el buscar y encontrar un simbolismo complicado y confuso en The Room, donde según él existen "no real basis for such symbolism". En The Birthday Party, observa que los símbolos de Pinter "...are far from precise and his statements far too ambiguous" para una interpretación simbólica consistente (Amend, pag. 168-69).

El crítico anónimo de el Times Literary Supplement no está de acuerdo con Amend, ya que según él en The Birthday Party y en The Dumb Waiter, lo mismo que en The Room, "The overall action has the character of the most crude and ponderous symbols of absurdity" (Dreams of reason", pag. 556).

Pero Ronald Hayman piensa que en la escena de la fiesta de cumpleaños, particularmente, podemos observar "...from its crude presentation in The Room, the symbolism is refined and used with much more theatrical purpose" (Hayman, pag. 25). Martin Esslin, sin embargo piensa que el simbolismo en The Room degenera en The Dumb Waiter: "The symbolism, the interpretation of the supernatural powers" hacen "even more obvious in The Dumb Waiter than it is in the Room" (Esslin, pag. 60).

Tal diversidad de opiniones viene a indicarnos el subjetivismo de estas interpretaciones simbólicas de la obra de Pinter. El crítico de The Time Literary Supplement considera que la obra es crudamente simbólica, refiriéndose al The Caretaker, y nos dice que es "something very different" de las otras ya que a diferencia de otras obras anteriores de Pinter, contiene "no straining symbol of an all embracing 'human condition'" (Dreams of Reason,³ pag. 556).

Esslin parece estar de acuerdo cuando afirma que "The Caretaker marks the decisive consolidation of Pinter's abandonment of obvious symbolism, supernatural devices, and even the chiaroscuro effects of the mysterious killers in The Birthday Party (Esslin, 1970, pag. 103).

No obstante, en su estudio de The Caretaker Harold Clurman se pregunta: "...is not Mick... a kind of godhead angel and devil in one? May not Aston... be a sort of Christ figure? And could not the curmudgeon Jenkins- Davies... stand for mankind itself?" (65).

En su estudio sobre The Birthday Party los críticos llegan a considerar simbólicos detalles tales

como las gafas de Stanley, su tambor de juguete y sus ropas en el acto III.

Por ejemplo, Peter C. Thornton dice que "The spectacles symbolize Stanley's ability to view the world differently, to see through the illusion propagated by Goldberg and McCann and the Society they stand for" (Thornton, pag. 216)

Algunos críticos han llegado incluso a encontrar un significado simbólico estableciendo un juego de palabras entre "mourning" y los "morning clothes" de Stanley (66). Pero los críticos no han encontrado escasez de símbolos en The Caretaker tampoco. Ruby Cohn trata de generalizar el simbolismo de los pilares en The Caretaker a toda la obra de Pinter: "Within each Pinter room the props seem to be realistically functional, and only in retrospect do they acquire symbolic significance" (Cohn, 1962, pag. 55-57).

Kent G. Gallagher fundamenta su opinión de que Pinter "plays fast and loose with symbolism" con ejemplos de The Caretaker, ya que según él, esta obra demuestra más que ninguna otra que "Pinter plants symbols

in the dialogue and in the stage properties" (Gallagher, pag. 246). Gallagher nos da una lista de los símbolos que según él son obvios en esta obra de Pinter.

The Buddha, the bucket, the vacuum cleaner, Davies' shoes, the heater, the cluttered setting, and Aston's plugs".

Gallagher afirma que estos símbolos pueden dividirse en dos categorías "those which can be related to the main characters in the play" y los "pseudo-symbol": a symbol which appears to function as one would expect, but actually does nothing of the sort".

Para Gallagher el Buda y el cubo son ejemplos de pseudosímbolos porque según él dice: "The symbol shrivels, and the audience, expecting something of prodigious import, has been fooled" (Gallagher, pag. 247). Hay otra manera de interpretar este fenómeno que Gallagher llama de los pseudosímbolos. Según James R. Hollis, Pinter introduce "a number of non-symbols" (Hollis, pag. 125) pero a pesar de lo que este término nos sugiere, Hollis no está renunciando al símbolo en absoluto, sino que según él explica "non-symbol" son "symbols which do not communicate". Hollis insiste en

que tenemos que entender estos "non-symbols" como parte del "weltanschauung" de la obra, un "weltaanschauung" donde la correspondencia se ha roto, donde los símbolos están partidos.

La distinción que hace Esslin entre símbolos enteros y rotos es importante para entender las reacciones del público de Pinter. Es precisamente este rompimiento de los símbolos en la obra de Pinter el motivo de que los críticos traten de reunir todas las piezas para reconstruirlo de nuevo. Este parece ser el caso cuando M. Esslin elogia "The solidity and organic motivation" del Buda que Mick rompe en la obra (Esslin, pag. 115)

Parecer que el Buda de Aston es solamente un punto dentro un todo; la oscuridad general de Pinter, de la que los críticos tanto se quejan refiriéndose a sus símbolos realmente nos hace pensar algo así, como si todos los símbolos a través de su obra se hubieran roto y necesitaran una reparación.

Su imprecisión contribuye a lo que Richard Schechner llama "conceptual incompleteness" de la obra dramática de Pinter (Schechner, pag. 148).

Pinter da la oportunidad a sus espectadores y lectores de reunir elementos de su obra en la clase de abstracción que mejor sirva a cada uno. En esta forma también el crítico trata de transformar a los personajes de Pinter, sus acciones y los elementos de la escena, en símbolos "fills in the blanks" en todas las obras de Pinter (Pinter, "Writing for the Theatre", pag. 81).

James R. Hollis afirma que "Pinter's characters are not pasteboard figures demanding one to one identification with some allegorical backdrop; rather they are open and incomplete as all men are open and incomplete...Pinter does not dehumanize his characters as Becket and Ionesco sometimes do; they remain 'human, all-too-human'" (Hollis, pag. 8-9).

Desde este punto de vista, todo intento de convertir a los personajes de Pinter en símbolos no parece sino una estratagema para deshumanizarlos, una manera de encubrir su "human, all-too-human" desnudez con la que muchos espectadores y lectores se encuentran identificados.

Pinter sugiere que la deshumanización de sus caracteres es una estratagema defensiva: "People watching

plays tend to make characters into symbols and put them on the shelf like fossils. It's a damned sight easier to deal with them that way", "tie things up, to be explicit" añade que esto es una conspiración contra "the texture of living" (citado en Gordon pag. 2).

De hecho algunos críticos han conspirado contra lo que Pinter llama "the texture of living". Pocos de ellos parecen prestar atención a las advertencias de R.F. Storch de que aunque "...the pouring of a cup of tea, the reading of a newspaper can become events fraught with climatic meaning". Hay que reconocer sin embargo que "these are not...symbolic actions; their significance is genuinely in their being lived..." (Storch, pag. 711-712).

Este mismo sentido del naturalismo de los personajes de Pinter, puede deducirse de las afirmaciones insistentes de L. Gordon de que "Pinter is not primarily a symbolic or philosophical writer" sino que hay "something more immediate and essential in his work that resists allegorical or philosophical categorization" (Gordon, pag. 2)

Pinter explica detalladamente su opinión de porqué los críticos deshumanizan a sus personajes diciendo:

"When a character cannot be comfortably defined or understood in terms of the familiar, the tendency is to perch him on a symbolic shelf, out of harm's way. Once there he can be talked about but need not be talked about but need not to lived with. In this way, it is easy to put up a pretty efficient smoke screen on the part of the critics or audience, against recognition, against an active and willing participation" (Pinter, "Writing for the Theatre, pag. 80).

Pero es precisamente dicha "an active and willing participation" en las vidas de los personajes de Pinter lo que provoca que el público y los críticos pongan "a smoke screen...against recognition".

Un ejemplo de lo que significa esta pantalla ahumada, de la que habla Pinter, lo podemos encontrar en Warren Sylvester Smith cuando trata de explicar su dilema y el de los otros expectadores de The Homewoming. Así dice "at the time you are observing Harold Pinter's characters, they seem strange as though they were visitors from some unknown civilization. But you are no more than out of the theatre before they begin to seem more familiar; in a few days you find yourself regarding them

as people you know quite well..unfortunately well..."(67)

Al principio Smith parece estar ocultando aquí su participación ó su propia identificación con los personajes de Pinter, de una forma algo complicada; pero a continuación Smith nos describe los hechos en sentido inverso; Cuando esta viendo a los personajes le parecen bastante "familiar" como personas conocidas según expresa Smith "uncomfortably well".

Pero al reponernos después de esta primera sorpresa, empieza a parecernos algo extraño "a visitor from some unknown civilization". En cierto modo los sentimos como algo no humano. Después, cuando la representación ha terminado, puede que recordemos nuestras reacciones pero casi inconscientemente tratamos de invertir el orden para disfrazar la desnudez "all too human" de nuestras asociaciones con los personajes de la obra de Pinter.

En los primeros años de la carrera de Pinter, según observa H.R. Hays "it is probably a mistake... to look for specific symbols in the work of this playwright. Rather he seems to be creating images with associative

value" (Hays, pag. 35). Hemos visto con frecuencia como los críticos casi abusan de sus asociaciones intelectuales con este teatro para forzar así una serie de explicaciones elaboradas del "meaning in a total sense" del teatro de Pinter.

Hemos visto como al mismo tiempo que los críticos ponen de manifiesto sus asociaciones intelectuales de la obra, tratan de ocultar sus asociaciones emocionales con los personajes. Evitan reconocer que le son familiares "by perchin then on a symbolic shelf". En cierta manera se esta elevando a los personajes de Pinter a una categoría por encima de lo humano, se les hace al mismo tiempo mas y menos que humanos.

En su búsqueda de lo que Victor Amend llama "highest level of meaning" (Amend, pag. 168) los críticos estan colocandose a si mismos en "a symbolic shelf". A veces los críticos, desviando su atención de sus propias asociaciones familiares, llegan a reducir a los personajes de Pinter a una categoría muy por debajo de la humana, a animales ó a simplemente números.

Según observamos en el capítulo anterior, Alberta Feyman compara a los caracteres de Pinter y

y de otros escritores con los niños. Y añade, sin ^{incongruity} embargo, que ella encuentra "the word 'character' in itself an because these plays are largely peopled by creatures of doubtful human quantity" (68).

Feyman niega la vida de estos personajes al aceptar la sugerencia de Harold Clurman de que son "not even, creatures but 'contours' mere outlines of humanity" (69). Según Feyman son como fetos, es decir son "creatures who struggle for being...characters who have no 'character'....that is, no consistency of personality...not even...a sense of self" (Feyman, pag. 18-19).

Pero aunque la naturaleza de estas criaturas sea básicamente fetal, según Feyman, a veces representan distintas facetas de desarrollo que nos hacen verlas por encima o por debajo del estado fetal. Así aunque Feyman piensa que "sometimes, they are supra-fetal and take on familiarly babyish or childish characteristics," parece que no quiere reconocer la humanidad de los personajes cuando dice: "At other times they remain sub-fetal, even sinkin to the level of sub-humanity (Fayman, pag. 20).

A través de este razonamiento ^{Feyman} llega a su conclusión de que lo que se ha llamado teatro del absurdo se refiere al "the dehumanization of man" (Feyman, pag. 23). Una vez más podemos observar aquí que no es Pinter, sino sus críticos, quienes a través de metáforas rebajan su "image of humanity to something wholly sub-human".

Una teoría semejante es la de Kelly Morris quien encuentra a los personajes de The Homecoming "Grotesque, rather like Humours" (70).

Otras opiniones semejantes a la de A. Feyman son las de Lowell D. Streiker, para quien los personajes de Pinter no son sino "human ciphers devoid of history, lineage, prepossession" ó la teoría de Ruby Cohn quien piensa que Stanley de The Birthday Party es una figura mecánica, un "automaton" (71). Un comentarista anónimo en Time llama a los personajes en The Birthday Party "Stage animals" (72).

El ver a los personajes de Pinter como animales es otra manera inventada por los críticos para deshumanizarlos.

Ronald Hayman tiene una impresión de A Night Out muy parecida a la que tiene el crítico de Time del The Brithday Party. Hayman piensa que los personajes parecen como "a pack of animals closing in on their prey" (Hayman, pag. 79).

Similarmente, Ronald Brydem opina que la animalidad de los personajes en The Homecoming es la clave para comprender la "zoo story" que presenta (73) Incluso Katherine Burkman quien como citabamos anteriormente ve en Stanley la figura del "good-priest-king", piensa al mismo tiempo que Stanley "behaves somewhat like a caged animal waiting for the slaughter" (Burkman, pag. 25).

Burkman opina que en las obras de Pinter "Man is seen as both animals and God" (Burkman, pag. 68). Tanto el convertir a los personajes de Pinter en símbolos como el reducirlos a la calidad de animales ó simples números, son estratagemas que el público y los criticos de su teatro adoptan para ocultar así su participación emocional en las vidas de los personajes de Pinter.

La gran cantidad de metáforas empleadas en el criticismo de Pinter nos sugiere que los estudiosos

se muestran generalmente reacios a describir sus experiencias de literatura con términos afectivos. Pero aparte de su profesionalismo sabemos que estos críticos y estudiosos tienen también su vida privada.

Los personajes y los hechos de la obra de Pinter tiene que traerles a la memoria, a veces, algunos aspectos de su vida privada, relaciones personales, pensamientos presentes ó pasados. La intelectualización crítica, así pues, es un buen recurso para ocultarse (incluso a sí mismo) asociaciones tan personales.

Si despojáramos al crítico de su intelectualización encontraríamos más respuestas primarias a la obra de Pinter y tendríamos que descubrir toda estas asociaciones personales.

1. Stratagems to Uncover Nakedness: The Drama of Harold Pinter. Missouri Literary Frontiers Ser. No. 6 (Columbia University of Missouri Press, 1969, pag. 3, 5)
2. "Pinter's Black Magic" Guardian, 30 Sept. 1965, pag. 8
3. "The Characteristics of the French Theatre of the Absurd in the Plays of Edward Albee and Harold Pinter" Diss. Arkansas 1968, pag. 325.
4. The People NOTAS DEL CAPITULO II Harold Pinter (Garden City, N.Y. Doubleday, 1970), pag. 42
5. "Pinter's Dialogue: The Play on Words" Modern Drama, 14 (1971), pag. 418
6. "The World of Harold Pinter" Tulane Drama Review, 6 March 1962, pag. 57
7. "Harold Pinter Goes to the Movies" Chicago Rev., 19, Summer 1976, pag. 37

1. Stratagems to Uncover Nakedness: The Drama of Harold Pinter. Missouri Literary Frontiers Ser. No.6 (Columbia University of Missouri Press, 1969, pag.3,5
2. "Pinter's Black Magic" Guardian, 30 Sept. 1965, pag.8
3. "The Characteristics of the French Theatre of the Absurd in the Plays of Edward Albee and Harold Pinter" Diss. Arkansas 1968, pag. 325.
4. The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter (Garden City, N.Y. Doubleday, 1970), pag. 42
5. "Pinter's Dialogue: The Play on Words" Modern Drama, 14 (1971), pag. 418
6. "The World of Harold Pinter" Tulane Drama Review, 6 March 1962, pag. 57
7. "Harold Pinter Goes to the Movies" Chicago Rev. 19, Summer 1976, pag. 37

8. Harold Pinter. Writers and Their Work, No. 212, London: Longman's 1969), pag. 26
9. "Dialogue in Pinter and others" Critical Quart. 7, 1965, pag. 241
10. "The Enigmatic World of Harold Pinter" Drama Critique 11, 1968, pag. 122
11. "Beyond Realism: The Plays of Harold Pinter" Modern Drama 8, 1965, pag. 191
12. Harold Pinter in "Pinter between the lines" Sunday Times, London, 4 march 1962, pag. 25
13. Harold Pinter: The Poetics of Silence (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1970, pag. 112
14. "Poetry in the Theatre" New Statesman, 12 Nov. 1960, pag. 73
15. Twentieth-Century Drama (London: Hutchinson, 1962) pag. 73

16. Anger and After: A Guide to the New British Drama, rev. ed. (Baltimore: Penguin, 1963), pag. 315
17. Edward Reginald Howard Malpas en "A Critical Analysis of the Stage Plays of Harold Pinter" Diss. Winconsin, 1965, pag. 21-22
18. "Acting the Absurd" Drama Critique, 6, 1963, pag. 18
19. Drama in a World of Science and Three Other Lectures (London: Routledge, 1962, pag. 29
20. Clive Barnes en "Pinter's Small Talk of Reality" rev. de Landscape and Silence, New York Times, 3 april 1970, pag.43
21. Martin Esslin "Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter" (1963) rpt. en Modern British Dramatics, Ed. John Russell Brown (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968), pag. 68. H.R. Hays "Transcending Naturalism" Modern Drama, 5, 1962, pag. 33
22. Walter Kerr, Harold Pinter, Columbia Essays on Modern Writers, No. 27 (New York: Columbia Univ. Press, 1967) pag. 3

23. The dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1971), pag. 12
24. Burkman, pag. 61 referido por Sir James George Frazer, The Golden Bough: A study in Magic and Religion (Macmillan, 1951) pag. 56
25. "The Homecoming: Kith and Kin" en Modern British Dramatics, Ed. John Russell Brown, pag. 155 (1968)
26. Robert Ardey, The Territorial Imperative: A personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations New York: Atheneum, pag. 3, 1966
27. "Latter Day Pinter" Drama Survey, 3, 1964, pag. 368
28. R.F. Storch "Harold Pinter's Happy Families" Massachusetts Rev., 8, 1967, pag. 703
29. Arnold P. Hinchliffe, Harold Pinter, Twayne English Authors Ser. No. 51 (New York, 1967, pag. 122

30. Peter C. Thornton, "Blindness and the Confrontation with Death: Three Plays by Harold Pinter" Die Neuren Sprachen 17, 1968, pag. 213
31. Anthony Storr, Sexual Deviations (Harmondsworth, 1964, pag. 140
32. Lois Gordon, New Trends in 20th Century Drama: A Survey since Ibsen and Shaw (New York: Oxford University Press, 1967, pag. 269
33. Harold Pinter en una carta a Edward Malpas, 25 March 1964, citada por Malpas, pag. 35
34. "Ironic Theatre: Techniques of Irony in the Plays of Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter and Jean Genet" Diss. Wisconsin, 1965, pag. 157
35. "Puzzing Pinter" Tulane Drama Rev. 11 (Winter 1966) pag. 179
36. "Dreams of Reason" Times Literary Supplement, 3 aug. 1962, pag. 556

37. "Social Commentary in Contemporary Great Britain, As reflected in the plays of John Osborne, Harold Pinter and Arnold Wesker" Diss. NorthWestern 1968, pag.193
38. "Pinter and Menace" Drama Critique, 11, 1968, pag.134
39. "Treatment of Character in Harold Pinter's The Homecoming" South Atlantic Bulletin, 34, Nov. 1969, pag. 1-2
40. Taylor, 1963, pag. 296
41. Victor E. Amend; "Harold Pinter: Some Credits and Debits" Modern Drama, 10, 1967, pag. 169
42. Storch, pag. 709-10, 1969
43. Martin Esslin en "The Homecoming: An Interpretation" en A Casé book on Harold Pinter's The Homecoming, Ed. John Lahr (New York: Grove, 1971), pag. 7

44. Gascoine, pag. 206, "Pinter and Whiting: Two Attitudes towards the alienated Artist" Modern Drama, 4, 1962, pag. 404
45. Schechner, pag. 178
46. Arnold P. Hinchliffe, "Mr. Pinter's Belinda" Modern Drama, 11, 1968, 177-78
47. "Pinter's Homecoming" Drama Survey, 6, 1968, pag. 268
48. Harold Pinter, Contemporary Playwrights ser. (London: Heinemann, 1968, pag. 7
49. Katherine H. Burkman, en "Pinter's Optics: 'Get Thee Glass Eyes'" Midwest monographs. Univ. of Illinois, Dept. English, NS 1, 1967, pag. 8
50. Richard Wasson "Mime & Dream" in Pinter's Plays, Midwest Monograph 11, 1968, 326-35
51. "A night in the Fun House" in "Pinter's Optics" pag. 2, 1967

52. Joseph Chiari Landmarks of Contemporary Drama,
London: Herbert Jenkins, 1965, pag. 120
53. Harold Pinter "Writign for the Theatre" Evergreen
Rev., 9, sept. 1964, pag. 81
54. Esslin 1970, pag.33-34 "Harold Pinter: Writing
for Myself" Twentieth Century, 169, 1961. pag. 172-75
55. "Pinter between the Lines" pag. 25
Jan. 1967
56. Esslin (1970), pag. 6 and 51, ref. "The fabric never
breaks"
57. Sunday Times Mag. (London), 14 august 1960, pag. 21
58. "Harold Pinter's Dramaturgy" Quart. Journal of
Speech, 52, 1966, pag. 43
59. Harold Pinter Monitor BBC-Tv (entrevista) June 30, 1970
ref. por Kay Dick "Mr. Pinter and the Fearful Matter"
Texas Quart. 4, 1961, pag. 264

60. "Writing for Myself" pag. 174 *Quality of Character in Plays of the Absurd* Modern Drama, 9, 1966, pag. 18
61. "A new wave rules Britannia" Theatre Arts 45, oct.1961, pag. 19 *Man*, pag. 18, ref. de Harold Clurman Introduction to Seven Plays of the Modern Theatre, New York, 1962, p.14
62. "The Theater of Harold Pinter" Tulane Drama Rev. 6, march 1962, pag. 44-45 *Drama Rev.*, 11, winter 1966, p.141
63. Malpas, pag. 164-65, *Dvans*, pag. 8, Richard Gilman "Mortal Combat" rev. of The Homecoming, Newsweek, 16 Jan. 1967 *Newsweek*, 13 dec. 1967, pag. 1604
64. "Pinter's Usurpers" Drama Survey, 6, 1967, pag. 55 Party, 71, 13 Oct., 1967, pag. 71
65. "Theatre" rev. de The Caretaker, Nation, 21 Oct. 1961, pag. 276 *Think of Pinter* rev. de The Homecoming New Yorker 11 June 1965, pag. 928.
66. Ruby Cohm, Currents in Contemporary Drama (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1969), pag. 181
67. Warren Sylvester Smith "The New Plays in London-II" rev. de The Homecoming, Christian Century, 8 sept.1965, p.1096

68. Alberts E. Feyman, "The Fetal Quality of 'Character' in Plays of the Absurd" Modern Drama, 9, 1966, pag. 18
69. Feyman, pag. 18, ref. de Harold Clurman Introduction to Seven Plays of the Modern Theatre, New York, 1962, p.ix
70. "The Homecoming" Tulane Drama Rev. 11, winter 1966, p.185
71. Lowell D. Streiker, "Pinter:Artificier of manacing Meaninglessness" rev. de The Birtnday Party, Christian Century, 13 dec. 1967, pag. 1604
72. "New Plays: The Word as weapon" ref. de The Birthday Party, Time, 13 Oct. 1967, pag. 71
73. "A Stink of Pinter" rev. de The Homecoming, New Stateman, 11 June 1965, pag. 928.

1. El fenomeno de Pinter

CAPITULO III. INTRODUCCION AL ANALISIS DE LA OBRA

Carta a Harold Pinter:

Dear Sir:

I would be obliged if you would explain the meaning of your play "The Birthday Party" the points which I do not understand: 1. Who are the two men? 2. Where are they? 3. Why are they all supposed to be nervous? 4. Why is it that without the answers to these questions I cannot understand your play.

Answer from Harold Pinter:

Dear Madam:

I would be obliged if you would explain the meaning of your letter. I do not understand: 1. Who are you? 2. Where do you come from? 3. Are you supposed to be nervous? 4. Why will appreciate that without the answers to these questions I can not fully understand your play.

I. El fenomeno de Pinter

Carta a Harold Pinter:

Dear Sir:

I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your play The Birthday Party. These are the points which I do not understand: 1. Who are the two men?. 2. Where did Stanley come from? 3. Where they all supposed to be normal? . You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your play.

Answer from Harold Pinter:

Dear Madam:

I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your letter. These are the points which I do not understand: 1. Who are you? 2. Where do you come from? 3. Are you supposed to be normal?. You will appreciate that without the answers to your questions I can not fully understand your letter. (1)

Esta contestación de Harold Pinter a un espectador, evidentemente confuso, puede parecernos a primera vista algo petulante o simplemente una forma del escritor de intentar disimular su incapacidad para explicar su propia obra.

Pero si nos fijamos más detenidamente nos damos cuenta sin embargo de que Pinter no está tratando de poner una excusa, sino que por el contrario está tratando de llamar la atención de los espectadores a lo que él considera el problema más natural que cualquier individuo tiene que afrontar en la sociedad moderna.

Identidad, motivación y verificación, estos tres problemas han sido fundamentales en toda su obra, desde que en 1957 se representó su primera obra dramática The Room en la Universidad de Bristol.

La confusión del espectador expresada en la carta transcrita mas arriba, ha sido una reacción frecuente, no solamente a su obra The Birthday Party, sino a la mayoría de las veinte y nueve obras dramáticas de Pinter (2)

Para Pinter, estas obras dramáticas y sus personajes representan a personas reales empujadas hasta "the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone" (3). Pinter ve al hombre como individuo dentro de un mundo donde no hay un "Prime mover".

Así pues, cualquier jerarquía es artificial y organizada por el mismo hombre. Esta es una visión que nos enseña a un hombre atrapado por la mala fe y por las presiones que la sociedad ejerce continuamente sobre él. Sin embargo, los personajes de Pinter, a diferencia de los de otros dramaturgos modernos, actúan siempre dentro de los límites de la realidad, nunca fuera de ella.

Pinter no quiere que sus personajes ni los hechos de estos representen meros símbolos, lleguen a ser objetos. Así explica: "I am interested primarily in people: I want to present living people to the audience worthy of their interest because they are, they exist, not because of any moral the author may draw from them..."(4)

Cuando los espectadores (y esto es lo que Pinter quiere decir en la mencionada carta del comienzo

de este capítulo) abordan la representación de sus obras con unas ideas preestablecidas, pero llegan a hacer una interpretación simbólica de las diferentes partes de su obra, no a una síntesis de todo lo expuesto. Según Pinter, esto es "to erect a pretty efficient smoke screen... against recognition, against active and willing participation" (5)

Pinter quiere que su obra dramática tenga un significado abierto para los espectadores, que les permitan participar de una manera autonómica en los misterios de las influencias recíprocas entre los hombres, pero usando siempre sus propias fantasías y anhelos como ingredientes de ese significado.

Harold Pinter quiere que los espectadores trabajen con los actores en sus obras dramáticas. En otras palabras, Pinter quiere que durante la representación de sus obras los espectadores, con una visión más amplia de la vida participen activamente en la "vida" de su obra. Las respuestas están en su obra, pero Pinter quiere que sea el espectador el que aporte su propia respuesta, con sus propias palabras. Resumiendo, Pinter quiere que el público salga del teatro sintiendo una necesidad de examinar ese pequeño mundo privado

que existe dentro de su mente, sus propias reacciones, etc... Si consideramos todo esto es fácil aceptar la teoría de Walter Kerr de que el existencialismo en la experiencia de Pinter, para los espectadores, no se limita al contenido de la obra, sino que se convierte en todo un método, según él bastante interesante. (6)

Sin embargo el grado de comprensión que los espectadores deben tener de la obra para participar en ella durante la representación es diferente del que deben de tener los directores y actores que van a representar esa obra. Estos últimos tienen que descifrar, que simplificar las ambigüedades para poder después compartirlas intencionadamente con los espectadores en su representación. Es decir, tienen que entender la obra y reducir sus ambigüedades, para poder representarla.

El problema de interpretar a Pinter, cuando alguien trata de representar su obra, es evidente, ya que el dramaturgo hace bastante difícil el poder descifrar y reducir las ambigüedades en los guiones.

Pinter ha omitido casi toda la información sobre la identidad o la biografía de los personajes, aunque el actor necesita de esa información para llegar a

entender al personaje y la acción en la obra que va a representar.

El problema está en encontrar una obra de teatro con algún significado generalizado basado en lo que Pinter nos ha dado en sus escritos(7). El dramaturgo parece mezclar el problema cuando nos dice: "I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: That is what happened. That is what they did. That is what they daid" (8)

A pesar de todo, Harold Pinter llama nuestra atención hacia ciertos signos (que el llama "facts") en el comportamiento y la relación de sus personajes; no obstante en sus escritos Pinter presenta los datos sobre el language y los gestos de tal forma que resulta difícil de interpretar. El resultado es que el intérprete tiene que atenerse solo a lo superficial, a la naturraleza física de los personajes y de los objetos. Por consiguiente, le resulta muy difícil inducir un significado general de la obra ó llegar a entender el texto y su desarrollo.

Sin embargo, en su conferencia, celebrada en Bristol en 1962, Pinter le dice a los intérpretes que

tienen que buscar mas allá de todo esto:

"Between my lack of biographical data about the characters and the ambiguity of what they say, lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore" (9)

Está claro, que la preocupación del dramaturgo es mas amplia y mas profunda, que no está simplemente en hacer notar los aspectos exteriores del comportamiento. Su interés está en lo que hay detrás de cada uno de los actos de las personas y en su relación, así lo viene a corroborar Pinter en estos comentarios hechos en una conferencia en 1970:

"Someone asked me what my work was "about". I replied with no thought at all and merely to frustrate this line of inquiry: "The weasel under the cocktail cabinet". That was a great mistake. Over the years I have seen that remark quoted in a number of learned columns. It has now seemingly acquired a profound significance, and is seen to be a highly relevant and meaningful observation about my own work. But for me the remark meant precisely nothing. Such are the dangers of speaking in public....

If I am to talk at all I prefer to talk practically about practical matters...I have referred to facts, by which I mean theatrical facts. It is true to say that theatrical facts do not easily disclose their secrets, and it is very easy, when they prove stubborn, to distort them, to make them into something else, or to pretend they never existed. This happens more often in the theatre than we care to recognize and is proof either of incompetence or fundamental contempt for the work in hand.

....When actors and directors arrive at a given moment on stage, there is only one proper thing that can take place at that moment, and that thing, that gesture, that word on the page, must alone be found, and once found, scrupulously protected. I think I am talking about necessary shape, both as regards a play and its production.

Sometimes, the director says to me in rehearsal: "Why does she say this? " I reply: "Wait a minute, let me look at the text" I do so, and perhaps I say: "Doesn't she say this because he said that, two pages ago? Or I say: "Because she feels something else, and therefore say that" Or: "I haven't the faintest idea. But somehow

we have to find out". Sometimes I learn quite a lot from rehearsals.

I may appear to be laying too heavy an emphasis on method and techniques as opposed to content, but this is not in fact the case. I am not suggesting that the disciplines to which I have been referring be imposed upon the action in terms of a device, or at a formal convenience. In other words, if I now bring various criteria to bear upon a production, these are not intellectual concepts but facts forged through experience of active participation with good actors and, I hope, a living text.

What am I writing about? Not the weasel under the cocktail cabinet.

I am not concerned with making general statements I am not interested in theatre used simply as a means of self-expressions on the part of the people engaged in it (10)

Con estos comentarios Pinter esta aludiendo, no solo como escritor, a un significado generalizado de su obra y que el desea compartir de alguna manera con el público; sino que, y esto es todavía mas importante,

como intérprete, también nos dice: que a pesar de las ambigüedades, a pesar de la falta de soluciones fáciles, hay de hecho, otras posibles soluciones enterradas en distintas situaciones de su escrito, que tienen que ser encontradas antes de que la acción pueda ser definitivamente planeada por los actores y compartida con el público.

Como escritor, Pinter no puede darnos la solución y mucho menos explicaciones. Una vez escritas llega a ser inaccesibles incluso para él.

Cuando Pinter vuelve al texto de su propia obra, tiene que empezar como cualquier otro intérprete, partiendo de los signos observables, "facts" del guión, como materia prima, y a partir de ahí ir sacando una serie de deducciones sobre la vida aparente de sus personajes.

2. El problema de Pinter

Las discusiones arriba expuestas nos señalan varios aspectos de lo que directores y críticos han llegado a llamar "el problema de ^{Pinter}". De todo esto se deduce principiamente que para interpretar y representar la obra de Pinter, hay que aceptar la idea de que, fuera de la situación específica del contexto que él nos proporciona, no hay un significado general sobreentendido ó un significado hipotético deducible de la acción en sus obras. La preferencia de Pinter por un método de ensayo señala esta idea, así sugiere:

"The best sort of collaborative working relationship in the theatre, in my view, consists in a kind of stumbling erratic shorthand, through which facts are lost, collided with, fumbled, found again.

I don't want to imply that I am counselling lack of intelligence as a working aid, on the contrary, I am referring to an intelligence working with others to find the legitimate and therefore compulsory facts and make them concrete for us on the stage" (11).

Sin embargo, lo que Pinter ignora al describir este método que él considera un buen propósito (aunque poco eficiente), es la necesidad de los actores de un método para "ver" (12) dentro de los personajes y de la acción, una forma de entender a los personajes y la acción antes de representarlos en el escenario.

Pinter como director y actor insinúa la necesidad de definir el contenido, pero como escritor ofrece muy poca ayuda explicativa. En la obra de Pinter al actor se le dan fragmentos de información, con frecuencia contradictoria, y se le dice que relacione estos fragmentos con el contexto y explore con ellos. El resultado es una búsqueda integrada por parte del actor para conseguir información sobre los personajes y su creencia, a veces, de que hay una acción sugerida.

El ir descubriendo nuevos aspectos en los personajes hace que los actores a veces tengan que redefinir a los personajes de ^{un} ensayo para otro, lo cual no solamente supone una buena pérdida de tiempo, sino que debe ser una frustración continua para el actor. Además si la "collision" con los "facts" no motiva el desarrollo de relaciones coherentes entre los pequeños

detalles y las informaciones contenidas, de forma que permita al actor llegar a entender completamente al personaje de la obra y la acción, entonces lo que el actor hace es recitar de memoria algo que no significa nada para él. Un peligro frecuente también es que el actor llegue a justificar estas actuaciones suyas como símbolo concreto de la condición absurda del hombre y de su ⁱⁿ capacidad de comunicarse.

Cuando esto ocurre, los personajes empiezan a perder las cualidades que les definen como reales, como personas vivientes; y esto a veces provoca un bloqueo en la búsqueda de otros aspectos que podrían ayudar a la comprensión de la obra. Como afirma Pinter lo que se necesita es una inteligencia que ordene los hechos que están presentes en la obra, no una inteligencia que imponga otros nuevos.

Determinar la localización social significa situar al individuo en el "mapa" de la sociedad y al hacerlo así, descubrir las fuerzas específicas que cada individuo ha aceptado, de manera consciente o inconsciente, como pauta de su vida.

Una vez considerados de manera general los diversos aspectos de la obra de Pinter a través de las distintas opiniones de la crítica y después de llegar a la conclusión, a través de sus opiniones, del interés que podría tener hacer un análisis de su obra desde el punto de vista sociológico, hechas considerado interesante hacer un estudio de la obra de Pinter enfocandola principalmente bajo este punto de vista.

3. Propósito de este Análisis

El propósito de este estudio es el de analizar la situación social de cada uno de los personajes dentro del mundo dramático de The Birthday Party escrito por Harold Pinter. (aquellas que el individuo se impone a sí mismo como reacción a las fuerzas que la sociedad y su situación dentro de ella ejercen sobre él.

Determinar la localización social significa situar al individuo en el "mapa" de la sociedad y al hacerlo así, descubrir las fuerzas específicas que cada individuo ha aceptado, de manera consciente ó inconsciente, como pauta de su vida.

Una vez considerados de manera general los diversos aspectos de la obra de Pinter a través de las distintas opiniones de la crítica y después de llegar a la conclusión, a través de sus opiniones, del interés que podría tener hacer un análisis de su obra desde el punto de vista sociológico, hemos considerado interesante hacer un estudio de la obra de Pinter enfocandola principalmente bajo este punto de vista.

Los objetivos principales de nuestro estudio comprenden tres partes. En la primera analizamos, con ayuda de una teoría sociológica, las estructuras de lo que se ha llamado "external rules" (aquellas que han sido impuestas por la sociedad) y normas internas "internal rules" (aquellas que el individuo se impone a si mismo como reacción a las fuerzas que la sociedad y su situación dentro de ella ejercen sobre él.

la cual parece ser la visión dramática de Pinter de la vida en The Birthday Party. En la segunda parte de nuestro estudio, examinamos e interpretamos el impacto que estas fuerzas (presiones de la sociedad) ejercen en las decisiones del individuo, y a las que los personajes toman como suyas, la relación con los demás y la forma en que esto afecta a su visión del mundo (es decir su comprensión y apreciación sentimental de ese mundo en el que existen).

Y en cuarto lugar, haremos una breve evaluación de la utilidad, que la información ganada a través de esta clase de estudio, pueda tener para comprender mejor esta obra. Analysis

Desde 1957, Harold Pinter ha escrito una serie de obras dramáticas que, a pesar de parecer bastante atípicas e inconventionales, le han valido como uno de los escritores más relevantes en el teatro en habla inglesa. Su posición en el mundo del teatro, y el hecho de que cada día se representen y se exista más a sus obras, son una razón suficiente para esta estudio.

Otra razón importante que hemos podido deducir a través de los capítulos dos primeros es que, ya sean o no diferentes del realismo de Ibsen o del de Chekhov (13) las obras de Pinter y su posible significado hipotético, no son todavía fácilmente accesibles a través de los métodos actuales de análisis. El dramaturgo por otra parte ofrece poca ayuda en su incapacidad de explicar su propia obra, aunque aquellos que se dedican a representar sus obras, necesitan encontrar las posibles soluciones a sus preguntas sobre la identidad de los personajes, la acción, etc..

En resumen, hace falta encontrar una forma de interpretar a Pinter y que lo haga sin salirse de la

4. Justificación de este Análisis

Desde 1957, Harold Pinter ha escrito una serie de obras dramáticas que, a pesar de parecer bastante difíciles e inconventionales, le han situado como uno de los escritores más relevantes en el teatro de habla inglesa. Su posición en el mundo del teatro, y el hecho de que cada día se representen y se asista más a sus obras creemos que es una razón suficiente para este estudio.

Sin embargo, en opinión de Berghart, estas

Otra razón importante que hemos podido deducir a través de los dos primeros capítulos es que, ya sean ó no diferentes del realismo de Ibsen ó del de Chekhov (13) las obras de Pinter y su posible significado hipotético, no son todavía fácilmente accesibles a través de los métodos actuales de análisis. El dramaturgo por otra parte ofrece poca ayuda, en su incapacidad de explicar su propia obra, aunque aquellos que se dedican a representar sus obras, necesitan encontrar las posibles soluciones a sus preguntas sobre la identidad de los personajes, la acción, etc...

En resumen, hace falta encontrar una forma de interpretar a Pinter y que lo haga sin salirse de la obra misma, atendiendo a ella.

La crítica ha intentado numerosos métodos de estudio, buscando un camino para la interpretación y comprensión de su obra. Con frecuencia como explica Lorraine Burghardt es solo "a single frame which critics have sought and found in Pinter's use of language, non-language, elaborate ritualism, Freudianism and even confusion" (14)

Sin embargo, en opinión de Burghardt estas

formas de analizar y revelar a Pinter, aunque útiles, son limitativas. L. Burghart explica porqué y expone lo que considera que sería una explicación más satisfactoria, así dice: "Yet all these approaches are not as diverse as they may initially appear; many of these theories are built on a concept which has remained unarticulated. I postulate that the "games people play", the concept of game playing, is that frame which serves as a key to the meaning of Pinter's plays and which can be elaborated upon extensively. This approach while speculative, is all the more useful because it finds an explanation where none is proffered by the dramatist, because of the immediacy of its impact on an audience....(15)

Aunque se está de acuerdo con la opinión sobre la mayoría de los métodos críticos empleados anteriormente para explicar la obra de Pinter, y aunque nos parece que la teoría sobre los juegos es bastante interesante. Y como hemos visto anteriormente algunos críticos lo utilizan en su estudio ^{no} estamos convencidos, sin embargo, de que este concepto pueda ser la clave para llegar a comprender la obra de Pinter.

Nuestro escepticismo en cuanto a la prevaleciente utilidad de esta teoría de los "games" no está motivado por la teoría en sí, sino por la forma en que, con frecuencia, los críticos han aplicado esta teoría en sus interpretaciones y por la clase de resultados obtenidos.

Así muchos de los intentos previos para explicar la obra de Pinter aplicando la teoría del juego, aunque han aportado una útil e interesante información sobre los personajes y las situaciones, han enmascarado aspectos más amplios y fundamentales respecto a la preocupación sugerida por Pinter de considerar a su obra como una acción total.

Parece pues evidente que para que un método crítico tenga éxito no puede permitir que el intérprete rompa la acción en una serie de situaciones sueltas, sino que tiene que facilitar una forma de llegar a entenderla y a un posible significado al relacionar unas situaciones con otras.

Muchos de los métodos utilizados para interpretar la obra de Pinter, han provocado la propuesta de Pinter

de que se considere a sus personajes tal y como son en ese momento, en su situación inmediata y en su ambiente.

Por lo tanto parece claro que son algo menos que satisfactorios ya que enfocan su atención sobre aspectos tan concretos que: 1. deforman lo que se ve en un nivel específico de la acción, añadiendo incluso una serie de detalles irrelevantes a lo que es ya bastante confuso; 2. tienden a poner todo el valor significativo en los hechos individuales, "facts" de forma que la comprensión del todo se pierde en el análisis de las partes.

Estas deficiencias son obvias en . . . gran parte de la crítica literaria motivada por The Birthday Party de Pinter. Solo unos cuantos ejemplos de los mas recientes, son suficientes para darnos cuenta de la confusa situación en que se encuentra el criticismo alrededor de esta obra (16)

En 1978 E. T. Kirby explica su rechazo de los intentos hechos anteriormente para interpretar The Birthday Party a través de la socio-psicología, sociología, alegoría, etc... según él "These methods or applied viewpoints present inadequate, fundamentally

irrelevant ways of thinking and talking about the play or about Pinter's work in general" (17)

En su artículo en el Educational Theatre Journal Kirby apunta que "The Birthday Party shows us in great detail the onset and phenomena of paranoid state. The primary frame of reference for its analisis must be studies in psycho-pathology"(18).

En la explicación de los fundamentos de su análisis Kirby recoge un caso histórico en el archivo del siquiatra Silvano Arieti, en el que "a man.... quickly organized a provisional pseudocommunity of murderous persecutors out of his projected hostility and infantile fears. The paranoid pseudo community is an imaginary organization, composed of real and imagined persons, whom the patient represent as united for the purpose of carrying out some action upon him" (19)

Con esta cita es evidente que Kirby nos quiere expresar la gran similitud que parece haber entre Stanley y el hombre descrito por Arieti: Y Kirby continua diciendo: "The Birthday Party presents in considerable detail the psychodynamics of the

paranoid consciousness in its formation of such an organization" (20)

Kirby parece bastante convincente en su análisis, donde se limita casi exclusivamente a considerar la paranoia de Stanley . La totalidad de la acción de la obra se pierde ya que nos fuerza a considerarlo todo como un reflejo del estado de Stanley.

Después de terminar el estudio del análisis de Kirby, seguimos teniendo algunas incognitas importantes como por ejemplo: ¿Qué significan Meg y Petey? ¿Cómo explicarnos los sucesos importantes que ocurren entre Golberg y McCann, sobre todo en el acto III? ¿Que representa Lulu?.

Sin embargo el análisis de Kirby parece sugerir que todo esto parece sugerir que todo esto carece de importancia. Así concluye diciendo "The Birthday Party enacts with precision a textbook case of mental breakdown" (21). Pero aquí habría que preguntarse qué otra cosa promulga .

De nuevo vemos como un planteamiento crítico que parecía prometedor llega a resultar demasiado limitado y

por lo tanto solo puede llegar a soluciones parciales del problema.

Los críticos de Pinter tienen por lo tanto que buscar métodos mas completos para explicar qué pasa en la obra y porqué. Otro de los intentos recientes para explicar The Birthday Party es el de Charles Carpenter quien ha tratado de hacer un análisis desde un punto de vista mucho mas amplio, sin embargo no consigue llegar a una explicación aceptablemente completa de la acción en la obra de Pinter.

Carpenter explica su método indicando así:

"We are tracking down, not a symbol system or any other type of conceptual diagram, but rather the somewhat amorphously patterned symbolic overtones of a composition which is, after all, a metaphoric and symbolic artwork. The play is a dynamic action or it is nothing. Mainly for this reason, when appropriate I will freely alternate and intermix the central business in hand, the metaphorical analysis of symbolically suggestive elements, with psychological interpretation of symptomatic behavior" (22).

Como vemos el método de Carpenter es bastante ecléctico; su principal objetivo se centra en el resultado de los juegos sociales simbólicos y antisimbólicos que según él comprenden toda la acción de la obra, sobre todo los que observan en la reacción entre Meg y Golberg, y que según Carpenter están relacionados con Stanley:

"The action of the play hinges on the conflict between those highly particularized mother- and farther-figures (Meg and Goldberg). The two engage in a semi-conscious tug of war, with Stanley's umbilical cord as the rope, until Golberg triumphs by virtue of superior tactics and strength... Nat succeeds in separating the infantile Webber from the insulated a forced birth...the tragedy lies... in the appalling absence of alternatives in such a drastically limited world" (23)

El análisis de Carpenter parece tener bastante sentido, sobre todo en la primera parte., nos ofrece buenos ejemplos de la acción de la obra, sin embargo en su discusión sobre el final del acto II, nos dice:

"As far as the plot is concerned, the play is virtually

over except for a few explanations of what happened and why; Act III consists largely of people telling each other just that. The leftover falling action merely creates enough stage movement to group and regroup the characters conveniently" (23)

El análisis de Carpenter parece tener bastante sentido, sobretodo en la primera parte, nos ofrece buenos ejemplos de la acción de la obra, sin embargo en su discusión sobre el final del acto II:

"As far as the plot is concerned, the play is virtually over except for a few explanations of what happened and why;Act III consists largely of people telling each other just that. The leftover falling action merely creates enough stage movement to group and regroup the characters conveniently" (24)

En este punto de su análisis vemos que Carpenter reduce la obra esencialmente a dos actos, su análisis del significado de la obra se detiene cuando Stanley ataca a Lulu. Esto no es explicable y menos aún si se recuerda la afirmación de Carpenter, citada en líneas anteriores, de que la acción es consecuencia de un

"fored birth"y que la tragedia en The Birthday Party es un "appalling lack of alternatives in such a drastically limited world". Sin embargo si eliminamos la acción del acto III, nos preguntamos entonces: cuándo se produce el renacimiento de Stanley .

Además parece quizás algo prematuro y simplista por parte de Carpenter no reconocer un significado en la posibilidad de alternativas, ó las faltas de estas, con que se encuentran los personajes en el acto III, sobre todo cuando este se refiere precisamente a este problema.

No se sabe por qué razón, pero lo cierto es que el análisis de Carpenter parece debilitarse al final, ignorando una serie de imágenes importantes con las que Pinter concluye la acción de esta obra.

Parece pues claro que buena parte de los críticos han ignorado la estructura total de la obra, dedicandose simplemente a describir los símbolos, los juegos, ó los estados psicológicos de sus personajes. Pero al hacer esto están desenfocando el mundo reflejado en la obra de Pinter, un mundo donde los personajes principales

poseen una personalidad dinámica y activa, que luchan desesperadamente ^{por tener} un hueco en una sociedad hostil, y que están constantemente intentando encontrar la salida de la trampa ^{en} que están apresados.

El que nunca encuentren esta salida no quiere decir que el hecho carezca de un significado. Parece evidente pues que hay que encontrar un método de análisis mucho mas extenso, que permita no solamente enfocar dentro de los hechos específicos, sino que, una vez comprendidos estos, podamos a partir de ellos deducir un significado total de la acción y los personajes de la obra, y llegar así a comprender el sentido general de esta.

Cuanto mas de cerca se considera a Harold Pinter y a su obra, mas se piensa en la posibilidad de que haya, a pesar de las teorías en contra, un motivo central, una "causa formal" consistente en su obra, que pueda verse y explicarse como predominante en la estructura del significado dentro de cada uno de sus escritos.

La primordial justificación del presente estudio

es la creencia de este escritor de que existe una clave fundamental para llegar a comprender la obra dramática de Pinter, la cual, según él, se encuentra en la estructura social de la vida de los personajes, sobre la que el propio dramaturgo ha llamado muchas veces nuestra atención.

Como ^{el} sociólogo Peter L. Berger apunta:

"Society not only determines what we do but also what we are. In other words, social location involves our being as well as our conduct" (25)

El énfasis que pone Pinter en el acto individual de "becoming" parece estar estrechamente unido al proceso de socialización, al proceso constantemente repetido de detectar y responder a las presiones de la sociedad, mientras el individuo intenta encontrarse a sí mismo y afianzar su propia personalidad.

En ocasiones se ha presionado a Pinter para que explique a sus personajes, por ejemplo, ya en 1960, cuando indicaba que su mayor interés estaba en las personas que se encuentran en momentos cruciales de sus vidas, y, que sobre todo, su interés por ellas se centraba

en sus esfuerzos por una adaptación existencial, es decir una adaptación a su propia existencia. (26)

Pinter nos ha invitado en numerosas ocasiones y de varias maneras a que observemos a sus personajes, a que les escuchemos, y a que consideremos lo que dicen ó lo que no dicen. Mientras que participemos con los personajes, nos dice Pinter:

"There is no reason to suppose that at one time or another they did not listen to a political meeting, or they might even have voted.... I'm dealing with this characters at the extreme edge of their living where they are living pretty much alone, at their hearth, their home hearth.... We all, I think.... may have sexual relationships or go to political meetings or discuss ideas, but when we get back to our rooms and are either alone or with someone else, then.... I don't think we go on long about ideas or political allegiances... I mean, there comes a point, surely, where these living in world must be tied up with living in your own world where you are-- in your room... before you manage to adjust yourself to living alone in your room... you're not terribly fit and equipped

to go out and fight the battles... which are fought mostly in abstractions in the outside world. (27)

Lo que Pinter está tratando de decirnos aquí es que a pesar del hecho de que la situación de uno pueda en la vida social, exteriormente, ocultarse de alguna forma, sin embargo continua allí, la sentimos con nosotros en nuestros cuartos, cuando estamos a solas definiendo nuestras reglas y afectando nuestros intentos de vivir con nosotros mismos y con los demás.

El dramaturgo ha hablado sobre esto a través de sus mismos escritos. Si consideramos el discurso de Len en The Dwarfs:

"The point is, who are you?...who you are I can't even begin to recognize, and sometimes I recognize it so wholly, so forcibly, I can't look, and how I can be certain of what I see?. You have no number. Where am I to look, where am I to look, what is there to locate, so as to have some surety, to have some rest from this whole bloody racket? You are the sum of so many reflections. How many reflections? Whose reflections? Is that what you consist of?. What scum does the tide leave? (28).

Después de haber estudiado detenidamente la obra de Pinter ¿Podría ser posible que lo desconocido, "the unknown", la técnica central del misterio del teatro de Pinter, esté sencillamente en la combinación de las fuerzas exteriores y recónditas de la sociedad que coartan y presionan a las personas en su intento de expresarse en la vida como individuos y como miembros de una sociedad?.

¿Es el intruso en la obra de Pinter un residuo de una vida social, de una identidad, que se ha quedado atrás? ¿Dramatiza simplemente Pinter en todas sus obras el choque de unos individuos que están intentando llegar a ser alguien (aquellos que no tienen una esencia porque se han separado de la sociedad) con las normas sociales, que tratan de demostrar al individuo que ya tiene una apariencia y una norma, que ya tienen una esencia y que el mundo se tiene que dar por sentado?

Todas estas preguntas parecen ser apropiadas cuando se trata de buscar una manera de entender el mundo de Pinter, Martin Esslin viene a apoyar esto cuando afirma en The People Wound: The Work of Harold Pinter

que "Only superficial observers could overlook this social, this political sight of the play-wright" (29) Sin embargo, un análisis de la cada día mas emplia crítica literaria sobre Pinter y su obra, revela que, este aspecto de su obra, se ha dado por sabido en gran parte.

Es verdad que un buen número de críticos expresan su conciencia de estas fuerzas sociales que actuan en la obra de Pinter. Por ejemplo Bernard Dukore escribe:

"The subjection of the artist by the preassures of conformity is the chief concern of the The Birthday Party. In this play, Pinter points a frightening picture of the individual pressured by the forces of society to the point where he looses his individuality and becomes a drugged number of the social machine"(30)

Ruby Cohn reconoce el importante papel que en esta obra juegan "The religion and society which have traditionally structured human morality, and which here represent the immoral agents that destroy the individual"(31)

James Hollis reconoce también el significado social de la obra. Así en su libro Harold Pinter: The Poetics of Silence expresa que: "The Birthday Party is the story of the destruction of Stanley's security by.... the external world" (32).

Sin embargo ninguno de estos críticos parece haber intentado, de una manera definitiva, estudiar de cerca el impacto de estas fuerzas sociales al nivel específico de la acción individual en la obra. Recientemente Michael Kaufman ha intentado enfocar la obra desde este punto de vista, aunque utiliza la teoría de los juegos como método analítico de la obra de Pinter, nos ha servido de apoyo en nuestra teoría cuando dice que: "The crisis in Pinter's plays arises when his characters realize that their own inner impulses are in irreconcilable conflict with the role society expects them to play" (33). Sin embargo Kaufman parece ser demasiado limitado en su análisis, así por ejemplo "Stanley, el personaje central en la obra, queda relegado a un punto casi tangencial.

Así pues la laguna que creemos existe en investigaciones previas sobre las leyes que rigen el mundo social de The Birthday Party, junto a la creencia de que nuestro análisis aunque solo sea en teoría, pueda ayudar a entender mejor al escritor y la acción de la obra, es, creemos, la justificación final de nuestro estudio.

ella se van a discutir han sido puntos importantes para comprender la obra de Pinter ya desde el principio de su carrera como dramaturgo.

El estudio detallado de esta obra está organizado de la siguiente manera:

1. A través del lenguaje y la acción de los personajes se intentará identificar y definir la existencia y el funcionamiento de sistema de reglas significativas que operan en el mundo social de The Birthday Party.

(2) Después de esto se analizará el lenguaje y la acción de los personajes para determinar cuales son los personajes responsables del funcionamiento de las leyes en ese medio ambiente y para hacer la descripción de la localización social y la visión del mundo que cada uno de ellos tiene.

5. Metodología y organización del análisis de la obra de leyes operantes.

Para ilustrar la teoría de nuestro estudio nos vamos a centrar en el mundo social en The Birthday Party. Esta obra, una de las primeras de Harold Pinter, ha sido seleccionada en un intento de demostrar que los elementos que sobre

operantes

ella se van a discutir han sido puntos importantes para comprender la obra de Pinter ya desde el principio de su carrera como dramaturgo.

El estudio detallado de esta obra está organizado de la siguiente manera:

1. A través del lenguaje y de la acción de los personajes se intentará identificar y definir la existencia y el funcionamiento de sistema de reglas significativos que operan en el mundo social de The Birthday Party
- (2.) Después de esto, se analizará el lenguaje y la acción de los personajes para determinar cuales son los personajes responsables del funcionamiento de las leyes en ese medio ambiente y para hacer la descripción de la localización social y la visión del mundo que cada uno de ellos tiene, en relación con esos sistemas de leyes operantes.
3. En tercer lugar se analizará y describirá el comportamiento peculiar de los personajes en su intento de descubrir y mantener una identidad social a través de su relación con otros, dentro de los sistemas de leyes operantes

4. Se intenta interpretar también el significado de las alternativas de carácter colectivo en respuesta a estos sistemas de normas, como una manera de expresar la implícita Causa Formal, aspecto fundamental del sentido hipotético en la obra de Pinter.

Para el esquema de trabajo de este análisis hemos creído conveniente apoyarnos en la teoría sociológica de Peter L. Berges.(34)

1. Esslin, Martin. The People Wound: The Work of Harold Pinter. London Daily Mail, New York: Doubleday and Co., Inc. 1970, pag. 30

2. Hasta noviembre de 1978 fecha en que se presentó Betrayal por primera vez en Londres

3. Hollis, James R. Harold Pinter: the Poetics of Silence citado de un programa de radio de la B.B.C. Carbondale, Ill. Southern Illinois University Press. 1970, pag. 122

NOTAS DEL CAPITULO III

4. Hollis, James R. Pinter: The Poetics of Silence, pag. 122

5. Harold Pinter, "Writing for the Theatre" Evergreen Review, VIII (Agosto/ Septiembre 1964), pag. 80

6. Kerr, Walter, "The Playright as existentialist" en God on the Gymnasium Floor and Other Theatrical Adventures, New York, Dell Publishing Co. Inc. 1973, pag. 127-58

1. Esslin, Martin, The People Wound: The Work of Harold Pinter. London Daily Mail, New York: Doubleday and Co., Inc. 1970, pag. 30
2. Hasta noviembre de 1978 fecha en que se presentó Betrayal por primera vez en Londres
3. Hollis, James R. Harold Pinter: the Poetics of Silence citado de un programa de radio de la B.B.C. Carbondale, Ill. Southern Illinois University Press. 1970, pag. 122
4. Hollis, James R. Pinter: The Poetics of Silence, pag. 122
5. Harold Pinter, "Writing for the Theatre" Evergreen Review, VIII (Agosto/ Septiembre 1964), pag. 30
6. Kerr, Walter, "The Playright as existencialist" en God on the Gymnasium Floor and Other Theatrical Adventures, New York, Dell Publishing Co. Inc. 1973, pag. 127-58

7. Parece bastante apropiada aquí la definición de Roger Gross sobre el proceso de interpretación de la obra de teatro "Interpretation, then is a lengthy, ^{bring the reader} careful study of the script, employing every available means to ^{bring the reader} a closer understanding of the hypothetical play..."
Understanding Playcripts: Theory and Method, Bowling Green, O. Bowling Green University Press, 1974, pag. 28-29.
8. Pinter, Harold "Speech: Hamburg, 1970" Theatre Quaterly I Julio/Sept. 1971, pag. 4
9. Pinter, Harold, citado en Martin Esslin, The People Wound: The Work of Harold Pinter, New York, Doubleday & Co. Inc. 1970, pag. 38
10. Pinter, Harold, "Hamburg Speech" Theatre Quaterly pag. 3-4
11. Ibid. pag. 3

12. Gross, Roger, parece estar de acuerdo cuando indica que "Interpretation is on one aspect, an effort to find out how the author has 'seen' Undertanding Playscripts, pag. 49

Psychiatry

Bernard Beckrman

13. "The Artifice of 'Reality' in Chekhov and Pinter" Modern Drama XXI, Junio 1978, pag. 153-61

Idem, pag. 154

14. Burghardt, Lorraine Hall "Garme playing in Three by Pinter" Modern Drama Harold Pinter Issue, XVII Dec. 1974, pag. 3-7

of the Establishment's Symbolic Exile in Pinter's Birthday Party Modern Drama (numero dedicado a Harold Pinter)

15. Idem
November, 1974, pag. 291

16. Vease la bibliografía donde aparece una larga seleccion de trabajos críticos muchos de ellos sobre The Birthday Party. La mayor parte de estos trabajos son de 1965 en adelante

17. Kirby, E.T. "The Paranoid Pseudo Community in Pinter's The Birthday Party (May, 1978, pag. 157)

pag. 93-94

18. Idem, pag. 158
19. Kirby, pag. 158 Citado en American Handbook of Psychiatry
20. Idem, pag. 157
21. Idem, pag. 164
22. Carpenter, Charles A. "What have I Seen, The Scum or the Essence?'Symbolic Fallout in Pinter's Birthday Party" Modern Drama (numero dedicado a Harold Pinter) XVII (December, 1974), pag. 391
23. Carpenter, pag. 393
24. Idem, pag. 397-8
25. Berger, Peter L. Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective New York: Doubleday & Co. Inc. 1963, pag. 93-94

26. Esslin, Martin "The People Wound" citado de una entrevista de Pinter con Kenneth Tynan en la BBC en 1960, pag. 26, Modern Drama, 1974
27. Idem, pag. 26-27 Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective, New York: Doubleday & Co. Inc. 1963. Libro traducido a nueve idiomas.
28. Esslin, M. citado de un pasaje de The Dwarfs, pag. 124
29. Esslin, Martin "The people wound" pag. 24
30. Bernard Dukore "The theatre of Harold Pinter" Tulane Drama Review VI, March 1962, pag. 51
31. Ruby Cohn "The World of Harold Pinter" Tulane Drama Review VI, March 1962, pag. 56
32. Hollis, James R. Harold Pinter: The Poetics of Silence, Carbondale, Ill. Southern Illinois Univ. Press, pag. 32, 1980

33. Kaufman, Michael W. "Actions that a Man Might Play: Pinter's The Birthday Party" Modern Drama, XVI (Sept. 1973, pag. 167-78)

34. Berger, Peter L. Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective, New York: Doubleday & Co. Inc. 1963. Libro traducido a nueve idiomas, adoptado como lectura fundamental en cursos de sociología en universidades y colleges de los Estados Unidos y Europa. La popularidad de este libro de Berger y el sentido común de las ideas que en él se expresan sobre la estructura y el funcionamiento de la sociedad, son razones en las que nos hemos basado para elegirlo como base de nuestro estudio. Además, y esto es quizá el principal fundamento para el uso de esta teoría como medio para analizar la obra, la teoría sociológica de Berger es humanística. Una nota constante en su obra es la necesidad de libertad que tiene el individuo en cualquier sistema social. Según Berger : "This conception of the field stands in the tradition of classical European sociological theory".

CPIRULO IV. LA SOCIEDAD Y EL INDIVIDUO: UNA TEORIA

HUMANISTICA DE LA ESTRUCTURA Y EL

CONTROL SOCIAL POR PETER L. BERGER Y SUS

USOS EN EL MUNDO DRAMATICO DE PINTER.

"Society penetrates us as much as it develops us. Our bondage to society is not so much established by conquest as by collusion. (1)

We must locate ourselves in society and thus recognize our own position as we hang from its subtle strings.

For a moment we see ourselves as puppets indeed. But then we grasp a decisive difference between the puppet theatre and our own drama, unlike the puppets, we have the possibility of stopping in our movements, looking

... and perceiving the mechanisms by which we have
 been misled. In this way lies the first step toward
 freedom" (Berger, pag. 176)

Vemos por lo tanto cómo de la forma en que nos
 Pinner, Peter y Berger se preocupan, sobre todo, de la
 necesidad del individuo por encontrar una identidad
 social, la cual está basada, según Berger, en la
 identidad personal que es de una forma abstracta, es
 "Society not only controls our movements, but shapes
 our identity, our thoughts and emotions. The structures
 of society become the structure of our own consciousness.
 Society penetrates us as much as it develops us, Our bondage
 to society is not so much established by conquest as by
 collusion." (1)

.....

We must locate ourselves in society and thus recognize
 our own position as we hang from its subtles strings.
 For a moment we see ourselves as puppets indeed. But
 then we grasp a decisive difference between the puppet
 theatre and our own drama, Unlike the puppets, we have
 the possibility of stopping in our movements, lookig

up, and perceiving the machinery by which we have been moved. In this act lies the first step toward freedom" (Berger, pag. 176)

Vemos pues como de la la misma manera que Pinter, Peter L. Berger se preocupa, sobre todo, de la necesidad del individuo por encontrar una identidad social, la cual está basada, según Berger, en la libertad personal más que en la idea abstracta de una sociedad que le rodea y que se infiltra en su vida.

En este capítulo expondremos y explicaremos la teoría de Berges y a continuación haremos una consideración sobre su utilidad en el análisis y la interpretación del mundo dramático de Harold Pinter.

La teoría de Berges sobre la estructura social y el control está construida sobre la siguiente paradoja: "Society defines us, but ^{is} in turn defined by us" (Berges, pag. 129). Este es el sentido con el que se hablaba de "conspiración" en la cita del principio de este capítulo.

Así lo aclara Berges cuando afirma que:

"We need the recognition of society to be human, to have an image of ourselves, to have an identity. But society needs the recognition of many like us in order to exist at all. In other words, it is not only ourselves but society that exists by definition" (Berges, pag. 129)

Mirada de esta forma, la imagen de la sociedad parece bastante frágil; parece como si unos cuantos individuos desviados pudieran ponerla en peligro, pudieran producir un cambio social grande, negándose a reconocerla y por lo tanto alterando de esta manera la actual definición de sociedad.

Pero esto no es así, ya que en opinión de Berger "recognition by many like us" se manifiesta en la estructura de la sociedad como normas sociales o leyes, que imponen una expectación en el individuo para mantenerle en línea.

Ya esten escritas ó no, esas leyes son muy importantes y necesarias para mantener el control de

cualquier sociedad, según Berger.

Sin embargo, estas normas (sistemas de leyes en la actualidad) que traen el orden y la estabilidad para la sociedad, amenazar al mismo tiempo al individuo con las diferentes clases de sanciones que se le pueden aplicar a los que las infringen, ó a las que en potencia puedan hacerlo.

Como tales, estos sistemas de leyes son impuestas al individuo desde fuera, desde lo que Berger llama el "Out There" en la vida de una persona. Es en este punto donde queremos hacer una explicación mas detallada sobre la estructura social y el control.

Los siguientes ejemplos de fuera a dentro representan las leyes morales, hábitos y costumbres; las reglas propias de la profesión de cada uno y de las ocupaciones de grupos sociales; las reglas de la familia y del círculo de amigos; y la que está más cerca del individuo, las reglas que rigen el comportamiento de cada persona.

1. El hombre en la sociedad, el sistema de reglas del "Out there"

Berger percibe al individuo en cualquier sociedad como "standing in the centre (that is at the point of maximum pressure) of a set of concentric circles, each representing a system of social control" (Berger, p. 73)

Berger postula cinco sistemas de represión ó control externo sobre el individuo, los cuales se van concentrando gradualmente a medida que se proyectan hacia el centro. El anillo exterior representa el extenso sistema de leyes políticas y legales bajo el que vive el individuo.

Los siguientes anillos de fuera a dentro representan: las leyes morales, hábitos y costumbres; las reglas propias de la profesión de cada uno y de las ocupaciones de grupos sociales; las reglas de la familia y del círculo de amigos; y el que está más cerca del individuo es decir aquel que incluye las reglas íntimas de cada persona.

Hasta aquí, esta teoría representa la visión de una estructura social bastante razonable. Sin embargo, según Berger, no es tan razonable el conocimiento que tiene el individuo del grado hasta el que tales sistemas, bien de una manera formal ó informal, puedan presionar y controlar su comportamiento.

Esto se debe a que la operación de estos sistemas sobre nuestras vidas es en gran parte aceptada por el individuo sin una reflexión deliberada. Algunas excepciones importantes a este principio serán discutidas mas adelante, pero de momento creemos importante examinar la descripción que hace Berger del mecanismo por el cual los sistemas de leyes exteriores de "out there" entran a formar parte de la vida de un individuo.

Se puede decir con Berger que el sistema de leyes políticas y legales en nuestras vidas, nos exigen y nos prohíben y en general nos fuerzan a aceptar las leyes incontrolables y las regulaciones que rodean nuestra vida diaria.

Berger nos pide que nos paremos a considerar, por ejemplo, la última vez que nos detuvimos ante una luz roja de tráfico al final de la calle. Podemos ver

como en este y otros casos similares aceptamos las normas de una manera espontanea sin pensarlo realmente, y sin tener ninguna duda sobre esas normas.

Lo hacemos casi como un hábito y también porque hemos aprendido ^{que} lo que la sociedad nos pide en este círculo de leyes puede dar lugar a una sanción que nos cueste el dinero, nuestras posesiones e incluso la vida y todo esto se hace por el bien de todos.

En el círculo de reglas siguientes, el sistema que gobierna las exigencias morales del individuo, ^{SUS} costumbres y ademanes, la represión contra los no conformistas puede ser mucho más sutil que la que acabamos de mencionar. Sin embargo las sanciones por las faltas de obediencia en este area pueden ser mucho más dolorosas.

Esto es realmente así, a pesar de que muy pocas de estas reglas se encuentran escritas. Sin embargo las sanciones por las faltas de educación, costumbres y normas sociales son aplicadas eficazmente por la crítica, el ridículo y el ostracismo. Este rechazo de la sociedad y las murmuraciones a nuestra espalda, pueden ser mas crueles y hacer mas daño a una persona que las sanciones

aplicadas por el sistema legal. (Beges, pags. 74-75).

La murmuración, el ridículo y la exclusión de la sociedad son también sanciones efectivas en el siguiente círculo de reglas impuestas al individuo, aquel que rige el comportamiento en su profesión y en otros grupos sociales.

Este círculo de reglas actúa más cerca de la vida personal del individuo y por esto mismo ejerce un control mucho más amplio sobre éste. Así por ejemplo, a un individuo se le puede forzar a asociarse a un club, a observar unas normas estrictas en la vida profesional, a presentar sus credenciales ante un tribunal de examen, se le puede incluso imponer cuales pueden ser sus amigos y en que parte de la ciudad debe vivir.

Las presiones de este sistema pueden influir incluso en la vida privada de una persona afectando incluso su manera de vestir, su lenguaje, sus ideas políticas y religiosas, etcetera.

Las sanciones fundamentales aquí son aquellas que privan al individuo trabajo en una profesión elegida

por él y la exclusión de la sociedad. (Berger, pag. 75-76).

Uno de los más importantes sistemas de reglas externas descritos por Berger es el que abarca el grupo primario en el que se desenvuelve la vida privada de cada uno, su familia y sus amigos. La necesidad de satisfacer las exigencias de este círculo es muy importante ya que esta comprometida la lealtad personal.

Tropezar aquí es recibir presiones donde menos se espera y donde se está menos preparado para afrontarlas. Las sanciones aquí son la desaprobación, pérdida de la fama, ridículo y el menosprecio, que llegan a doler mucho más que las sanciones en otros círculos. (Berger, pag. 77).

Finalmente, el sistema de reglas de la esfera íntima de cada uno, el círculo que está mas cerca de su alma, es un poderoso elemento de control social, según Berger, no solo porque están envueltas las lealtades del individuo, sino porque los participantes en esta esfera, ya sean compañeros ó amigos íntimos ó ambas cosas a la vez fueron elegidos por el individuo en un acto de su propia decisión. Fallar a las exigencias en este círculo es arriesgarse a la pérdida de esa amistad

y como consecuencia la pérdida de la propia imagen. (Berger, pag. 77-78).

Según la teoría de Berger estos sistemas de control existen de forma a priori en la vida del individuo. Tanto la localización social (e.j. identidad, incluyendo el nombre, la dirección y la condición social) como las normas apropiadas a esa posición son impuestas al individuo cuando nace. Podemos decir que la vida de cada uno se pasa aceptando o tratando de adaptarse a esa localización, e incluso hará algunos intentos de arreglar esa localización, sin embargo el individuo aprende muy temprano en su vida que para ser aceptado, para formar parte, para vivir en un mundo con otros, tiene que aprender a conformarse.

Esta visión del mundo "out there" nos ayuda según Berger a:

"understand a little better that location in society means to locate oneself with regard to many forces that constrain and coerce one. The individual who thinking consequentially of all the people he is in position to have to please, gets the idea that all of society sits right on top of him had better not dismiss

that idea as a momentary neurotic derangement.

The sociologist at any rate, is likely to strengthen him in this conception, no matter what other counselors may tell him to snap "him out of it" (Berger, p. 78) here

En esta etapa del desarrollo de su teoría Berger ha descartado claramente la idea de una sociedad frágil. Sin embargo la relación entre el individuo y la sociedad es más compleja e incluso potencialmente más amenazadora de lo que parece, según lo hasta aquí expuesto por Berger, así dice:

"If the picture were left unmodified, one would obtain a quite erroneous impression of the actual relationship, namely, an impression of masses of men constantly straining at their leashes, surrendering to the controlling authorities with gnashing teeth, constantly driven to obedience by fear of what may happen to them otherwise. Both commonsense knowledge of society and sociological analysis proper tell us that this is not so. Far worst of us the vast

2. La sociedad en el hombre. El Sistema de Reglas "In here"

En esta etapa del desarrollo de su teoría Berger ha descartado claramente la idea de una sociedad frágil. Sin embargo la relación entre el individuo y la sociedad es mas compleja e incluso potencialmente mas amenazadora de lo que parece, según lo hasta aquí expuesto por Berger, así dice:"

"If the picture were left unmodified, one would obtain a quite erroneous impression of the actual relationship, namely, an impression of masses of men constantly straining at their leashes, surrendering to the controlling authorities with gnashing teeth, constantly driven to obedience by fear of what may happen to them otherwise. Both commonsense knowledge of society and sociological analysis proper tell us that this is not so. Far more of us the yoke

of society seems easy to bear. Why? Certainly not because the power of society is less than we indicated... Why then do we not suffer more from this power? The sociological answer to this question has already been alluded to... because most of the time we ourselves desire just that which society expects of us. We want to obey the rules. We want the parts that society has assigned to us. And this in turn is possible not because the power of society is less, but because it is much more than we have so far asserted. Society not only determines what we do but also what we are. In other words, social location involves our being as well as our conduct" (Berger, pag. 93-94).

En opinión de Berger cada uno de los sistemas de reglas externas descritos en la primera parte de este capítulo, contiene un aparato generador de identidad para el individuo. Estos llegan a operar en nuestras vidas a través de las obligaciones que las reglas sociales nos imponen. Nuestra respuesta a esas reglas y exigencias es su cumplimiento.

Berger define su concepto de regla y su importancia cuando dice:

"A role, then, may be defined as a typified response to

a typified expectation. Society has predefined the fundamental typology... as long as individuals play their roles as provided for in their script... society can proceed as planned... The role provides the pattern according to which the individual is to act in the particular situation... and will vary in the exactness with which they lay down instructions for the actor... It would, however, be missing and essential aspect for externally visible actions... Roles carry actions and the emotions and attitudes that belong to these actions"(2) (Berger, pag. 95-96)

El significado de todo esto es que, como Berger dice, "identity is socially bestowed, socially sustained and socially transformed" (Berger, pag. 98)

En su opinión la socialización no es algo que nos ocurre en los primeros años de nuestra vida, sino que se repite casi constantemente, es un proceso que dura toda la vida y a través de ella el individuo va asimilando la estructura y las reglas de la sociedad a la que pertenece.

Así pues el individuo está respondiendo, en un proceso recíproco y constante a la estructura exterior,

Según Berger el sistema de reglas internas es imponiéndose a sí mismo un sistema de reglas internas que le ayudan a encontrar y a confirmar su propia identidad, y que le ayudan también a comprender el mundo y cuál es su lugar en él.

La primera etapa representa el deseo del individuo de cumplir las reglas que le han sido conferidas por la sociedad, porque las acepta y por la identidad que consecuentemente alcanza de esta manera, ó según lo expresa Berger, "identity comes with conduct and conduct occurs in response to specific social situation" (Berger, pag. 101)

Sin embargo, generalmente no es suficiente para el individuo el cumplir simplemente las leyes sin que haya una identificación íntima, según Berger "be what he is playing" (Berger, pag. 105).

Por lo tanto, la segunda etapa del sistema interno nos muestra el deseo del individuo por esa imagen propia que consigue asimilando interiormente sus reglas.

La tercera y la cuarta etapa ocurren porque, como explica Berger, "one cannot be human all by oneself"

Según Berger el sistema de reglas internas es puesto en movimiento por la imposición de unas reglas sobre el individuo, que la sociedad ha decidido de antemano. Esto se produce a través de cinco etapas acumulativas que están ligadas causalmente. La primera etapa representa el deseo del individuo de cumplir las reglas que le han sido conferidas por la sociedad, porque las acepta y por la identidad que consecuentemente alcanza de esta manera, ó según lo expresa Berger, "identity comes with conduct and conduct occurs in response to specific social situation" (Berger, pag. 101)

Sin embargo, generalmente, no es suficiente para el individuo el cumplir simplemente las leyes sin que haya una identificación íntima, según Bergees "be what he is playing" (Berger, pag. 105).

Por lo tanto, la segunda etapa del sistema interno nos muestra el deseo del individuo por esa imagen propia, que consigue asimilando interiormente sus reglas.

La tercera y la cuarta etapa ocurren porque, como explica Berger, "one cannot be human all by oneself

and, apparently, one cannot hold on to any particular identity all by oneself. The self-image...can be maintained only in a social context in which others are willing to recognize him in this identity" (Berger, pag. 100)

La tercera etapa del sistema es entonces la búsqueda por la persona del reconocimiento y la confirmación de su identidad y de su propia imagen a través de sus asociaciones personales. La cuarta etapa es también un intento por conseguir un reconocimiento y una confirmación, pero^{en} un aspecto mucho mas amplio, el de grupos de referencia pertinentes. Berger define un grupo de referencia como:

"Colectivity whose opinions, convictions and courses of action are decisive for the formation of our own opinions, convictions and courses of action. The reference group provides us with a model with which we can continually compare ourselves...it gives us a particular slant on social reality....(Berger, pag. 118)

Es importante además añadir que los grupos de referencia pueden dividirse en dos categorías generales: aquellos a los que pertenecemos y aquellos a los que nos gustaría llegar a pertenecer, ambos son importantes en esta cuarta etapa.

Finalmente la quinta etapa de autoimposición interna de un sistema de reglas, es el deseo individual de conocer a la sociedad y de entender el mundo; representa el deseo del individuo por una "world view". Como Berges lo explica, "In choosing specific people one chooses a particular world to live in" (Berger, pag. 120).

La visión que el individuo tiene del mundo es consecuencia de sus afiliaciones. Esto es muy importante ya que se refiere al grupo social como indican las siguientes afirmaciones de Berger:

"The individual, then, derives his world view socially in very much the same way that he derives his roles and his identity. In other words, his emotions and his self-interpretation like his actions are predefined for him by society, and so is his cognitive approach to the universe that surrounds him" (Berger, pag. 117)

.....

One joins one group and thereby "knows" that the world is such-and-such. One leaves his group for another and now "knows" that one must have been mistaken" (Berger, pag.120)

Es bastante significativo que lo que uno sabe, su experiencia, le lleve a aceptar nuevas formas y de esa manera empezar otra vez de nuevo todo el proceso interno. Sobre todo, según Berger, este sistema interno autoimpuesto de reglas "can be seen as a reintegration of personality no different in its sociopsychological dynamics from the process in which the old identity was integrated. (Berger, pag. 101).

Berger continúa diciendo:

"Society supplies our values, our logic and the store of information (or, for that matter misinformation) that constitutes our "knowledge". Very few people, and even they only in regard to fragments of their world view, are in a position to re-evaluate what has thus been imposed on them. They actually feel no need for appraisal because the world view into which they have been socialized appears self-evident to them; Since it also so regarded by almost everyone they are likely to deal with in their own society, the world view is self-validating" (Berger, pag. 117)

La visión general del individuo en la estructura de la sociedad moderna, presentada por Berger

hasta este momento, no es demasiado alentadora. Ya que nos ofrece una imagen de nosotros mismos, bloqueandonos completamente porque no se nos ocurre pensar que es lo que está pasando y si tenemos ó no otras alternativas.

El argumento de Berger es que el hombre moderno, en general, está atrapado por su concepto preestablecido del mundo y por consiguiente fracasa en reconocer y expresar su libertad personal.

Con bastante frecuencia, observa Berger, que la falta de conciencia de nuestros propios pensamientos en el proceso social nos lleva a aceptar como necesario lo que en realidad es voluntario. A esto es lo que el filósofo Jean Paul Sastre llamó vivir de mala fé con nosotros mismos.

el individuo no somete su originalidad (sus características únicas y personales) a las ideas abstractas formadas por la sociedad, se tiene que:

1. Llegar a comprender la forma en que funciona la sociedad y después, 2. Estar preparado a decir no a algunas de las normas que la sociedad trata de imponer en él.

Esto le permitirá individualmente libre, desterrar del sistema todas las reglas anticuadas y en general hará posible un cambio social (Berger, pag. 122-30)

Según sugiere Berger, primero hay que aprender el sistema y después aprender como aprovechar mejor este sistema y sus reglas, así nos dice:

3. Humanización de la estructura social

"except in so far as these rules protect real human beings" Como sociólogo y como realista, Berger cree que se debe aceptar la existencia de una estructura social tal y como él ha descrito, aunque opina al mismo tiempo que no se debe aceptar su tiranía. Así indica que si se quiere vivir una existencia auténtica en la que

La esperanza de Berger, así pues, está en una ingeniosa revolución interna a través de una transformación

el individuo no somete su originalidad (sus características únicas y personales) a las ideas abstractas formadas por la sociedad, se tiene que:

1. Llegar a comprender la forma en que funciona la sociedad y después, 2. Estar preparado a decir no a algunas de las normas que la sociedad trata de imponer en él.

Esto le permitirá ^{ser} individualmente libre, desterrar del sistema todas las reglas anticuadas y en general hará posible un cambio social (Berger, pag. 122-50)

Según sugiere Berger, primero hay que aprender el sistema y después aprender como aprovechar mejor este sistema y sus reglas, así nos dice:

"except in so far as these rules protect real human beings and foster real human values. Sociological Machiavellianism is thus the very opposite of cynical opportunism. It is the way in which freedom can realize itself in social action" (Berger, pag. 163).

La esperanza de Berger, así pues, está en una ingeniosa revolución interna a través de una transformación

de la conciencia en la acción social.

La estructura es vulnerable en opinión de Berger porque "each social situation is sustained by the fabric of meaning that are brought into it by the several participants" (Berger, pag. 126).

Cambiando esos significados, según él, se podría controlar, hasta cierto punto, el impacto de las reglas sociales en los participantes. Berger señala tres formas principales por las que el individuo puede conseguirlo: transformación, alejamiento y manipulación.

Transformación, en el sentido en que está usado aquí, significa o bien volver a definir las exigencias en la situación a través del no reconocimiento y por la definición contraria de las funciones, o bien volver a definir la situación completamente contraria a las expectativas generales.

Un ejemplo del no reconocimiento es cuando el fuerte carisma de uno de los participantes provoca la exclusión de las expectativas sobre una función, es decir, la fuerza de la personalidad del individuo

define las reglas en su lugar. La definición contraria es efectiva cuando un individuo desea ser visto ó demuestra que se le tiene que ver (no solamente ser percibido). Tanto en uno como en otro caso, explica Berger, si el sujeto tiene éxito las expectativas de función cambiarán para él.

La transformación de la situación (y por lo tanto, las subsecuentes expectativas de función) la podremos entender mejor con el ejemplo del "ploy" de Berger sobre un "patient who rearranges phone calls in such a way that he converts his doctors consultation room into a business office" (Berger, pag. 131).

Los que están fuera de la maniobra ("ploy") al ser cogidos de imprevisto no tienen una forma inmediata de aclarar la situación. El que la lleva a cabo, está controlando la situación. Los peligros para el agente, en cualquiera de los métodos descritos son evidentes.

El tiempo y las relaciones continuas, comprobarán su nuevo papel, y si se le interpreta como una tentativa de controlar, las relaciones serán afectadas de forma negativa.

La segunda forma por la que se puede escapar de las ligaduras de la sociedad es a través del aislamiento, retirándose interiormente a esa especie de castillo interior, donde según Berger "day-to-day expectations can be almost completely ignored" (Berger, pag. 132)

Sin embargo esto supone un gran riesgo psicológico para el individuo, al menos que otros esten convencidos en unirse a él en esta nueva situación sico-social que está totalmente fuera de la sociedad aceptada. Además, si otros se unen a la nueva situación se llega a formar un subgrupo social y por lo tanto empieza también a generar sus reglas.

Manipulación es la tercera forma señalada por Berger para luchar contra el determinismo social y la que él defiende con mas fuerza, consiste en trabajar desde dentro del sistema pero de tal forma que se consiga que el sistema funcione para uno, esto es algo así como convertirse en un Maquiavelo social.

Esto se lleva a cabo representando los papeles que está previsto representar, pero donde no están de acuerdo con la propia realidad social, hay que representarlo sin entregarse interiormente. Berger indica que para tener

éxito en la manipulación se tiene que llegar a ser agudamente consciente de los papeles y las espectaciones y entonces crear "an inner distance between his consciousness and his role-playing" (Berger, pag. 135).

La idea es muy parecida a lo que Erving Goffman llama "role-distance", pero Berger lo prolonga dentro de una estructura existencial que él llama "ecstasy" y que define como "a state in which one's awareness of society is transformed in such a way that givennes becomes possibility (Berger, pag. 136). Y explica mas adelante que:

"as soon as a given role is played without inner commitment deliberately and deceptively, the actor is in an ecstatic state with regard to his "world-taken-for-granted". What others regard as fate, he looks upon as a set of factors to reckon with in his operations. What others assume to be essential identity, he handles as a convenient disguise" (Berger, pag. 136).

Según Berger desarrollar el estado extático es una manera de mantener el control de si mismo en una sociedad que nos empuja a aceptar maquinalmente sus ordenes.

Sin embargo, si el juego de la manipulación se hace mal, se puede volver contra el propio sujeto ya que la sociedad considera peligroso el que haya individuos actuando por su cuenta y haciendo el juego social comprometiéndose solo a medias. No obstante esta es una habilidad social que Berger piensa que el individuo tiene que aprender si quiere mantener un sentimiento de libertad en su vida.

NOTAS DEL CAPÍTULO IV

1. Peter L. Berger, Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective New York, Doubleday & Co., Inc. 1963, pag. 121

2. Es importante notar aquí la diferencia entre los dos terminos utilizados a través de este estudio "Status" (posición dentro de una sociedad ó de un grupo) y "papel" (ó funciones propias de ese "status")

NOTAS DEL CAPITULO IV

1. Peter L. Berger, Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective New York, Doubleday & Co., Inc. 1963, pag. 121

2. Es importante notar aquí la diferencia entre los dos terminos utilizados a través de este estudio "Status" (posicion dentro de una sociedad ó de un grupo) y "papel" (ó funciones propias de ese "status")

CAPITULO V . APLICACION DE LA TEORIA SOCIOLOGICA
DE BERGER COMO MEDIO ANALITICO E
INTERPRETATIVO DEL MUNDO DE HAROLD
PINTER

Según exponíamos en el capítulo introductorio en este análisis cuando se va a representar una obra de Harold Pinter, tanto los actores como los directores tienen a veces que afrontar problemas insólitos como el de encontrarse un escrito con una serie de declaraciones ambiguas sobre la biografía de los personajes, la inexplicabilidad de sus motivaciones, etc... es decir, esa información básica y necesaria para alguien que va a planificar las alternativas de los personajes, enseyar la acción de estos y conseguir transmitir un sentido de todo esto a los espectadores.

En este capítulo trataremos de demostrar la aplicabilidad del análisis sociológico de Berger al mundo dramático de Harold Pinter, para conseguir esa información

Según exponíamos en el capítulo introductorio en este análisis cuando se va a representar una obra de Harold Pinter, tanto los actores como los directores tienen a veces que afrontar problemas insólitos como el de encontrarse un escrito con una serie de declaraciones ambiguas sobre la biografía de los personajes, la inexplicabilidad de sus motivaciones, etc... es decir, esa información básica y necesaria para alguien que va a planificar las alternativas de los personajes, enseñar la acción de estos y conseguir transmitir un sentido de todo esto a los espectadores.

En este capítulo trataremos de demostrar la aplicabilidad del análisis sociológico de Berger al mundo dramático de Harold Pinter, para conseguir esa información

básica, a la que nos referimos en líneas anteriores.

Antes de considerar la metodología específica a seguir en la aplicación de la teoría de Berger como medio analítico e interpretativo, debemos de discutir tres conceptos básicos que justifican a nuestro parecer el uso de esta teoría. El primer fundamento se basa en que la teoría de Berger ofrece una explicación aceptable al complejo proceso recíproco de la estructura social y al control social en la vida de los individuos de la sociedad contemporánea, explicación que no está limitada a ninguna cultura en particular. Hemos visto como esta teoría demuestra que la socialización es un proceso constante en la vida del individuo.

El segundo fundamento en el que basamos el uso de esta teoría es el de que no importa donde ó en que punto se examine la vida del individuo, su comportamiento revelara una localización social basada en la identidad social presente del individuo, su conciencia de esa identidad y su visión del mundo.

En tercer lugar hay que considerar que aunque esta clase de análisis encierre algún valor, nunca podra contestar

a los miles de preguntas que pueden surgir durante la preparación y la representación de una obra de Pinter. Hay que aclarar de nuevo que lo que se persigue por medio de este método es una base inicial de comprensión sobre los personajes, su identidad y su relación, que pueda servir de ayuda para comprender la obra de Pinter.

Anora bien, si de camino se puede encontrar la respuesta a otras de las muchas preguntas, tanto mejor. El mismo Harold Pinter nos proporciona algunas pautas generales y un punto de atención que hay que tener en cuenta en una aproximación sociológica de su obra, así en dos comentarios importantes acerca de su obra nos dice: que en sus obras quiere presentarnos personas que están en momentos críticos de sus vidas, y que a sus personajes hay que verlos en ese ambiente donde están viviendo, en medio de una gran soledad.

Si relacionamos el significado de estas palabras con el contexto presente podríamos decir que:

1. A los personajes principales los podemos ver ó bien como tratando de adaptarse a su propia identidad (su localización en la sociedad) o en un estado como resultado, o anticipación de esta adaptación.

2. Ya que están solos en su existencia, puede haber ó bien un gran significado en la orientación personal y en su relación íntima dentro de los sistemas de reglas ó una falta notable de reglas en estos sistemas.

Utilizando la teoría de Berger podemos trazar tres preguntas claves que nos faciliten la búsqueda de información en este campo:

1. ¿Qué sistemas de reglas externas están actuando durante la acción de la obra de Pinter, según lo indicado por el lenguaje y la acción de los personajes?
2. ¿Cuál es la localización social de cada uno de los personajes durante la acción y hasta que punto es esa localización un resultado de los sistemas de reglas que están influyendo en la acción de la obra dramática?
3. ¿Qué significado hipotético para la obra de Pinter parece estar evidente cuando se considera el resultado colectivo de las alternativas de los personajes en respuesta a la influencia y al impacto de los sistemas de reglas en su medio ambiente?

El valor heurístico de estas preguntas, cuando se relacionan con el modelo de Berger, puede explicarse

mejor examinando la aplicación de cada pregunta dentro de una obra concreta.

Con este propósito hemos escogido The Dumb Waiter, obra en un solo acto y una de las primeras de Harold Pinter.

Según lo indicado en la primera de las tres preguntas, anteriormente expuestas, creemos que conviene empezar definiendo el clima social general que rodea a los personajes en la obra específica a analizar. Para poder descubrir y aplicar un significado a las alternativas de los personajes, tenemos que conocer el contexto de su actuación social, cuales son las reglas que existen en sus vidas. Según el modelo a seguir indica, hay innumerables reglas que cualquier sociedad espera que un individuo cumpla ^{ahora bien} ¿cuales de estas reglas son importantes para nuestros personajes en ese momento, y en ese microcosmos social dibujado por Pinter?

Estas reglas se pueden descubrir examinando lo que los personajes dicen y hacen durante la acción de la obra. Algunos ejemplos de The Dumb Waiter podrían ilustrar nuestro planteamiento.

En esta obra se puede deducir rápidamente que Ben

y Gus son criminales contratados esperando ordenes para trabajar(1) Sin embargo no son tan visibles los sistemas de reglas que actuan en sus vidas; Gus empieza inconcientemente a dudar de esas reglas, lo cual causa su muerte al final de la obra.

Si se examina la acción de The Dumb Waiter se puede encontrar que las reglas que operan en esta obra las podemos colocar predominantemente en el circulo "occupational" de Berger.

Si escuchamos a Ben, al principio de la obra, nos damos cuenta de que está formulando una regla central de este sistema, así dice a Gus: "stop wondering you've got a job to do. Why don't you just do it and shut up? " (2)

Sin embargo la mayoría de las reglas que actuan en la obra no estan expresadas tan explicitamente, como se puede apreciar en la siguiente conversación entre Gus y Ben:

Gus: I think you have got it wrong.

Ben: (menacing) What do you mean? (Pag. 97)

En el contexto anterior, la regla prohibitiva que parece estar implícita en las palabras de Ben, es la de que no se debe de contradecir a un superior. Hay que seguir ordenes sin vacilar.

La importancia que tiene esta norma para los dos personajes se puede observar cuando por ejemplo el camarero baja con su ticket a pedir comida, los dos estan aterrados pero la regla del hábito, costumbre en este caso, les obliga a responder de una determinada manera.

Ben : We'd better send something up.

Gus : Eh?

Ben : We'd better send something up

Gus : Oh! Yes. Maybe you're right (pag. 105)

La regla que esta actuando aquí no permite al individuo preguntar quien esta arriba ó cual es la razon del camarero, sino que hay que seguir ordenes sin rechistar, hacer lo que se les ordena sin preguntar.

Como hemos mencionado anteriormente, el lugar

de las ^{reglas} sociales externas en The Dumb Waiter está en la esfera de la ocupación, pero podemos además observar que hay otros sistemas de reglas actuando aquí y que no están incluidas en esta misma esfera.

Otro ejemplo de la regla de la costumbre, con cierto matiz de ocupación, lo podemos encontrar cuando Ben, leyendo su periódico afirma que hay que creerse lo que uno lee porque según él dice: "It's down here in black and white" (pag. 119).

Además podemos observar una serie de reglas de la esfera personal^e íntima, por ejemplo, en la pregunta de Ben: "What are you sitting in my bed for?" (pag. 99)

La existencia de unas reglas sociales actuando en la obra se pueden además descubrir a través de la acción de los personajes.

Un ejemplo de la regla de la costumbre de la ocupación lo podemos encontrar en las notas sobre la escena cuando Ben: "Take out a mirror and straightens his tie" (pag. 109)

El hecho en sí no parece decirnos nada, pero

si se considera como un hecho habitual que responde a una necesidad de Gus por aparecer bien arreglado, podríamos en este sentido ver la actuación de la regla.

Estos ejemplos sacados de una obra corta de Pinter nos enseña como podemos reconocer y definir la existencia de reglas sociales externas actuando sobre la obra dramática de Pinter.

Sin embargo todo esto solo se puede considerar como un paso previo en la búsqueda de una información para llegar a comprender la obra a través del método sociológico.

El siguiente paso es mucho mas complejo, pero también mas revelador, ya que nos dará una información específica sobre los personajes individuales.

Creemos oportuno repetir aquí la pregunta clave que nos va a guiar en esta segunda etapa de nuestro análisis e interpretación a través del modelo de Berger: ¿Qué lugar ocupa cada uno de los personajes en la acción dentro de la sociedad, y hasta que punto se puede considerar esa localización como un resultado del impacto de los sistemas de reglas que están actuando en el ambiente?.

Según berger "to be located in society means to be at the intersection points of specific social forces" (pag, 67) que exigen, coartan y limitan al individuo.

La primera tarea que hemos considerado conveniente realizar en esta etapa, es la de marcar las respuestas de los personajes a estas reglas operantes, examiando, con ayuda del esquema trazado por Berger, los puntos de intersección del sistema de reglas íntimas del individuo con esas reglas que le son impuestas desde fuera.

De esta manera es posible determinar si el individuo está viviendo dentro de lo que la sociedad ha determinado para él ó por el contrario vive fuera de esa sociedad ó si está dudando entre una cosa y otra (en la irresolución). Esto último sería el caso de un individuo que está pasando por un momento de crisis de su identidad.

Así pues parece estar claro que no basta con saber el lugar del personaje en la sociedad sino que para interpretar la obra se necesita comprender porque es así, qué es lo que está pasando dentro de ese personaje.

Por tanto la siguiente tarea dentro de esta etapa será la de intentar descubrir el significado hipotético de las decisiones específicas tomadas por un personaje en esas intersecciones importantes del sistema de reglas en su vida.

De nuevo vamos a centrarnos en las cinco perspectivas de la respuesta interior del personaje, pero esta vez vamos a hacerlo por medio de una serie de preguntas sobre las reacciones que encontramos en cada perspectiva.

Estas preguntas y algunas respuestas que se originan a través de su aplicación al personaje de Gus en The Dumb Waiter son las siguientes:

1. ¿Se deriva la identidad del personaje a través de la aceptación de unas normas impuestas ó se alcanza esa identidad fuera de esas reglas, a través de la expresión de la libertad personal?

(Gus: Desarrolla su identidad a través de la asimilación de unas reglas impuestas pero al mismo tiempo tiene que ser empujado constantemente a hacerlo. Ha perdido su automotivación para llevar a cabo sus funciones sin

dudar sobre ellas y parece que esto se debe a algo más que su torpeza. Parece que no entiende esa poca libertad que a veces expresa, aunque de una manera inconsciente (no parece haber éxtasis aquí).

2. ¿Cuál piensa el personaje que es su estado durante la acción de la obra, piensa que esta situación está en consonancia con los papeles que tiene que representar?

(Gus: Piensa que los diferentes aspectos de su estado son los de un hombre asesino a sueldo, más joven que su compañero Ben y miembro de una organización. Conscientemente él no diría que la misión que tiene que cumplir no tenga consistencia con sus condiciones sociales, pero inconscientemente está siempre protestando por los conflictos que se le presentan en su profesión, principalmente los conflictos, entre él mismo como hombre que puede pensar, sentir, y desear, etcetera y él como miembro de una organización que nunca le explica nada y que rara vez le deja ver incluso la luz del día. En definitiva parece que Gus no tiene una buena imagen de si mismo).

3. ¿Cuál es la reacción de otros personajes ante los papeles que un personaje representa y ante la forma de representarlos; y hasta que punto parece estar afectada esta reacción por el estado social y el papel del propio sujeto de esa reacción?

(Gus, como consecuencia de la reacción de otros: estos "otros" en general rara vez se le acercan y rara vez le ofrecen nada que no sea lo mínimo que una persona puede necesitar para cumplir su misión. Ben parece ser la única persona que reacciona ante Gus durante la obra. Ben se percibe a sí mismo como el ejemplo por el que se debería guiar Gus. Y está constantemente enfadado por la frialdad de Gus ante una de las reglas que para él parece estar bastante clara, y así se lo hace saber constantemente a Gus. Sus reacciones están definitivamente influidas por su situación, es mayor que Gus, y por las funciones que ejecuta sin hacer preguntas)

4. ¿Qué visión del mundo tienen los personajes y como se relaciona esa visión con su aceptación ó rechazo de las reglas sociales impuestas en su vida?

(Gus: en su visión del mundo, la violencia es permisible siempre que sea para cumplir órdenes, ésta es una manera de darlo todo por hecho, aunque parece que inconscientemente no se siente a gusto con ello. La necesidad de algunos valores humanos en su vida -chicas, tazas de té, el sol....- colorean esa visión de un mundo dado por sentado. Sin embargo el temor a sus superiores, la amenaza de una sanción y sus propios hábitos lo mantienen en una relación de descontento consigo mismo .

5. ¿Hasta qué punto intenta el personaje cambiar ó mantener su posición en la sociedad durante la acción de la obra y cual es el resultado?

(Gus: No trata conscientemente de cambiar su situación en la sociedad, sin embargo inconscientemente busca una forma de relacionar sus valores personales y humanos con su vida y con su visión del mundo. Pero este intento de romper con un mundo preestablecido causa su muerte al final de la obra)

Como se puede deducir, estas preguntas trazadas siguiendo el esquema de Berger nos pueden ayudar a conseguir

alguna información sobre la actitud de los personajes, sus emociones y sus motivos, vistos en el contexto de una situación específica.

Es aquí donde puede estar el núcleo real de información que tanto los actores como los productores de la obra de Pinter necesitan a la hora de representar su obra.

La tercera y última etapa general del análisis e interpretación de la obra según el modelo trazado por Berger, consiste en buscar y encontrar una forma de expresar una Causa Formal hipotética en la obra de Harold Pinter, . ese significado hipotético que Pinter insinúa y que quiere que el público obtenga de la obra específica.(3)

De nuevo la pregunta central que hay que hacer aquí ^{es} la siguiente: ¿Qué significado hipotético de la obra de Pinter parece demostrable cuando se considera el resultado general de las alternativas tomadas por los personajes en respuesta al impacto del sistema de reglas en el mundo que les rodea? De nuevo vamos a utilizar aquí The Dumb Waiter para

ilustrar la aplicación de esta pregunta y para ver la información que se puede obtener a través de este sistema de análisis.

Al final de The Dumb Waiter vemos que Gus tiene que morir por no seguir aceptando, sin vacilar, la moralidad, las costumbres, las reglas profesionales y personales de su violenta profesión. Ben tiene que matarle porque el dejarle vivo sería una amenaza para su propio planteamiento del mundo, un mundo que él acepta tal y como es y que es el fundamento de su propia identidad.

Estos son los resultados de las diferentes alternativas de los personajes durante la acción de la obra.

Cuando se consideran estos resultados en conjunto parece que quizás el sentido hipotético más aceptable de lo que Pinter se propone reflejar aquí es el de una vida donde no existe una auténtica libertad de elección, esto significa llegar a convertirse en un "dumb waiter". Pero si se ejerce una verdadera libertad de elección y libertad personal es a base del

propio riesgo, costándole a veces incluso la vida.

Hemos llegado aquí a la paradoja de la existencia del hombre en el mundo moderno. Pinter y los numerosos signos que se encuentran en su obra nos han ido conduciendo y Berger con su teoría nos ha proporcionado el medio por el que podemos guiarnos para reconocerlo y hablar sobre ello.

NOTAS DEL CAPÍTULO V

1. Roger Gross, Understanding Playscripts: Theory and Method, 1974, pag. 79-83.
2. The Caretaker and The Dumbwaiter: Two Plays by Harold Pinter, N.Y. Grove Press, Inc. 1961, pag. 99
3. Roger Gross, Understanding Playscripts: Theory and Method, Bowling Green University Press, pag.93-98.

NOTAS DEL CAPITULO V

1. Roger Gross, Understanding Playscripts: Theory and Method, 1974, pag. 79-83
2. The Caretaker and The Dumbwaiter: Two Plays by Harold Pinter, N.Y. Grove Press, Inc. 1961, pag. 99
3. Roger Gross, Understanding Playscripts: Theory and Method, Bowling Green University Press, pag.93-98.

CAPITULO VI. SISTEMAS DE REGLAS EXTERNAS QUE ACTUAN
primera vez en EN THE BIRTHDAY PARTY DE HAROLD PINTER

larga del dramaturgo y una de las más conocidas y representadas. Se puede considerar también uno de los escritos más accesibles de Pinter, es decir uno donde se pueden llegar a comprender fragmentos de la acción, infiriendo a partir de ciertos signos, más rápidamente que en otros de los escritos de Pinter (1)

En The Birthday Party, Stanley Webber, un hombre desaliñado de unos treinta años, vive en Inglaterra, en una casa tranquila de huéspedes a la orilla del mar, propiedad de Meg y su esposo Petey.

La primera acción sustancial es una conversación larga mundana y prosaica sobre "conflictos" y un friso y la entrada de Stanley. Después de esta escena entran dos extraños que vienen a recoger un cuarto por unos cuantos días.

Los dos extraños, Goldberg y McCann, un bruto irlandés y una mujer en un momento de peligro de algún lugar, "out there". La obra se divide en dos actos, pero de la recepción de que Stanley es el objeto de su visita y después la obra

The Birthday Party fué representada por primera vez en Londres en 1958, es la primera obra larga del dramaturgo y una de las más conocidas y representadas. Se puede considerar también uno de los escritos más accesibles de Pinter, es decir uno donde se pueden llegar a comprender fragmentos de la acción, infiriendo a partir de ciertos signos, más rápidamente que en otros de los escritos de Pinter (1)

En The Birthday Party, Stanley Webber, un hombre desaliñado de unos treinta años, vive en Inglaterra, en una casa tranquila de huéspedes a la orilla del mar, propiedad de Meg y su esposo Petey.

La primera escena consiste en una conversación larga mundana y prosaica sobre "cornflakes" y pan frito y la entrada de Stanley. Después de esta escena entran dos extraños que vienen a alquilar un cuarto por unos cuantos días.

Los dos extraños, Goldberg un judío y McCann un bruto irlandés traen consigo un sentimiento de peligro de algún lugar, "out there". No se dice en la obra de donde vienen, pero da la sensación de que Stanley es el objeto de su visita y Stanley lo sabe.

Goldberg descubre a través de Meg que es el cumpleaños de Stanley (cosa que Stanley niega con vehemencia). Goldberg propone hacer una fiesta de cumpleaños para Stanley, la cual termina siendo el más terrorífico "Brithday Party" que pueda describirse.

Durante la fiesta y después en su cuarto Stanley parece atormentarse y torturarse por el abierto juego sexual que Goldberg se trae con Lulu, una prostituta de la vecindad que Goldberg invitó a la fiesta. Debido a este tratamiento brutal a que

se le somete, Stanley cae en un estado catatónico esquizofrénico.

El terror va creciendo a medida que se va desarrollando este ritual delante de nuestros ojos. Stanley es destruido sin que Meg, su madre adoptiva, se de cuenta en absoluto de lo que está ocurriendo. Para ella y para todos, excepto Stanley y los dos intrusos, es solo una fiesta de cumpleaños y Meg dice que no se había reído tanto en toda su vida.

A la mañana siguiente, mientras Meg está de compras, Goldberg y McCann vuelven a interrogar a Stanley, que se encuentra en un estado de perturbación mental.

Después de algunas protestas suaves por parte de Petey, Goldberg y McCann se llevan a Stanley. Meg no se ha dado cuenta de que Stanley ya no está y vuelve muy entusiasmada a contarle a Petey lo divertida que ha sido la fiesta y como ella había sido "the bella of the ball!"

La obra termina lo mismo que empieza, con

Meg y Petey sentados a la mesa a la hora del desayuno y hablando de cosas triviales.

Esto es lo que ocurre superficialmente en la obra de Pinter, lo cual no deja de ser interesante y emocionante, pero ¿qué significa todo esto y porqué podría ser algo importante?. Hay algunas preguntas evidentes que se desprenden de los signos externos de la obra, como por ejemplo ¿quienes son los dos hombres? ¿de donde ha venido Stanley? ¿se supone que estos personajes son normales? ¿qué ha hecho Stanley y porqué? ¿porqué le provocan una depresión mental y se lo llevan? ¿quien es Stanley Webber y porqué es importante su destrucción?

Estas preguntas como vemos representan una delimitación, una particularización, y al mismo tiempo permiten una visión mucho mas amplia del microcosmos de Pinter y nos llevan posiblemente a encontrar las respuestas que se omiten en la obra.

La omisión mas importante quizás sea en cuanto a la biografía de los personajes. No se puede decir con certeza quienes son ningunas de estas personas

Sus acciones, su ambigüedad y a veces la contradicción de sus palabras contribuyen a incrementar la fonfusión. Sin embargo el mismo Harold Pinter nos recuerda que "what is made evident before us on the stage can clearly only be made fully evident where the content of the scene has been defined" (2)

Es muy importante en este caso confiar en sus palabras y también es importante considerar su sugerencia de que alguna lógica, y alguna causa simple y efecto parte de su mundo dramático, lo que hay que hacer entonces es encontrar ^{la} información de lo que falta aquí.

Esto se puede hacer tratando de sacar cuidadosas deducciones a partir de los signos presentes en la obra. Lo primero que nos parece que hay que llegar a conocer son sus personajes.

Para hacerlo basta con que nos fijemos en el nivel mas fundamental de la sociedad, los actos individuales de las personas que intentan simplemente ser, que tratan de vivir dentro de un microcosmo

específico, y en los lugares que estos individuos ocupan tanto en el tiempo como en el espacio.

Hemos creído conveniente empezar esta interpretación de The Birthday Party haciendo una definición de su mundo, de su ambiente, a través de un examen de las reglas externas que parecen influir en la vida de los personajes.

Los signos del lenguaje y la acción en la primera escena de The Birthday Party, la grave y mundana existencia de Meg y Petey, hablando sobre la calidad de los cereales del desayuno y sobre los chismoreos del periódico nos traen a la memoria ciertas imágenes de la comedia y de atrofía senil.

Sin embargo, si observamos por encima de todo esto, podemos ver, teniendo en cuenta la teoría de Berger, que posiblemente la acción y el lenguaje de esta primera escena obedece a la actuación de unas reglas sociales externas (lo que anteriormente se ha llamado reglas del "out there") que estos personajes y otros según veremos más adelante han aceptado en sus vidas.

Si se examina a los personajes de The Birthday Party, podemos hacer un verdadero recuento de las reglas por las que se rige la sociedad y con las que ésta mantiene el control de las masas.

La discusión de estas reglas y de las personas reponsables de introducirlas en el ambiente de la obra de Pinter se puede ordenar por la importancia del papel que juegan los sistemas de reglas externas en la caracterización del ambiente social en la obra: reglas morales, de costumbres y de educación; reglas de la profesión; reglas políticas y legales; reglas familiares y reglas de la esfera íntima.

El sistema de reglas morales, de costumbres y de educación

Las reglas que guían la moralidad y los hábitos de cortesía son esenciales en toda la acción de The Birthday Party, y es precisamente dentro de este sistema donde encontramos las dos reglas más importantes que actúan a través de toda la obra.

Estas dos reglas fundamentales a todas las demás en la obra son: (1) que estamos gobernados por una sociedad como autoridad desconocida y (2) que no podemos dudar de esa autoridad. Es decir esa autoridad, que se encarga de la responsabilidad de proteger el bienestar de la sociedad tiene que ser aceptada sin preguntar, es una regla moral hacerlo así.

Sistema de reglas morales

Las reglas expuestas arriba indican una actitud social la cual nos dice que los individuos que quieren actuar por su cuenta están amenazando el mantenimiento de la sociedad, que ningún hombre es más importante que el sistema y que todo el mundo tiene que atenerse a las normas.

Las reglas que guían la moralidad y los hábitos de cortesía son evidentes en toda la acción de The Birthday Party y es precisamente dentro de éste sistema donde encontramos las dos reglas mas importantes que actuan a través de toda la obra.

hasta que Meg le dice a Stanley que dos hombres van a venir a hospedarse en la casa. Stanley está inquieto

Estas dos reglas fundamentales a todas las demas en la obra son (1) que estamos gobernados por una sociedad como autoridad desconocida y (2) que no podemos dudar de esa autoridad. Es decir esa autoridad, que se encarga de la responsabilidad de proteger el bienestar de la sociedad tiene que ser aceptada sin preguntar, es una regla moral hacerlo así.

Sistema de reglas morales

Las reglas expuestas arriba indican una actitud social la cual nos dice que los individuos que quieren actuar por su cuenta estan amenazando el mantenimiento de la sociedad, que ningún hombre es mas importante que el sistema y que todo el mundo tiene que atenerse a las normas.

Estas reglas estan quizás insinuadas vagamente en el vacio e inconsciente ritual representado por Meg y Petey en la primera escena de la obra, sin embargo, no parece haber una verdadera conciencia de ellas hasta que Meg le dice a Stanley que dos hombres van a venir a hospedarse en la casa. Stanley está inquieto

por la llegada de los dos hombres, y una vez que ya está informado no sigue hablando del tema, sino que sin una razón empieza a reprochar con sarcasmos a Meg:

Stanley: (advancing) They're coming today

Meg: Who?

Stanley: They're coming in a van.....

.....

Stanley: They're looking for someone

Meg: They're not

Stanley: They are looking for someone. A certain person

Meg: (hoarsely) No, They are not

Stanley: Shall I tell you who they're looking for?

Meg: No! (4)

Es obvio que tanto Meg como Stanley se están refiriendo con miedo a una fuerza superior y desconocida,

son conscientes de que hay una regla que dice que son responsables ante algo fuera de ellos mismos. Meg no quiere saber cual es esa autoridad y a quien buscan.

Otra indicación de que Stanley conoce estas reglas y a pesar de su lucha contra esa autoridad a veces deja que actuen en su vida, la podemos encontrar al final del acto I, donde vemos a Meg en su papel de madre protectora diciendole a Stanley que es su cumpleaños y este responde por dos veces que no es y Meg contesta "ofcourse it is. Open your present" (pag. 38).

Stanley: Stanley no solo abre su regalo, un tambor de juguete, sino que se lo cuelga del cuello y lo va tocando, mientras marcha alrededor de la mesa, como si fuera un niño pequeño.

Parece como si después de haber tenido que afrontar el impacto brutal de la noticia de los dos visitantes, Stanley necesitara aquí la protección de Meg y así, aceptando las ordenes de la autoridad,

juega a ser el niño pequeño de Meg en su cumpleaños. Stanley según vemos no duda del papel de Meg, ni tampoco se pregunta porqué siendo un hombre adulto recibe como regalo un tambor de juguete.

La existencia de unas leyes que rigen las vidas de Lulu y Petey parece estar también evidente en la obra.

Cuando Lulu entra al principio con el paquete, conteniendo el regalo de cumpleaños y se encuentra a Stanley solo, le dice:

Lulu: You're not to touch it

Stanley: Why would I want to touch it

Lulu: Well, You'r not to anyway (pag. 25)

La regla impuesta por la autoridad está expresada aquí de manera muy superficial; en otros momentos anteriores en la obra vemos, -sin embargo que Lulu al igual que Stanley se resisten a aceptar esa autoridad aunque al final del acto III Lulu aprende a aceptarla sin dudarla. Petey por otro lado

implica la aceptación de unas reglas que sigue sin dudar a través de todas sus acciones, toda su existencia se caracteriza por esto. Es significativo cuando al final del acto III Petey tratando de ignorar esas reglas, intenta interferir para que Goldberg no se lleve a Stanley, pero una advertencia de Goldberg, insinuándole que se lo pueden llevar también a él, le hace reconocer el valor de esas reglas fundamentales que finalmente acepta, sin dudar de la autoridad de Goldberg. (pag. 88-9)

La aceptación de las reglas impuestas por una autoridad es algo implícito en todos los personajes de la obra en un momento o en otro.

Pero es sobre todo en Goldberg y McCann donde vemos que regla está más claramente y más frecuentemente implicada. Así la podemos ver actuando sobre ellos, cuando entran en la casa por primera vez en el acto I:

McCann: Is this it?

Goldberg: This is it

McCann: Are you sure?

Goldberg: Sure I'm sure

Pause

McCann: What now? (pag. 28)

McCann acepta la autoridad de Goldberg, aunque hace algunas preguntas, provocando así que éste se enfade, sin embargo en el Acto III McCann aprenderá que esas preguntas no solo son innecesarias sino que son además un peligro para su seguridad personal y que amenazan también su identidad, así pues deja de preguntar.

En el Acto II vemos a McCann ayudándole a Goldberg en su tarea de recordar a Stanley la existencia de unas reglas:

Goldberg: Do you recognize an external force?

Stanley: What?

Goldberg: Do you recognize an external force?

McCann: That's the question!

Goldberg: Do you recognize an external force,
responsible for you, suffering for
you? (pag. 52)

La advertencia está clara, todos ellos tienen que reconocer esa regla externa "the external force", es algo fundamental.

Hay otro grupo de reglas dentro del sistema

moral que actúan en la obra y que podemos ver claramente a través de las palabras de los personajes, la cual obliga al individuo a participar en la sociedad, y trabajar para merecerse lo que la vida le da.

Esto lo podemos ver evidente a través de las palabras de Petey al principio de la obra, cuando censura a Stanley por estar "in bed half of the week" (pag. 11)

Del personaje de Petey se conoce poco hasta aquí, aunque se puede sentir y se sabe, que es callado, tranquilo y poco crítico, lo cual viene a marcar aun más el significado de estas palabras.

Esta misma regla viene a expresarla Lulu un momento antes de la llegada de Goldberg y McCann, cuando pregunta a Stanley: "Don't you ever go out? (he does not answer) "I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long?" (pag. 26)

Y en las siguientes líneas continúa preguntándole porqué nunca sale. Aunque, como vemos, la regla en contra de estar todo el día sin hacer nada, esta sugerida

primeramente por Petey y Lulu, es sin embargo Goldberg quien la define más completamente como una regla operante en The Birthday Party. Así vemos como Goldberg al entrar en la casa censura a McCann por estar tan nervioso: "Breathe in, breath out, take a chance, let yourself go, what can you lose? (pag. 29)

Más tarde, en el Acto II, cuando Stanley se resiste a que le den una fiesta de cumpleaños, Goldberg alude a su salud y continua:

"What a thing to celebrate... birth! Like getting up in the morning. Marvellous! Some people don't like the idea of getting up in the morning. I've heard them. Getting up in the morning, they say, what is it? Your skin's crabby, you need a shave, your eyes are full of muck, your mouth is like a boghouse, the palms of your hands are full of sweat, your nose is clogged up, your feet stink, what are you but a corpse waiting to be washed?" (pag. 47)

Goldberg está amonestándole aquí para que se levante temprano, vea el sol, tome el aire y corte la hierba. Vemos pues como la regla constantemente implícita

en las palabras de Goldberg es que nadie puede mantenerse al margen de la sociedad, no se puede ser improductivo.

En un momento raro de desorientación, Goldberg relata:

"All my life I've said the same. Play up, play up, and play the game.... My father said to me.... keep an eye open for low-lives, for schnorrers and for lay about.... I lost my life in the service of others, he said, I'm not ashamed. Do your duty..." (pag. 77-80)

El "ser productivo" y el que "la variedad es el aroma de la vida" es un tema repetido una vez y otra por Goldberg. Se podrían poner otros muchos ejemplos de ese tema pero solo serían repeticiones de un mismo aspecto, la importancia que obviamente tiene esta regla social en la vida de Goldberg.

Hay además indicaciones de la actuación de esta regla sobre las vidas de todos los personajes de la obra con excepción de Stanley.

Otra regla moral claramente implícita en

The Birthday Party es la que nos viene a decir que lo desordenado e irrazonable no se puede aceptar en la vida. Esta regla empieza a actuar también en un nivel muy simple al principio de la obra, pero va cobrando importancia en el ambiente de esta, a partir de la llegada de Goldberg.

Meg expresa primero la existencia de esta regla cuando reprende a Stanley en el desayuno. Así dice: "He hasn't finished the first course and he wants to go on to the second course!" (pag. 15)

Stanley implica también tener conciencia de esta regla, pero en vez de dejarse conducir por ella, le da la vuelta y la usa como arma contra Meg cuando bromea con ella en el Acto I, diciéndole que van a llevarsela en un camión, "...and when the van stops they wheel it out, and they wheel it up the garden path..." (pag. 24)

La misma regla la vemos expresada también en Lulu, cuando Stanley le propone que se escape con él, y cuando Lulu quiere saber a dónde y éste responde, "no where". Lulu expresa su rechazo de lo irrazonable cuando contesta "well, that is a charming proposal" (pag. 27)

Sin embargo es a través de los gestos y de las palabras de Goldberg donde podemos ver esta regla mas claramente expresada. En realidad podriamos decir que casi toda la acción llevada a cabo por Goldberg de destruir a Stanley y llevarselo, es una respuesta a lo que Goldberg y aquellos ante los que él tiene que responder, han decidido que es una postura irracional por parte de Stanley.

Así pues la regla se convierte aquí en una justificación para llevarselo: "see, he is irrational". Hay numerosos y específicos ejemplos que expresan que esta regla está actuando antes de que Goldberg complete su tarea. Podemos ver, por ejemplo, cuando Goldberg y McCann acaban de llegar a la casa de huéspedes en el Acto I, McCann esta muy nervioso sobre si estan en la casa correcta ó no, y de ser así, si podrá ser capaz de llevar a cabo el trabajo que se proponen.

La respuesta de Golberg a esto es la siguiente:

"Why is it that before you do a job you are all over the place, and when you are doing the job you are as cool as a wistle?"(pag. 36)

La regla implícita es la que dice: McCann controlate, y McCann tiene conciencia de ello como lo podemos ver explícito en esta conversación un momento después:

McCann: This job--no listen-- This job, is it going to be like anything we've done before?

Goldberg: Tch, Tch, Tch

McCann: No just tell me that. Just that, and I won't ask any more (pag. 31)

A la mañana siguiente del party y de la destrucción de Stanley, Goldberg advierte a McCann de nuevo, esta vez no por lo que dice, sino porque lo que hace le parece a Goldberg completamente ilógico. Así vemos que MacCann como otras muchas veces, coge un periódico y lo rompe en tiras, esto le hace exclamar a Goldberg en el Acto III: "stop doing thati Why do you do all the time? It's childish, it's pointless. It's without a solitary point" (pag. 77)

La regla esta invocada por Golberg contra MacCann, pero está quizás motivada por su propio sentido de desequilibrio. Goldberg parece estar expresando aqui su conciencia

de la necesidad de seguir las reglas y su propia incapacidad de controlarse en este momento: "I don't know why, but I feel knocked out. I feel a bit... It's uncommon for me" (pag. 77). Goldberg es consciente de las reglas. Tiene que recobrar su equilibrio ó tendrá que rendir cuentas de ello.

Hay una serie de referencias que señalan la actuación de las reglas sociales que marcan la conducta sexual en la vida, especialmente la necesidad de controlar el impulso sexual, esto aparece expresado pronto en la acción de la obra. La primera y la más básica de estas reglas de la moral sexual es la de la sociedad tradicional, la cual dice que hay solo un sexo femenino y otro masculino y que la atracción entre ellos dos es natural. Esta se insinúa primero en la obra cuando Petey en el acto I cuenta a Meg la noticia del periódico de una mujer que acaba de tener un bebé y Meg le pregunta:

Meg: What is it?

Petey:(studying the paper) Er...-a girl.

Meg: Not a boy?

Petey:No

Meg: Oh, what a shame. I'd be sorry. I'd much rather have a little boy

Petey: A little girl's all right

Meg: I'd much rather have a little boy

(pag. 10-11)

Esta conversación parece una charla inocente y superficial entre los dos, sin embargo es justamente el principio de una serie de reglas que parecen estar rigiendo el sexo en las vidas de Meg, Stanley, Petey y Lulu y las de Goldberg y McCann desde que llegan.

Es precisamente a través de la manipulación de las reglas sexuales en el ambiente de la obra como Goldberg vence finalmente la resistencia de Stanley y puede llegar a controlarlo al final del último acto de The Birthday Party.

Sin embargo la importancia de las reglas que actúan en esta esfera se establece a través de la acumulación. Así la regla implícita de Petey y Meg se expande un poco después cuando Stanley observando a Lulu empolvándose la cara con los compactos exclama: "How would you like to go away with me?" (pag. 27)

Se puede deducir aquí que Stanley es conciente de su malicia, y siente la necesidad por el sexo opuesto. Hasta que punto es esto verdad, parece estar indicado un poco antes en la obra, cuando Meg acaricia sensualmente el brazo de Stanley y afirma que ha pasado muchas tardes felices en la habitación de éste. (pag. 19)

Parece además estar evidente la necesidad de Stanley por el sexo opuesto si consideramos que incluso ha llegado a aceptar la relación con esta mujer de sesenta años. Cuando Goldberg llega parece darse cuenta de esta relación, sabe pues cual es la debilidad de Stanley. El juego descarado de Goldberg con Lulu en el Party parece estar dedicado exclusivamente a Stanley. Es un intento de destrozarle los nervios llevando su frustración sexual mas allá de su propia resistencia.

Ya al principio de la acción en The Birthday Party, se pueden ver indicaciones de que los personajes tienen conciencia de que existen unas reglas encargadas de controlar el sexo, dentro y fuera del matrimonio. Así lo vemos en esta conversación entre Meg y Petey:

Meg: I wish Stanley would take me for a walk along the front one day. When was I last along the front? Why don't you ask him to take me a walk one day, Petey?

Petey: Why don't you ask him yourself?

Meg: No, you ask him (pag. 11)

A pesar de la relación entre Meg y Stanley, que descubrimos mas adelante, el diálogo aquí expuesto implica que ella sabe que tal relación es socialmente inaceptable. La regla que implícitamente está actuando aquí nos dice que la sociedad desapruueba las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Así pues, Meg se siente en la obligación de pedirle a Petey que le consiga ese contacto con alguien del sexo opuesto, incluso para algo tan simple como un paseo.

Más adelante podemos vislumbrar en varias ocasiones la presencia de esta regla en la vida de Meg, por ejemplo, cuando después a solas con Meg, Stanley pronuncia la palabra "succulent" ella protesta "you shouldn't say that word to a married woman" (pag. 17)

Pero Stanley tiene también conciencia de esta

regla cuando protesta: "And it isn't your place to come into a man's bedroom and wake him up in the morning" (pag. 18)

Hay además algunos signos a través de la obra que nos hacen pensar que Goldberg, Lulu y McCann conocen estas y otras reglas sociales tradicionales que rigen el sexo, como por ejemplo, que el matrimonio es la única estructura propiamente dicha donde debería darse el sexo ó que éste es la consumación del amor entre dos que estan casados.

Ahora bien, el grado con que estas reglas actuan en la vida de estos personajes varía. Goldberg ignora la regla en este caso lo mismo que hace en otras ocasiones, mantiene un doble criterio, de lo que se justifica inmediatamente. Un ejemplo de esto lo encontramos durante el party cuando explica: "I'd leave her with a little kiss on the cheek-- I never took liberties-- we weren't like the young men in those days" (pag. 45)

Pero un minuto después empieza a acariciar a Lulu enfrente de Stanley.

El que Lulu al menos conoce estas normas, está indicado cuando pregunta Goldberg en la fiesta "Have you got a wife?" (pag. 60). La regla que ella está indicando aquí es que no se deben de violar los lazos del matrimonio.

Sin embargo, lo importante aquí es que Lulu está sentada en las piernas de Goldberg y que no parece tener conciencia de ninguna regla. Es decir Lulu conoce las reglas pero solamente le afectan de una manera superficial. Solo después de que ha pasado todo, empiezan estas reglas a cobrar verdadero significado para Lulu:

Lulu:(with growing anger) You used me for a night. A passing fancy.

Goldberg: Who used who?

Lulu: You made use of me when my defences were down

Goldberg: Who took them down?

Lulu: That's what you did. You quenched your ugly thirst. You took adevantage of me when I was overwrought. I woudn't do those things again, not even for a Sultani

.....

You taught me things a girl shouldn't
know before she is married at least three times!

.....

You didn't appreciate me for myself. You
took all those liberties only to satisfy
your appetite

Lulu: What do you mean?

.....

You didn't appreciate me for myself. You
took all those liberties only to satisfy
your appetite

.....

How can I go back behind that counter now?

Oh Nat, why did you do it? (pag. 83)

Lulu está aceptando ahora en su vida todas esas reglas del sexo que hemos mencionado antes. El motivo de esta revalorización hay que buscarlo en su miedo de que tanto su padre como su prometido lleguen a descubrir sus actividades. Lulu se esconde ahora en las reglas, asumiendo el papel de víctima.

McCann está ignorante de lo que Goldberg hizo a Lulu la noche anterior, su criterio sobre la moralidad sexual lo podemos ^{ver} expresado, en esta conversación con Lulu:

McCann: Your sort, you spend to much time in bed

Lulu: What do you mean?

McCann: Have you got anything to confess?

Lulu: What?

McCann: (savagely) confess? down on your kness and confess! I've seen you hanging about the Rock of Cashel, profaning the soil with your going-on....

(pag. 83-84)

Ya sea verdad ó no, lo que dice Goldberg de que McCann hace seis meses que desvistió la sotana: "He's only been unfrocked six months" (pag. 81), es desde luego a través de McCann donde encontramos que las reglas que gobiernan la moralidad, especialmente en lo que se refiere a la modalidad sexual, tienen un mayor sentido Bíblico.

Además de todo esto hay otra regla que esta ligada al problema moral y cuya importancia es evidente a través de la acción de The Birthday Party, esta regla se puede definir de la siguiente manera: Es importante para un individuo definirse a si mismo en el presente basandose en su pasado. Esta regla aunque se insinua desde el principio de la acción, cuando vemos a Meg recordando lo que gozaba mirando a Stanley tocar el piano (pag. 14) y a través de sus comentarios sobre las tardes que solía pasar en la habitación de Stanley (pag. 18).

Sin embargo esta regla de verse a sí mismo como una reflexión del pasado solo empieza a actuar de una manera importante en la obra a partir de la llegada de Goldberg. Así pues vemos que ésta es una de las normas mas importantes de su vida, lo que él es hoy no es sino un producto del ayer, segun él mismo le dice a McCann:

"Learn to relax, McCann, or you'll never get anywhere... look at me. When I was an apprentice yet, McCann, every second Friday of the month my uncle Barney used to take to the seaside regularly as a clockwork.... golden days, believe me, Mc Cann (Reminiscent) Uncle Barney.... one of the old school... Respected by the whole community. Culture? Don't talk to me about culture... (pag. 28-29)

Innumerables referencias de Goldberg a través del resto de la acción señalan la misma regla - el pasado lo es todo, nuestro presente solo significa algo si lo consideramos como un producto del pasado, McCann a su vez expresa lo mismo en las frecuentes observaciones que le hace a Goldberg sobre su sentimiento de que Stanley le haya vuelto la espalda a Irlanda.

El alcance de las siguientes exhortaciones de Goldberg va mas allá de los simples lazos nacionales, incluso de las tradiciones de la familia judia; sobrepasa cualquier responsabilidad del individuo para con el pasado. Hasta que punto esto es así está expresado en el acto III, cuando, en un intento desesperado de rehacerse, Goldberg le dice a McCann:

"Follow the line, the line, McCann, and you can't go wrong. What do you think, I'm a self made man? No! I sat where I was told to sit. I kept my eye on the ball. school? Don't talk to me about school. Top in all the subjects" (pag. 79)

Y después continua diciendo:

"And I knew the word I had to remember--Respect!
 Because McCann--(gently) Seamus-- who came before your
 father? His father and who came before him? Before him?
 (Vacant--triumphant) Who came before your father's
 father, but your father's father's mother! Your great grand
 granny(silence he slowly rises) And that's why I've
 reached my position, McCann....(pag. 80)

Goldberg está usando aquí otra vez, el
 pasado para explicar su presente, la regla de que el
 pasado debería influir en nosotros está pues claramente
 expresada.

Goldberg se pasa la mejor parte de su tiempo
 intentando enseñar el valor de esta regla a los demás.

Reglas de Costumbres

Otra serie de reglas que actúan sobre
The Birthday Party son las llamadas de costumbres,
 los convencionalismos sociales transmitidos por la
 tradición. La primera de estas está quizás estrecha-
 mente ligada a la regla moral ya mencionada, que nos

enseña a valorar el pasado.

Esto se encuentra expresado a través de la existencia y el uso del periódico por Petey, Meg y Stanley. El periódico es un registro de la vida pasada, creemos que las noticias que en él se recogen son válidas y objetivas. Esto no siempre es verdad, aunque se puede sobreentender que cuando leemos un determinado periódico es porque creemos en su validez.

La costumbre social nos dice que el periódico nos enseña como son ó como han sido las cosas. Vemos aquí que Petey y Meg, inconscientemente, utilizan el periódico, para por así decirlo, encarnarse en él y dar de esta manera otro sentido a su monótona y vacía existencia.

Ellos aceptan esa realidad y la ligan a la suya propia, así lo vemos en la escena inicial de la obra:

Meg: You got your paper?

Petey: Yes

Meg: Is it good?

Petey: Not bad

Meg: What does it say?

Petey: Nothing much

Meg: You read me out some nice bits yesterday

Petey: Yes, well I haven't finished this one yet

Meg: Well you tell me when you come to something good

Petey: Yes (pag. 9-10)

.....

Meg: What are you reading?

Petey: Someone's just had a baby

Meg: Oh, they haven't! Who? (pag. 11)

El periódico es además aquí una ventana a la vida para esta pareja socialmente aislada. Son espectadores de la vida y sustituyen su lectura por la experiencia de esa vida. La sociedad no quiere esta clase de sustituciones (la costumbre como regla se convierte aquí en una regla negativa). Sin embargo las normas sociales del respeto al pasado y las sanciones contra la libertad individual se unen para fomentar y provocar el uso del periódico como un ejemplo de vida.

Cuando se teme a desafiar la propia existencia

se produce una mayor aceptación del periódico que llega a convertirse en la expresión de esa vida, es sencillamente la contemplación de esa expresión, con la que se llegan a identificar. Este es el caso de Petey y Meg.

La misma regla la encontramos actuando en Stanley, cuando al principio del acto primero agobiado por la presencia de Meg y sus veladas insinuaciones sexuales, Stanley quiere escapar de su propia realidad así "he picks up the newspaper and begin to read"(pag.17-18)

Otra costumbre implícita en la acción de The Birthday Party expresa la regla de que hay que preocuparse por el aspecto personal y de las cosas. Un ejemplo de estas reglas lo podemos ver expresado al principio del acto primero cuando Meg está "vaguely dusting the room"; lo cual llega a molestar a Stanley que exclama:

"Look, why don't you get this place cleaned up?
It's a pigsty. And another thing, what about the
room?. It needs sweeping. It needs papering.
I need a new room! (pag. 19)

Hay una cierta ironía en esta indicación de Stanley ya que él normalmente rechaza las reglas, a lo que hay que añadir el aspecto que él mismo presenta en esta escena, sin afeitarse y con la camisa del pijama. En esta misma escena, un minuto después, entra Lulu que viene a expresar la actuación de la regla arriba expuesta, cuando llama la atención de Stanley diciendo: "you didn't scrub yourself I suppose? You could do with a shave, do you know that? (pag. 26) "Why don't you have a wash? You look terrible" (pag. 27) "Do you have to wear those glasses?"(pag. 28).

Estos comentarios de Lulu implican la importancia que esta regla tiene en su vida. Cuando Lulu deja la escena, Stanley corrobora así lo expresado por Lulu:

"He then goes to the mirror and looks in it. He goes into the kitchen, takes off his glasses and begins to wash his face" (pag. 28)

La importancia de la apariencia física está quizás mucho más evidente en la vida de Meg. Así la vemos unos minutos antes del Party en el Acto II

cuando entra a preguntarle a Goldberg "you like my dress?" (pag. 55) y cinco minutos después vuelve a preguntar la misma cosa, primero a Goldberg y después a Stanley. Esta repetición parece indicar que esta regla existe en su vida, aunque tiene muy pocas ocasiones de actualizarla.

Sin embargo quizás sea Goldberg quien con más fuerza y más consistentemente exprese la influencia de esta regla en la obra. Así hablando con McCann poco después de llegar a la casa de huéspedes, Goldberg dice que su tío Barney "was an impeccable dresser, one of the old school" (pag. 29)

Claro que la apariencia de Goldberg sobrepasa a la de su tío. Y después en el Acto III le vemos hablando del el brillo de su colle con Petey:

Goldberg: A smart car, eh?

Petey: Nice shine on it at all right

Goldberg: What is old is good, take my tip

(pag. 71)

Es evidente aquí también que la apariencia es

muy importante. Otro ejemplo de esto lo encontramos en una frase de McCann hacia el final de la obra una vez que han bajado a Stanley en Smoking y con su sombrero en la mano, McCann comenta "he looks better doesn't he"? (pag. 84). Estas palabras de McCann expresan que ha asimilado la buena costumbre de Goldberg.

Otra costumbre que opera también en The Birthday Party es la que dice que el poder es de aquellos que poseen un buen nombre y una buena posición. Esta regla la encontramos también evidente desde las primeras escenas de la obra, en las que se nos revela la impotencia social de Meg, Petey, Stanley y Lulu, ninguno de ellos tiene posición social ni poder.

Pero donde está primeramente indicada de una manera implícita esta regla es a través de la acción de Goldberg y McCann. Así, cuando McCann se preocupa si están en la casa correcta, aunque Goldberg insiste que si están, Goldberg se sienta y dice:

"You know one thing. Uncle Barney taught me? Uncle Barney taught me the word of a gentleman is enough. That's why, when I had to go away on business. I never

carried any money.... my name was good. Besides, I was a very busy man" (pag. 29)

Tanto el poder como la posición están insinuados en estas palabras de Goldberg. McCann cambia rápidamente el tema de la conversación. Esto quiere decir, que ha entendido la regla y así viene a expresarlo después en esta conversación con su compañero:

McCann: That's a great complement, Nat, coming from a man in your position

Goldberg: Well, I've got a position, I won't deny it

McCann: You certainly have

Goldberg: I would never deny that I had a position

McCann: And what a position!

(pag. 31)

La posición y el nombre abren todas las puertas, esta es la regla implícita en el texto arriba expuesto y en las palabras siguientes: "mention my name" (pag. 46) que Goldberg dice a su compañero cuando este va a comprar las bebidas para el Party.

Otra de las reglas del convencionalismo social

introducida en la obra por Goldberg y McCann es la que dice: solo se puede llegar a ser alguien en la vida si se somete uno a la autoridad. Esto lo podemos encontrar expresado en varias ocasiones a través de la acción de la obra, pero quizás el mejor ejemplo lo encontramos hacia el final de la misma, cuando Goldberg y McCann antes de llevarse a Stantey le hacen una serie de promesas:

McCann: You'll be rich

.....

You'll be a success

.....

You'll give orders

Goldberg: You'll make decisions

McCann: You'll be a magnate

Goldberg: A stateman

McCann: You'll own yachts

.....

Goldberg: You'll be able to make or brake, Stan.
By my life"

Otra costumbre que opera como regla en The Birthday Party es la que dice que se debe venerar y celebrar la vida. Esta regla la podemos observar ya en la reacción de Meg cuando Petey le lee que una mujer ha dado a luz (pag. 11) Y más adelante cuando ella le dice a Stanley: "You mustn't be sad today, it's your birthday" (pag. 37)

Incluso el propio Stanley ya sea por su estado de confusión ó desorientación en un momento deja que esta norma rija en su vida, así lo podemos ver al final del Acto I, está tocando su tambor de juguete. (pag. 38).

Su participación en el party parece sugerir también esta aceptación de las reglas.

Sin embargo, es de nuevo a través de Goldberg donde lo podemos ver expresado más claramente cuando dice:

"But a bithday, I always feel, is a great occasion, taken too much for granted these days. What a thing to celebrate--birth!

(pag. 47)

Considerando que sabemos la intención de Goldberg de atrapar Stanley, lo arriba expresado puede parecerse completamente falso, que no es sino una astuta manera de ganárselo con palabras. Sin embargo a esta altura de nuestro trabajo, conocemos a Goldberg suficientemente para saber que siente lo que dice. Así un momento después afirma:

"I know what it is to make up with the sun shining, to the sound of the lawnmower, all the little birds, the smell of the grass, church bells, tomato juice..."

(pag. 47)

Estos sentimientos pueden sonar vacíos cuando Goldberg los repite una vez y otra... Pero ese es Goldberg. Y la regla de que se debe celebrar y venerar la vida está evidente en él.

Sistema de reglas de la educación

Los buenos modales pueden ser importantes para algunas personas dentro de la sociedad, pero para las personas que ejercen la autoridad son optativos y a veces carecen de importancia. Esta es la idea principal^{expresada}Λ

por el uso de estas reglas en The Birthday Party. Aparentemente las reglas de educación influyen en las vidas de todos los personajes de la obra, incluyendo a Goldberg y McCann. Sin embargo, para ellos, estas reglas solamente son aceptables cuando les conviene para llevar a cabo sus planes. Así justificándose en lo que es la regla fundamental para ellos, el que existe una autoridad a la que hay que obedecer, estos dos personajes aceptan las reglas de educación solo como parte de sus manipulaciones de los otros personajes.

En general las reglas de cortesía en el ambiente de The Birthday Party no son sino vacíos convencionalismos que casi no se usan a no ser por alguien que lleve una vida muy superficial.

Un ejemplo inicial de esta naturaleza superficial de las reglas de cortesía en la obra lo encontramos al principio del Acto I:

Meg: Do you want some tea? . Say please

Stanley: Please

Meg: Say sorry first

La regla aquí expresada por Meg es que si alguien te ofende es agradable que se disculpe. Mas tarde en su encuentro con Goldberg, Meg expresa su necesidad de demostrar buenos modales. Goldberg se presenta y ella contesta:

Meg: Very pleased to meet you (they shake hands)

Goldberg: We're pleased to meet you, too

Meg: That's very nice

(pag. 32)

Aunque ninguno de los dos expresa que no siente lo que esta diciendo, sin embargo esta claro que lo importante para ambos, cada uno en su propio estilo, es la necesidad de una amabilidad social, es decir, solo un formulismo.

Incluso Goldberg y McCann con todos sus planes violentos, aparecen revestidos de buenos modales, saben representar el juego de la cortesía, como revela esta conversación:

Goldberg: McCann

McCann: Nat?

Goldberg: Ask him to sit down

McCann: Yes Nat (McCann waves to Stanley).
Do you mind sitting down?

Stanley: Yes, I do mind

McCann: Yes now, but it'd be better if you did.

(pag. 48)

Incluso el bruto de McCann ha aprendido de Goldberg a mostrarse muy educado para conseguir lo que quiere. Sin embargo observamos como con frecuencia se olvida de hacerlo.

Finalmente la regla de la buena educación está demostrada por Stanley cuando en el Acto II controla su ira y su frustración y dice amablemente:

"I know Ireland very well. I've many friends there. I love that country and I admired and trust its people" (pag. 44)

Es evidente aquí que Stanley conoce la regla de que con "buenas palabras se consigue mucho más"

2. Sistema de reglas de la profesión

Las reglas sociales externas ó las reglas "out there" que representa la esfera de la ocupación operan también sobre la acción de The Birthday Party

Sin embargo las reglas de esta esfera no parecen influir, tanto en la vida de los personajes de la obra como las del grupo anteriormente expuesto.

Estas normas de la ocupación las encontramos primeramente expresadas por Petey cuando indica que el reloj marca apropiadamente la hora del trabajo del hombre (pag. 10) y por Stanley cuando sugiere la regla de que cada uno paga por lo que se lleva (pag. 15). Aparte de estas dos insinuaciones a través de las primeras escenas de la obra, todas las demás reglas de este sistema hay que deducirlas a través de la relación profesional entre Goldberg y McCann.

Así podemos ver como Goldberg expresa en varias ocasiones su convencimiento de que existe una norma^{de} que un empleado nunca duda de su jefe, sino que siempre debe aceptar y confiar en lo que opinan los

que estan por encima de él y obedecer lo que se le manda. Esto está evidente cuando al llegar a la casa McCann duda si es este el lugar ó no y pregunta dos veces, hasta que Goldberg contesta con una pregunta bastante concisa:

Goldberg: What makes you think it's the
the wrong house?

McCann: I didn't see a number on the gate

Goldberg: I wasn't looking for a number

(pag. 29)

La forma en que se expresa Goldberg parece velar la regla implícita en estas palabras, sin embargo está ahí. La autoridad nunca se equivoca, no cabe dudar. Esto desorienta a McCann por unos minutos pero después vuelve a preguntar:

Goldberg: What now?

McCann: This job, is it going to be like
anything we've done before?

Goldberg: Tc, Tch, Tch

(pag. 31)

Esta misma situación se repite a través de toda la obra, McCann hace preguntas que Goldberg considera innecesarias, por lo que le reprende levemente. Sin embargo el efecto de estas preguntas parece que se va acumulando hasta que empiezan a molestar a Goldberg y finalmente, la mañana después del party, Goldberg empieza a perder la paciencia con las preguntas de su empleado:

McCann: How do you know?

Goldberg: I got up. I went to see what was the matter

McCann: I didn't know that

Goldberg: (sharphy) It may be that you didn't know that. Nevertheless, that's what pappened.

(pag. 76)

La regla que dice acepta y confía en mi, yo soy tu jefe está muy claramente expresada aquí. McCann sabe las reglas sin embargo su creciente ansiedad le hace que siga ignorandolas, hasta que un momento después la amenaza de Golberg le hará reaccionar definitivamente:

McCann: Just a question, that's all, just a question, do you see, do you follow me?

Goldberg: (jerking him away) What question?

McCann: Will I go up?

Goldberg: (violently) Up? . I thought you weren't going yo go up there again

McCann: What do you mean? Why not?

Goldberg: You said so!

McCann: I never said that!

Goldberg: No?

McCann: (to the room at large) Who said that? I never said that! I'll go up now! (He jumps up and rushes to the door)

(pag. 78)

Una regla relacionada con la ocupación es la que dice que tanto el jefe como los trabajadores deberían ser conscientes de sus posiciones relativas y de su poder, esta está evidente en la relación Goldberg-McCann a través de toda la obra, se encuentra expresada en el lenguaje, así como en la acción de uno o otro personaje, al menos en veinticinco ocasiones diferentes.

Debido a que esto sería una larga repetición, creemos que un solo ejemplo es suficiente aquí para ilustrar la regla. Se trata de una secuencia al final del acto III, mientras el "new man", Stanley está sentado inmóvil, Goldberg y McCann le relata lo que será su nueva vida ahora:

Goldberg: You'll make decisions

McCann: You'll be a magnate

Goldberg: A Stateman

Goldberg: Animals

McCann: Animals

(Goldberg looks at McCann)

Goldberg: I said animals (he turns back to Stanley) You'll be able to make or break, Stan. By my life.

(pag. 89)

En la norma aquí implícita, el trabajador tiene que permanecer en su sitio.

La vida de Goldberg será el ejemplo para Stanley, pero no la de McCann, el cual está aún aprendiendo. Stanley hará lo mismo que Goldberg, estarse en su sitio y reconocer la autoridad del superior. El

papel del trabajador no es el de hacer preguntas sobre cómo es esa autoridad ó de quien viene, tales preguntas como ya vimos en líneas anteriores estan prohibidas.

Hay además otra tercera regla en el campo de la profesión revelada por Goldberg, cuando respondiendo a las preguntas de McCann sobre la naturaleza del trabajo que van a desempeñar dice:

"The main question is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedures to some of your other activities. All is dependent on the attitude of the subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?" (pag.31-32)

Aquí el jefe le da al trabajador la información que necesita y cuando la necesita para llevar a cabo su empresa. Nos damos cuenta con que fuerza esta expuesta aquí la regla, McCann comprende que esas son

las normas, y aunque no se le da absolutamente ninguna otra información, las acepta así cuando contesta, "Sure. Thank you Nat" (pag. 32)

Otra regla que está en estrecha relación con esta y que actúa explícitamente en la obra es la de que el jefe mantiene su vida privada completamente al margen de la de sus trabajadores. Esto lo podemos observar ^{cuando} a pesar de las estrechas relaciones profesionales entre Goldberg y McCann, este último dice en una ocasión "I didn't know you had any sons" Y Goldberg contesta "But of course. I've been a family man" (pag. 24).

La norma de una separación entre trabajadores y jefe parece expresada también cuando los dos llegan, y antes de que Goldberg empiece a hablar de la familia, McCann no sabe absolutamente nada acerca de su vida. Esa información es un tabú incluso pensar en ella, así lo vemos cuando en el acto III McCann comete el error de llamar a Goldberg de una forma en que le solía llamar su madre y la respuesta de este es:

Goldberg:(opening his eyes, regarding McCann)
What-did-you-call-me?

McCann: Who?

Goldberg:(murdarously) Don't call me that! (he siezes
McCann by the throat)

NEVER CALL ME THAT!

(pag. 78)

Y McCann no olvidará fácilmente esta regla.

Otra regla profesional que parece operar en The Birthday Party a traves de Goldberg y McCann en la que dice que el trabajador tiene que proteger a su jefe e incluso reponerle en su puesto, si fuera necesario, o se expone a perder su trabajo. Esto está implícito en varios momentos de la acción, pero nunca tan claramente como cuando Goldberg física y mentalmente agotado por el vacío que siente en su propia autoridad, le pide al nervioso McCann que le ayude:

Goldberg:(stopping) All the same, gime me
a blow

Pause

(McCann stands, puts his hands on his
knees, bends, and blows in Goldberg's

mouth)

One for the road.

(McCann blows again in his mouth. Golberg breathes deeply, snakes his head, and bounds from the chair)

(pag. 81)

La acción entonces continua como si nada hubiera pasado. McCann parece estar mas tranquilo y Golberg también. El trabajador ha devuelto sus fuerzas al jefe, éste acto simbólico parece que los ha reanimado a los dos y que ha restablecido así la jerarquía profesional que empezaba a venirse abajo.

La Regla del Sistema Político y Legal

Aparte de lo anteriormente mencionado de que hay que aceptar las leyes sin dudar de su contenido ni de su estructura, la única ley que parece estar expresada en The Birthday Party es una ley política introducida en la acción de la obra por McCann, el seguidor irlandés de Golberg. Esta ley anuncia que ningún hombre debe renegar de su patria ni de su tradición.

y nunca debe volver la espalda a sus ideales. Esta regla aparece expuesta por primera vez en la obra, al principio del party cuando McCann, con intención de que Stanley recoja su mensaje, empieza a silbar la melodía de la canción tradicional irlandesa, "The Mountain o' Moorne" (pag. 40).

La siguiente estrofa de la canción nos puede servir de ilustración tanto de la regla en ella implícita como del mensaje lanzado por McCann.

"You remember young Peter D'Loughlin; of course?
Well, he's over here at the head of the force,
I met him today; I was crossin' the Strand
And he stopped the whole street wid one wave

3. La Regla del Sistema Político y Legal

And there we stood talkin' of days that are gone.

Aparte de lo anteriormente mencionado de que hay que aceptar las leyes sin dudar de su contenido ni de su estructura, la única ley que parece estar expresada en The Birthday Party es una ley política introducida en la acción de la obra por McCann, el seguidor irlandés de Golberg. Esta ley anuncia que ningún hombre debe renegar de su patria ni de su tradición en Inglaterra. Tampoco debe traicionar nunca a su país ni a sus ideales.

y nunca debe volver la espalda a sus ideales. Esta regla aparece expuesta por primera vez en la obra, al principio del party cuando McCann, con intención de que Stanley recoja su mensaje, empieza a silbar la musiquilla de la canción tradicional irlandesa, "The mountain o'Mourne" (pag. 40)

La siguiente estrofa de la canción nos puede servir de ilustración tanto de la regla en ella implícita como del mensaje lanzado por McCann.

"You remember young Peter O'Loughlin, of course?

Well, he's over here at the head of the Force.
I met him today. I was crossin'the Strand

And he stopped the whole street wid one wave
of his hand;

And there we stood talkin' of days that are gone,

while the whole population of London looked on;

But for all these great powers, he's wishful, like me,

To be back where dark Mourne sweeps down to the sea"

(5)

McCann está diciendo con esto que un irlandés no abandona su país y particularmente nunca ^{para} irse a Inglaterra. Tampoco debe traicionar nunca a su país, ni a sus ideales.

Estas ideas están expresadas repetidamente por McCann como si fueran estribillos de la canción anterior, así lo vemos cuando Goldberg y él tratan de destruir a Stanley, McCann le pregunta en varios momentos: "Why did you leave the organization? Why did you betray us?" (pag. 50) "What about Ireland? What about the Albigensian heresy?" (pag. 54)

La regla en contra de que los irlandeses se vayan a Inglaterra es un hecho aun hoy día en el país y así lo señala McCann por dos veces cuando en la fiesta de cumpleaños Stanley canta un verso de el "Bold Fenian Men" (pag. 62), una canción a los patriotas irlandeses y más tarde cuando Goldberg le pide que cante una canción de amor, McCann canta una estrofa de "Come Back, Paddy Reilly" (ag. 62)

4. Sistema de reglas familiares

En The Birthday Party encontramos una serie de reglas que actúan juntas, formando un sistema, que define un sentido de familia.

Algunas de ellas las encontramos ya al principio de la obra, antes de la llegada de Goldberg y McCann, en el diálogo y la acción de Meg, Petey y Stanley. Sin embargo la mayoría de estas están actuando aquí de una forma tentativa. Parece como si estos tres personajes, y Lulu después estuvieran jugando a vivir más que viviendo. Las reglas que actúan sobre ellos se refieren a lo que falta en su vida de familia más que a lo que realmente hay. Además parece ser que cuando más cerca actúan las reglas externas del individuo, tanto más empiezan a entrecruzarse con otros sistemas más amplios de reglas, a los cuales nos hemos referido anteriormente. Así pues podemos ver como muchas de las normas familiares en la obra están estrechamente ligadas a las reglas de la esfera moral que se refieren al sexo.

Hay otras reglas además en este sistema familiar que se entrecruzan con otras más amplias, vistas anteriormente.

Antes de la llegada de Goldberg todas las reglas referidas a la familia las vemos expresadas a través de Meg en su intento de controlar su relación con Petey y Stanley. Vemos que su relación con Stanley

está cambiando continuamente, a veces lo considera como un hijo, otras ve en él a su amante, y otras a un huésped de la casa e incluso a un extraño.

Meg expresa las reglas que rigen en cada uno de estos aspectos diferentes, por ejemplo, ^{según} las primeras reglas familiares tradicionales debe servir al marido y esto está expresado por Meg al principio de la obra cuando aparece sirviéndole el desayuno a Petey, y le hace que se traiga su plato de la cocina, aunque ella vuelve a su sitio con las manos vacías.

Este ritual expresa claramente la función de Meg en la familia. Otra norma familiar implícita en la obra es el que toda la familia debe estar presente a la hora de la comida, así lo vemos en estas expresiones de Meg: "That boy should be up. Why isn't he up? (pag. 12) y cuando dice: "I told him if he didn't hurry up he'd get no breakfast" (pag. 14)

A esta altura de la obra asumimos que Stanley es el hijo de Petey y Meg y esto parece venir a corroborarlo Meg cuando dice "Now you eat up those cornflakes like a good boy" (pag. 15)

Hay además otra regla insinuada en estas frases según la cual los hijos deben de preocuparse de sus madres.

Otra de las normas familiares que se deduce también a través de Meg, cuando descubrimos que Stanley es solamente un huesped, y en un momento que están discutiendo, Meg dice "my father wouldn't let you insult me the way you do" (pag. 19), de lo que deducimos que los padres protegen a sus hijos. Esta misma idea la vemos repetirse cuando Meg ante la inquietud de Stanley por la llegada de los dos extraños, dice : "I'll tell them they must be quiet" (pag. 37)

Algunas otras reglas pertenecientes a la esfera de lo familiar estan actuando también en la obra, como podemos ver a través de Meg desde el principio de la acción, entre ellas podemos citar el que las madres pueden tocar a sus hijos, asi vemos a Meg jugango con el pelo de Stanley (pag. 18).

Otra de estas reglas aunque no está directamente expresada la podemos deducir, sin embargo a través de la actitud general de Meg en sus reacciones con Petey

de lo que deducimos que el marido debe cuidar de la vida de la familia fuera de la casa mientras que la mujer se ocupa de las tareas del hogar, así vemos que Meg nunca sale de la casa a otras tareas que no sea a comprar comida.

Después de la llegada de Goldberg y McCann, hacia la mitad del acto I, las reglas familiares empiezan a incrementarse rápidamente. Incluso aunque Goldberg solo implica dos reglas de este sistema, la primera que el padre es el que guía la vida del hijo (pag. 78-80) y en segundo lugar que el respeto por la historia familiar es muy importante. Esta segunda regla la vemos expuesta en el acto tercero, cuando Goldberg describe a McCann el camino seguido por sus antepasados (pag. 80).

La tradición familiar de Goldberg motiva que Meg amplie sus reglas en la esfera familiar. La norma de que las madres deben de proteger y ayudar a sus hijos, aparece en su diálogo varias veces, durante el party y después de este (pag. 69-70), aunque no está viendo la destrucción de Stanley llevada a cabo delante de sus propios ojos.

Goldberg parece también influir en la motivación por unas reglas familiares, incluso en un personaje que no había demostrado tener hasta ahora el más mínimo sentimiento familiar. Es el caso de Lulu, quien ve primero en Goldberg a un padre y siente una especie de admiración por él; esto lo vemos reflejado en su actitud al principio del party (se siente segura y protegida por él), así vemos que "Lulu sits on Goldberg's lap" (pag. 11) y después de su desengaño con respecto a Goldberg, que abusa de ella en la fiesta, exclama: "What would my father say if he knew?" (pag. 82).

Vemos como a pesar de su desilusión la regla continua influyendo en ella, Incluso el enigmático Stanley tiene una reacción espontanea en este sentido, provocada por la noticia de la llegada inminente de Goldberg y McCann, así relata:

"I had a unique touch...My father nearly came down to hear me. Well, I dropped him a card anyway. But I don't think he could make it. No, I- I lost the address, that was it (pause)....Then after that... they carved me up" (pag. 23)

Los padres deben de mostrar un interés por sus hijos, esa parece ser la norma presente en la vida de Stanley, pero el padre , le había desilusionado. Y ahora vuelve a sentir la necesidad de ella, y quizás por esto se ampara en su "madre adoptiva". Su necesidad de protección la expresa jugando a ser el niño pequeño de Meg en la conclusión del acto I, en esta ocasión, en que advierte a Meg con toda la ansiedad que le provoca el peligro inminente, aunque también será desfraudado, esto quizás está reflejado en la forma desenfadada y frenética con que acaba tocando su tambor de juguete:

"He hangs the drum arround his neck, taps it gently with the sticks, then marches arround the tale, beating it regularly, he begins to go round the table a second time. Halfway arround the beat becomes erratic, uncontrolled Meg expresses dismay. He arrives at her chair, banging the drum, his face and the drum beat now savage and possessed" (pag. 38)

Petey es el último personaje al que Goldberg ayuda a expresar ciertas reglas de la esfera familiar. Es curioso que Petey no contribuye a reflejar un sentimiento

familiar hasta el final de la obra, e incluso entonces las reglas familiares actúan en él de una manera muy superficial. El hombre de la casa se merece salir una noche, es la regla que implica la actitud de Petey cuando dice que no se va a quedar para el Party. (pag.46), sino que en vez de eso se va a jugar una partida de checkers. Esta regla parece surgir a consecuencia del sentimiento de Petey de que para él no existe una familia en esta casa. Esto parece expresado también cuando la mañana siguiente del party:

Goldberg: Your wife makes a very nice cup of tea,
Mr. Boles, you know that?

Petey: Yes, she does sometimes. Sometimes
she forgets.

(pag. 71)

Pero nos sorprende el que a pesar de este poco sentido familiar que Petey parece tener, trate de retrasar el darle a Meg la noticia de que se han llevado a Stanley, como tratando de protegerla del dolor que va a sentir cuando lo sepa.

Esto parece decirnos que Meg es la única familia que Petey ha tenido en realidad, y que su miedo

por lo desconocido le ha hecho de algun modo protegerse en su actitud.

5. Sistema de reglas de la esfera íntima

Con frecuencia se ha citado, como hemos podido ver en los capítulos dedicados a la crítica, la afirmación de Harold Pinter de que los personajes de su obra estan constantemente envueltos en "strategies to cover nakedness". La escasez de reglas observables en la esfera de lo intimo (de la vida privada y personal) en The Birthday Party, parece apoyar esta teoría del dramaturgo. La regla que parecen estar más claramente actuando en la vida íntima y personal de los personajes de la obra es la que dice "no te metas en mi vida".

El ejemplo más claro de esta regla lo encontramos en la aversión de Stanley a hablar sobre su propia vida.

Un ejemplo concreto lo vemos en la reaccion violenta de Goldberg en el Acto III, cuando McCann se mete en su vida privada.

Parece ser que los únicos personajes que comparten algún detalle de su vida con los demás son Lulu, Meg y Goldberg. Y los resultados de esto son: Lulu queda destrozada, a Meg nadie le hace caso porque a nadie le importa y Goldberg se tambalea, aunque solo por un momento para recobrar después su equilibrio habitual.

Hay además otras reglas específicas que están controlando la relación íntima de los personajes. Así por ejemplo, en la relación Petey-Meg, está claro que el periódico es de Petey (pag. 9) y ya que esto es así, queda claramente expresado por Meg que Petey tiene toda la responsabilidad de informarla sobre la vida (pag. 10) ya sea en lo que se refiere a la calidad de los cornflakes, el tiempo que hace fuera, su trabajo, etc...

Esta norma la podemos observar en Meg a través de toda la obra,

Meg:....what are you doing?

Petey: Reading

Meg: Is it good?

.....

Meg: is it nice out?

Petey: very nice

.....

Petey: That's in the winter

Meg: Oh, in winter

Petey: Yes, it get's light later in winter

(pag. 11-12)

Hay algunas reglas que actúan de una manera recíproca entre los personajes, en la esfera íntima, a través de la acción de The Birthday Party. Es aquella que expresa que solo se puede decir que se está compartiendo la vida con alguien cuando existe una verdadera voluntad de entrega por parte de cada uno de los participantes.

Esta es una de las reglas más extendidas en la acción de la obra pero en sentido contrario. Es decir, todo el mundo conoce la regla pero todos ellos tratan conscientemente de evitarla. Nunca nos encontramos que dos personajes de la obra están siendo sinceros mutuamente que se están entregando uno al otro en una amistad

Podríamos decir que la intimidad en the Birthday Party es la excepción mas que la regla.

Con todo lo expuesto hasta aquí sobre los sistemas de reglas externas que operan en la acción y el lenguaje de The Birthday Party, hemos intentado definir el ambiente social de la obra y determinar que reglas sociales del "out there", según las define Peter L. Berger, de la sociedad en general, existen activamente en las vidas de estos personajes.

Como expusimos anteriormente, para poder conocer el significado de las decisiones de los personajes, hay que conocer primero el ambiente social en el que se desenvuelven.

Así pues, una vez que se ha definido el ambiente social en esta obra trataremos en el siguiente capítulo de examinar de cerca el impacto que las reglas externas producen en el interior del personaje, en las reglas que genera la identidad propia de cada individuo.

1. Roger Gross, Understanding Play Scripts: Theory and Method, 1974, pag. 79-83

2. Harold Pinter "Speech: Hamburg, 1970" Theatre Quarterly, Vol. 1 (Julio/ Sept. 1971), pag. 4

3. En este contacto reglas "morales" se refiere a todas las que estan encausadas al bienestar de la sociedad, "costumbres" es usado aqui para referirse a los convencionalismos sociales mantenidos por tradición.

NOTAS DEL CAPITULO VI

4. Harold Pinter And The Room and Two Plays by Harold Pinter N.Y. Grove Press, Inc. 1961, pag. 24

5. William Cole, Folksongs of England, Ireland, Scotland and Wales, Garden City, New York, Doubleday & Co , Inc. 1961, pag. 89

1. Roger Gross, Understanding Play Scripts: Theory and Method, 1974, pag. 79-83

2. Harold Pinter "Speech: Hamburg, 1970" Theatre Quarterly, Vol. I (Julio/ Sept. 1971, pag. 4

3. En este conctecto reglas "morales" se refiere a todas las que estan encausazas al bienestar de la sociedad, "costumbres" es usado aquí para referirse a los convencionalismos sociales mantenidos por tradición.

4. Harold Pinter, The Birthday Party and The Room Two Plays by Harold Pinter N.Y. Grove Press, Inc. 1961, pag. 24

5. William Cole, Folksongs of England, Ireland, Scotland and Wales, Garden City, New York, Doubleday & Co , Inc. 1961, pag. 80

CAPITULO VII. IMPACTO DE LAS REGLAS SOCIALES EN
LA LOCALIZACION SOCIAL Y EN LA
IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES DE
THE BIRTHDAY PARTY

Party.

La pregunta principal que sirvió de guía para este análisis fue: ¿Qué reglas sociales externas (que en opinión de Berger existen en cualquier sociedad) son importantes en ese microcosmos social dibujado por Pinter?

¿Cuáles de estas reglas están actuando en la intimidad de esos personajes en este momento?

Si tratamos de completar nuestro trabajo de interpretación del texto, colocándonos, como ya dijimos en el lugar, de un director o actor, con necesidad de conseguir una información vital sobre la obra (información que Pinter omite) nos damos cuenta que todavía quedan algunas preguntas importantes que contestar, por ejemplo, ¿cuál es la posición o la localización social de los personajes en relación con el mundo que Pinter dibuja en la obra? ¿Cómo se sienten los personajes así mismos en esa sociedad, y por qué?

En el capítulo anterior hemos tratado de definir la estructura de la acción social, el mundo social construido por Harold Pinter en The Birthday Party.

La pregunta principal que sirvió de guía para este análisis fué: ¿Qué reglas sociales externas (que en opinión de Berger existen en cualquier sociedad) son importantes en ese microcosmos social dibujado por Pinter?

de la siguiente pregunta: ¿Cuáles de estas reglas están actuando en la intimidad de esos personajes en este momento?

Si tratamos de completar nuestro trabajo de interpretación del texto, colocandonos , como ya dijimos en el lugar, de un director ó actor, con necesidad de conseguir una información vital sobre la obra (información que Pinter omite) nos damos cuenta que que todavía quedan algunas preguntas importantes que contestar, por ejemplo, ¿cuál es la posición ó la localización social de los personajes en relación con el mundo que Pinter dibuja en la obra? ¿Cómo se sienten los personajes así mismos en esa sociedad, y porqué?

De nuevo nos damos cuenta que necesitamos obtener más información sobre la identidad y la vida de los personajes (esos detalles biográficos omitidos por Pinter) y que son tan necesarios a la hora de interpretar la obra.

El intento aquí consiste en encontrar esa información, aplicando las teorías de Peter L. Berger.

Nos vamos a orientar en este análisis a partir de la siguiente pregunta: ¿Cual es la posición social de cada uno de los personajes, y hasta que punto es esa

situación un resultado del impacto producido por los sistemas de reglas que actúan a través de la acción de la obra?. Esto se puede determinar examinando la intersección del sistema íntimo de reglas del individuo y las reglas sociales externas, que según ya hemos visto influyen en el ambiente de la obra. Respecto a esto, es importante recordar, que según las teorías de Berger, una sociedad solo puede existir cuando se aceptan las reglas externas y se comparten a través del cumplimiento de las funciones impuestas por la mayoría de los individuos que componen la sociedad.

Así pues tendríamos que preguntarnos aquí: ¿Hasta que punto aceptan los personajes de The Birthday Party las reglas que operan en sus vidas y por qué?

Es el capítulo VI de este estudio, examinamos cada una de las cinco perspectivas del sistema interior (espiritual) que genera la identidad del individuo. Para mayor claridad vamos a repetir aquí esas cinco preguntas.

1. ¿ Se deriva la identidad de los personajes de la aceptación de los papeles que le son impuestos por las reglas ó se desarrolla esa personalidad fuera de las reglas

a través de la expresión de la libertad personal?

2. ¿Cuales siente el personaje que son las opiniones sobre su status social a través de la obra?

¿Piensa el individuo que el papel que esperan que representen es coherente con la posición social que él mismo piensa que tiene?

3. ¿Cual es la reacción de otros personajes al papel que representa uno de ellos y ante su forma de representarlo y hasta que punto parece que están influidas estas reacciones por el papel que esos personajes representan y por su propio estado y funciones?

4. ¿Que visión del mundo tiene el personaje y de que manera esta relacionada esa opinión con su aceptación de las reglas sociales impuestas en su vida?

5. ¿Hasta que punto intenta el personaje cambiar o mantener su lugar en la sociedad a través de la acción de la obra y cuál es el resultado?

Estas preguntas marcaran la pauta de nuestro análisis en la consideracion de algunos aspectos de la vida íntima de los personajes de The Birthday Party, con el propósito de poder revelar alguna información implícita en ellos.

Meg Boles

Si existieran las "marionetas sociales", Meg Boles en The Birthday Party sería un buen ejemplar, si se le ocurriera mirar hacia arriba podría ver los hilos que dirigen sus movimientos.

Es significativo que la ley y la política no son estructuras de reglas importantes en la vida de Meg ya que este personaje podría vivir en cualquier sitio, bajo cualquier sistema legal y seguiría siendo la misma.

Meg esta atada por los lazos de la sociedad, hemos visto como casi todos los sistemas de reglas externas operan en su vida, aunque en un nivel muy

superficial. Hemos visto también que son las reglas que conducen la moral, las costumbres y la cortesía las que más activamente influyen en su vida y la definen.

En un nivel humano simple, Meg desea y necesita lo que su mundo puede ofrecerle si representa el papel que esos sistemas de reglas le imponen, así vemos su necesidad de compañía, una vida sexual, un sentimiento de pertenencia, y un sentimiento de estima.

En realidad Meg no encuentra ninguna de estas cosas, pero está tan ocupada representando el papel que refleje esas reglas que ni se da cuenta. Meg sobrevive creandose una serie de sustitutos: un compañero en la vida sexual donde no lo hay, un hijo donde no existe y una vida en general donde no existe en realidad nada.

Meg consigue lo que ella piensa que es una identidad aceptando las distintas condiciones sociales y los papeles que le son impuestos tanto por las reglas externas como las internas: esposa, cocinera, la que hace la compra, limpiadora, dueña de

la casa, madre, amante y anfitriona. Pero Meg representa todos estos papeles para diferentes personas, así es la esposa, la cocinera, la que compra y la que hace la limpieza para Petey, porque es a través de todas esas funciones de la única manera que ella consigue el sentido de la familia, lo cual es importante para la sociedad.

Pero es la dueña de la casa, la madre y la amante de Stanley, y la anfitriona para Goldberg, McCann y Lulu.

Por todo esto casi podríamos decir que Meg tiene varias personalidades, que tiene unas necesidades, que está expresando conscientemente un sentimiento de la libertad personal y que esta luchando en cierta manera a través de esa libertad contra los lazos de la sociedad. Pero eso no parece ser así ya que si hay una lucha en Meg es por ser parte de esa sociedad, por tener una identidad, lo que ocurre es que está dominada por las circunstancias y por esas necesidades, sin satisfacer, que la empujan a buscar varios caminos para integrar su debil identidad.

Es curioso como Meg inconscientemente resuelve, ó deja que otros lo hagan el posible conflicto de su personalidad, que se produce como resultado de una relación con varios hombres. Como ya hemos mencionado Meg puede hacer de madre y de amante de Stanley, al mismo tiempo que es la esposa de Petey en otro momento. Pero no porque esté haciendo un doble juego furtivo, sino porque parece que está empujada por sus propias necesidades y también para satisfacer las necesidades de otros.

No parece haber en ella ningún conflicto entre sus papeles y su condición social, pero tampoco hay libertad, ni "ecstasy". Meg esta atrapada por los papeles que le imponen las reglas y por las necesidades de otras personas; ella quiere y necesita todos sus estados y papeles porque ellos, por así decirlo, protegen su doble personalidad.

En varias ocasiones vemos como todos los personajes apoyan a Meg en sus alternados papeles, y cuando lo hacen ella se siente segura por esa confianza que se le concede. Hay sin embargo algunos momentos en los que no encuentra ese reconocimiento. Por

ejemplo al principio del acto primero Meg se acerca a Stanley como a un hijo a la hora del desayuno y él la rechaza diciendo "Well, I can see I'll have to go down to one of those smart hotels on the front" (pag. 16). Vemos aquí como Stanley la fuerza fuera de su posición de madre para colocarla en la de dueña de la casa de huéspedes. La regla que expresa aquí Stanley es la impuesta por la sociedad de que cuando alguien paga por un servicio debe de obtenerlo. Sin embargo un minuto después es el mismo Stanley el que la repone en su estado, confirmando su puesto de madre, y le ruega que realice funciones apropiadas de ese estado.

Un ejemplo de esto, bastante significativo, ocurre al final del primer acto; Goldberg y McCann han llegado a la casa y se han retirado a sus habitaciones. Stanley, nervioso por su presencia, empieza a tocar el tambor y avanza asaltando a Meg. Tanto la aceptación del papel por Stanley como la forma en que este toca el tambor implica claramente una regla social que dice que las madres tienen que proteger a sus hijos.

La mayoría de los papeles que juega Meg, se confirman en un nivel bastante superficial, pero ella no parece darse cuenta de esto. Meg acepta lo que cualquiera pueda ofrecerle y se satisface de la misma manera, con esto Meg está revelando el impacto de la regla social, que según vimos es central en la obra de Pinter: se hace sin preguntar nunca poqué.

La confirmación de la superficialidad : papel representado por Meg es bastante evidente en sus relaciones con Petey, Lulu y McCann, así vemos como a veces no se preocupan de ella, la dejan hacer sus cosas, otras veces le alaban levemente sus funciones de forma que los deje en paz.

Por otro lado está Goldberg, que manipula los papeles de Meg, utilizandola como un arma contra Stanley. Algunos ejemplos de esto los podemos ver cuando Goldberg le da la idea de organizar una fiesta de cumpleaños para Stanley (pag. 34) y después durante la fiesta en el acto II.

La opinión - que Meg parece tener del mundo

es que no está mal, mientras no se meta a examinarlo o a dudar.

Meg esta segura de que existe algo, una fuerza fuera de ella y teme a ese algo desconocido. Esto es posible verlo en varias ocasiones, por ejemplo, cuando Stanley le habla de un camión que va a venir, su reacción es de miedo a lo desconocido (pag. 24), y en su ansiedad sobre el coche aparcado enfrente de la casa en el Acto III (pag. 70).

Sin embargo nada cambia para Meg, para ella todos los días son iguales, simplemente se limita a representar los papeles dispuestos para ella. Meg no reconoce el vacío que hay en su vida, su subconsciente la hace buscar continuamente en una persona lo que otra no ha sabido darle. Para Meg el mundo se da por sabido.

Meg es la misma al principio y al final de la obra. No podemos decir que ha habido en ella un intento de cambiar su papel dentro de la sociedad. Las reglas que rigen su vida son exactamente iguales

al principio que al final de la obra. Así, al final de la última escena, vuelve a casa y pregunta a Petey:

Meg: Where's Stan?

(Pause)

Is Stan down yet, Petey?

Petey: No....he's....

Meg: Is he still in bed?

Petey: Yes, he's.... still asleep

Meg: Still? He'll be late for his breakfast

(pag. 89)

Su papel aquí es el de madre y la regla es la misma que vimos anteriormente de que todos tienen que estar a punto a la hora de la comida. Las reglas no han cambiado, su papel sigue siendo el mismo, podriamos decir que la influencia que algunas reglas ejercer en su vida la ciegan de tal manera que no la dejan ver todo lo que ha pasado. Lo único que parece recordar del party es que ella fue "The Belle of the Ball" (pag. 90). "Look at me, I'm a person" ese es su papel personal como lo expresan en sus mismas palabras, quizás es esta una buena, aunque inconciente, definición.

Petey Boles

Si Meg nos parece una víctima de la sociedad, su marido Petey es todavía peor. Aunque esta marioneta si mira hacia arriba, al final de la obra, y trata conscientemente de protegerse en vez de cortar los hilos que la dominan. Es en el personaje de Petey donde más claramente se puede observar la confirmación de la regla social central en The Birthday Party de que hay que aceptar a la sociedad y cumplir sus reglas sin preguntar nunca el porqué.

El lugar de Petey en la sociedad está principalmente en la esfera de las reglas de la ocupación. Esto le hace que salga de la casa y vaya a la playa todos los días a trabajar, pero quizás sea también esto una buena ocasión para estar solo y pasar desapercibido (dos cualidades que parecen ser características de su personalidad).

Al igual que Meg, Petey podría también existir en cualquier sitio y en cualquier sistema social. Si lo observamos a través de la obra, nos podemos dar cuenta que su cumplimiento de las reglas

es rutinario, sin comprometerse personalmente a ellas.

Podemos decir que Petey acepta las reglas que la sociedad le imponen, pero realmente solo concede parte de lo que se le exige, excepto en lo que se refiere a su trabajo, que quizás sea lo más importante para él, esto es la rutina, lo puede hacer con los ojos cerrados, es en su trabajo donde podemos decir que Petey se identifica. Petey se aísla y aísla también su personalidad en el trabajo, aceptando así la regla social de que el cabeza de familia tiene que trabajar para mantener a su familia y para hacer algo en su vida.

Para Petey el trabajo es quizás la forma de ignorar otras responsabilidades. De hecho se mantiene al margen de todo los demás aspectos de su vida. Así Petey es el esposo de Meg, pero no tiene intimidad con ella, ni sexual ni en ningún otro aspecto. Es amigo de Stanley, pero cuando este le necesita al final, aunque se preocupa por él, no hace nada por ayudarlo.

Petey: Leave him alone!

(They stop. Goldberg studies him)

Goldberg:(insidiously) Why don't you come with us, Mr. Boles?

McCann: Yes, why don't you come with us?

Goldberg: Come with us to Monty. There's plenty of room in the car

(Petey makes no move. They pass him and reach the door. McCann opens the door)

Petey: (broken) Stan, don't let them tell you what to do

(They exit)

(pag. 89)

Petey llega a decirle a Stanley que no se deje mandar, pero cuando él mismo se siente amenazado, se protege en la ley que domina todo el ambiente, la cual le dice que mientras no se entrometa en nada no hay peligro. Petey consigue su libertad a través de su aislamiento. Pero solo consigue una libertad relativa, como en todas las demás cosas de su vida, Petey se queda a mitad del camino.

Después de que Goldberg y McCann se han ido llevándose con ellos a Stanley, vemos a Petey acercarse a la mesa y coger el periódico. Al abrir el periódico caen a la mesa las tiras que McCann solía cortar tan meticulosamente. Podría haber sufrido la misma suerte de Stanley y él lo sabe. De nuevo vemos aquí aparecer la regla de "acepta sin hacer preguntas" y Petey se resigna.

Los estados en los que Petey se identifica así mismo son los de trabajador, esposo, posadero y amigo. Parece que también tiene conciencia de si mismo como hombre.

Estos estados y los papeles que desempeña en ellos siempre reciben la confirmación de otros personajes que actúan junto a él. Sin embargo, hay un momento en que Petey en su papel de amigo y hombre, representa una amenaza para Goldberg y McCann. Petey se da cuenta del conflicto entre los papeles que sus estados le hacen representar y resuelve este conflicto ignorando estos papeles.

Se puede decir que las imágenes de impotencia y

aislamiento caracterizan la existencia de Petey; impotencia por la imposibilidad de sugerir una relación sexual con Meg, y aislamiento por su relación con los demás personajes de la obra.

Para Petey el mundo es un lugar hostil si no se cumple con las reglas, al menos de palabra. La propia existencia de Petey le haría recapacitar en ciertos aspectos que el trata de ignorar, por lo tanto su única alternativa es retirarse ó aislarse y Petey parece hacer las dos cosas. Parece que Petey se siente incapaz de luchar contra la sociedad

La única tentativa de cambiar su lugar social en la obra vemos que fracasa, debido a la aparente intención de estas palabras de Goldberg:

"What's happened to the love, the bonhemie, the unashamed expression of affection of the day before yesterday, that our mums taught us in the nursery? (pag. 57)

El único intento de interferir, le enseña que McCann lleva razón cuando contesta "gone with the wind" (pag. 57) Petey no pregunta porqué, lo da por sabido.

Lulu

Si observamos las respuestas de Lulú a las reglas externas a través de los dos primeros actos de The Birthday Party nos ^{damos} cuenta de que su posición en la sociedad tiene que estar en las esferas de la moralidad, las costumbres y las formas externas.

Sin embargo esta localización es solo a manera de prueba ya que, tanto esto como su personalidad parecen bastante difíciles de definir. En principio nos parece una joven, que tiene poca experiencia en la vida, tiene que descubrir todavía como funciona el mundo, por el momento lo que mas ^{le} preocupa son las fiestas y los juegos.

Su situación en la sociedad está motivada por sus necesidades, es una mujer joven que necesita compañía, amor y sexo. Sin embargo vemos que las reglas influyen en su persecución de estos objetivos. Esas reglas las podemos ver implícitas en todo lo que dice ó hace.

En su primera escena en la obra, al principio del acto primero, con Stanley, Lulu no está en el escenario mas de un minuto y según las notas de Pinter sobre la escena, "She sits, takes out a compact and powders her nose" (pag. 26). Esto implica la regla social^{de} que hay que arreglarse para encontrar novio.

Un momento después la vemos pedirle a Stanley que se afeite, se lave y vaya de picnic con ella (pag. 27). El mismo interés que expresa con Goldberg al principio del "birthday party" pero en esta ocasión como en la anterior con Stanley, las reglas de moralidad y costumbres conducen estos intereses.

Así vemos como Lulu a pesar de estar ya sentada en las rodillas de Goldberg y mirándole a los ojos, de pronto pregunta: "Have you got a wife?" (pag. 60). La regla implícita aquí es que una mujer joven no debe flirtear con un hombre casado, Pero Lulu está sentada ya en sus rodillas cuando dice esto, nos preguntamos cual sería su reacción si Goldberg le hubiera contestado que efectivamente tenía una esposa. Esta pregunta de Lulu nos demuestra que su responsabilidad de cumplir las reglas que rigen en su vida es muy superficial. Sin embargo una vez que sabe que no

tiene compromiso, se abandona en sus brazos, aunque quizás habría que anotar aquí que su fascinación por Goldberg no es enteramente sexual, sino que siente también una gran admiración por su personalidad, y su habilidad en el trato con los demás y por su posición social, lo cual viene a implicar la regla de que todo hombre que vale y trabaja, tendrá una posición en la sociedad.

Así pues Lulu desarrolla una identidad a través de unas reglas que acepta, si bien en un nivel muy superficial, Lulu se define como una persona muy superficial, Goldberg se da cuenta de esto y la utiliza para destruir a Stanley, aunque esto le enseña a Lulu a tener mas respeto por las reglas.

Algo después, en el Acto III, llevada por su sentimiento de que la posición sexual de Goldberg ha sido egoísta y anormal, Lulu llega, en este convencimiento, a expresar una regla que dice que lo efímero no tiene ningún valor.

Lulu nos descubre aquí además, y por primera vez, que tiene un padre que se preocupa de ella (lo que

implica la regla de que todos los padres tienen que preocuparse por sus hijos) y que tiene un prometido llamado Eddy.

Como indicabamos anteriormente, la conciencia de Lulu sobre su localización y su estado en la sociedad, cambia a través de la obra. Al principio Lulu se ve a si misma solo como una mujer joven deseable, y disponible. Su diálogo revela después que se ve asi misma como una hija que necesita la protección de su padre y como una mujer prometida a Eddy.

Este cambio es provocado por el conflicto de los papeles representados en su relación con Goldberg, cuando Lulu entra a la mañana siguiente, Goldberg se burla de su moralidad y al hacerlo así, la esta de alguna manera engrandeciendo. Así antes de que él se burlara de ella, Lulu solo venía a despedirse. Sin embargo ahora Lulu sugiere que tanto su padre y su prometido la repudiarán.

Goldberg: What's the matter? You got the
needle to Uncle Natey?

Lulu: I'm going

.....

Goldberg: Anyway, who says you don't take them?

Lulu: Do you think I'm like all the other girls?

Goldberg: Are all the other girls like that, too?

.....

Lulu: (distressed) What would my father say,
if he knew? And what would Eddy say?

(pag. 82)

Después expresa que Goldberg debería salvarla, según podemos deducir de sus palabras : "you used me for a night a passing fancy" (pag. 83). La regla que parece estar imponiendole aquí a Goldberg es la que dice: si haces daño a alguien, debes hacerte responsable de ello. Y Goldberg contesta: "Who used who?". Goldberg que ha descartado el valor moral desde el principio, ahora la rechaza, y le hace frente con su propia regla. Hasta este momento Lulu había sido alentada en todas sus funciones por cualquiera de los personajes con los que se ha relacionado incluyendo a Stanley.

Al principio de la obra, Lulu cree que sabe lo que es el mundo, pero en realidad parece bastante

ingenua. Lulu es fácil de llevar y Goldberg la manipula en un mundo con mas reglas de las que ella ha aceptado nunca. Antes de rechazarla Goldberg cambia su posición social , haciendo que otros sistemas de reglas familiares y profesionales empiecen a introducirse en su vida, aunque no parecen influir en absoluto en ella hasta el final del Acto III, cuando pregunta: "How can I go behind that counter now?" (pag. 83).

Lulu teme que no solamente la familia sino la sociedad en general murmuren de ella. Lulu se va después de que McCann la afrenta con estas palabras:

"Confess!....Kneel down, woman, and tell me the latest. I've seen you hanging about the Rock of Cashel, profassing the soil with your goins-on. Out of my sight! (pag. 84)

La advertencia y la regla moral que McCann esta exponiendo aquí es que Lulu debe de rehacer sus valores morales y controlar su vida sexual. No sabemos si Lulu lo entiende ó no, lo que si parece que nunca olvidará es que hay unas reglas que ordenan la moralidad sexual y la necesidad de una familia en su vida.

Cuando Lulu aparece por primera vez en la acción de la obra de Pinter, las reglas sociales que influyen superficialmente en su vida, significan muy poco para ella. Sin embargo ahora se da cuenta de que ha cometido un error. Su miedo a la sanción impuesta por su familia, su prometido y sus amigos la intruducen en un mundo regido por unas reglas, que hay que aceptar de antemano. Es casi seguro que desde ahora en adelante defenderá con mucho mas interés su lugar en la sociedad.

McCann

Los sistemas de reglas que parecen estar actuando con mas fuerza en el diálogo y las acciones de McCann, definen su lugar en la sociedad, el cual se puede ver sobre todo dentro de las esferas de lo legal, lo político, moral y profesional.

Sin embargo esto no quiere decir que McCann tenga un dominio total de su personalidad, que sea él mismo en todo momento, sino que a veces aparenta ser todo lo contrario. La posición fundamental de McCann

dentro de las reglas esta en un lugar mucho mas amplio, podríamos decir que McCann acepta todas las reglas externas de la sociedad y que lo hace sin preguntar nunca porqué.

Es verdad que hay momentos en la obra en que sus reglas y las implícitas en estas, parecen estar en conflicto con su gran necesidad de unas reglas que gobiernen todas las cosas. Sin embargo, cada vez que McCann siente esa necesidad le pide información a Goldberg.

McCann no duda de las reglas sociales de una manera objetiva, es mas, a veces parece que se olvida de sus propias reglas para servir a las que están fuera de si mismo, en una jerarquía mucho más amplia. Esa jerarquía y sus estructuras de reglas están reflejadas en Goldberg. Para McCann, Goldberg no solo parece ser un gran maestro, que sabe todo lo que hay que hacer, sino que sabe también porqué esto es importante.

Para McCann lo importante no es saber el porqué de las reglas sino saberlas, ya que aceptandolas y cumpliendo las funciones que estas ordenan consigue una mayor seguridad en sí mismo y en su propia identidad.

Vemos pues, que es fundamental en la existencia de McCann el aceptar las reglas sin cuestionarlas.

Según deducimos a través de nuestro estudio de la obra, este personaje, no tiene una familia ni refleja una vida privada en ningún aspecto. Las reglas de carácter íntimo y personal que encontramos en McCann parecen ser un reflejo de las de Goldberg. Solamente en un momento de la obra hemos encontrado que McCann habla de su vida personal.

McCann: I know a place. Roscrea. Mother Nolan's

Meg: There was a night-light in my room when
I was a little girl.

McCann: One time I stayed there all night
all night with the boys. Singing and
dancing all night.

Meg: And my Namy used to sit up with me, and
sing songs to me.

McCann: And a plate of fry in the morning.

(pag. 62)

Tanto el contenido de sus palabras como el hecho de que McCann está hablando consigo mismo parece

indicarnos que su pasado no tiene mucho valor. Son frases sueltas, recuerdos sueltos de un pasado que no es tema importante de conversación. Se puede explicar así que a McCann le falte la comprensión de la vida familiar y privada, y es que él no ha tenido en realidad apenas ninguna experiencia en este sentido.

Esto también puede explicar el que McCann, con frecuencia, infringa las reglas que rodean la vida personal de Goldberg y tenga que sufrir las consecuencias. El mejor ejemplo de esto quizás esté en el acto III, cuando McCann llama a Goldberg "Simey", nombre que solía llamarle su madre cuando era pequeño y Goldberg llega incluso a atacarlo físicamente.

En la reacción de Goldberg podríamos deducir la regla que está tan claramente expuesta en la expresión española "no te metas donde no te llaman", es decir respeta la vida privada de los demás y no te metas en ella al menos que se te indique.

McCann está aprendiendo las reglas personales y de la esfera íntima a base de pruebas y errores y a

a través de Goldberg.

Sin embargo McCann no necesita ninguna lección en las reglas que se refieren a la iglesia ó a su país (Irlanda). Lo más destacado de su personalidad es el ser irlandés y después de esto está su criterio moral, que parece estar orientado sobre todo en el antiguo testamento. Los papeles que representa McCann así como su forma de llevarlos a cabo parecen expresar su convencimiento de que tiene que cumplir su misión por su país, por la sociedad y por sus ideales religiosos, como parte importante de esa sociedad. McCann, podría decirse, que es un fanático que fundamenta su personalidad en el cumplimiento de esas reglas que son la base de su vida.

Hay otro aspecto importante que observar y es que McCann cuando lleva a cabo su misión, preferiría a veces no estar tan cerca de sus víctimas, aunque él sabe que tiene que cumplir su misión, en ocasiones expresa que preferiría dejar la parte violenta y desagradable del trabajo para que la hiciera otro.

Así por ejemplo, le vemos preguntarse a sí mismo: durante el party "now where am I" cuando sabe que se

acerca la hora del crimen, esto refleja la debilidad de su carácter.

En el Acto III, a la mañana siguiente después del party, podemos encontrar otra serie de ejemplos sobre esta debilidad ó cobardía de McCann, así cuando tiene que subir y enfrentarse con los resultados de su crimen con Stanley, le vemos decir, "I'm not going up there again.... He tried to fit the eyeholes (of his glasses) into his eyes. I left him doing it" (pag. 74-5)

O más tarde cuando Goldberg le dice que se siente "knocked out, unusual" , McCann se acerca a él y ("Hissing") exclama: "let's finish and go-let's get it over and go. Get this done, let's finish with the bloody thing. Let's get the thing done and go!" (pag. 77-8)

Parece evidente que esta reacción de McCann no es porque sienta ninguna clase de escrúpulos ó porque su sensibilidad no se lo permita. Sino que parece insinuar un problema mucho mas serio en él. McCann es conciente de su situación como hombre de confianza de Goldberg y de las obligaciones que esto implica , sin embargo interiormente no está convencido de las

reglas que su estado le imponen, es decir, no ha aceptado completamente esas reglas. Repetidamente a través de la obra, hemos podido deducir que la regla central que se impone a McCann es que debe hacer lo que Goldberg le ordena sin preguntar, tiene que representar los papeles que este le ofrece y tiene que hacerlo porque Goldberg sabe que es importante el hacerlo así.

Esta regla puede que frustrea McCann pero en el fondo la necesita para seguir estando seguro de sí mismo y de lo que es. Sin embargo para conservar esa identidad y para seguir trabajando, McCann necesita que Goldberg le de una respuesta a sus preguntas y le de fuerzas para seguir adelante. Así un momento después de entrar, en el acto I, cuando Goldberg le pregunta a que se deben sus nervios, él contesta:

"I don't know, Nat. I'm just all right once I know what I'm doing when I know what I'm doing, I'm all right" (pag. 30)

McCann necesita tener un líder que le oriente y que justifique su trabajo, necesita saber además que Goldberg siempre está seguro de sí mismo, así parece estar expresada.

Goldberg tiene un leve momento de crisis, se siente "knocked out...uncommon for me" (pag. 77).

En ese momento McCann debe sentir que todo se le viene abajo, que si esto ocurre, su misma identidad se viene abajo también; su reacción es darse prisa, terminar pronto la empresa, porque si el guía desaparece él está perdido.

Aunque a veces Goldberg siente que el poder de McCann aumenta y expresa un cierto temor hacia ello, sin embargo McCann no parece optar conscientemente a nada mas que su puesto. Cuando Goldberg dice: "Questions, questions. Stop asking me so many questions. What do you think I am?" (pag. 77)

El significado de esta pregunta es evidentemente "yo no tengo todas las respuestas" y la reacción inconsciente de McCann sería preguntarse interiormente: qué hago si el jefe no sabe la respuesta. La regla implícita aquí podría ser: aquellos que guían deben saber el camino, si quieren tener quien les siga. Sin embargo McCann no pregunta, sino que escucha a Goldberg referir sobre su familia y la historia de su cultura y después

"McCann stands, puts his hands on his knees, bends and blow in Goldberg's mouth" (pag. 81)

Así le devuelve las fuerzas a Goldberg y se siente protegido y contento de nuevo cuando Goldberg demuestra que ha recuperado su ánimo. El jefe ha resusitado física y espiritualmente "He smiles" (pag.81), así lo expresa y con ello le demuestra a McCann cual es su puesto de nuevo.

Goldberg

Podríamos decir que Goldberg es la representación de lo que el sociólogo Peter L. Berger ha llamado la estructura externa de la sociedad. En Goldberg influyen reglas de toda la estructura externa, a lo que Berger llama el sistema de "out there", y Goldberg transmite estas reglas a todos los personajes que de alguna manera se relacionan con él. Sin embargo, aunque todas las reglas confluyen en él, hay una que destaca más que las otras, una regla que es central en su vida y que él protege con más interés, esta regla está dentro del sistema de lo familiar.

Goldberg cree, lo mismo que lo hiciera su padre antes que él, que:

"Never, never forget your family, for they are the rock, the constitution and the core! Why is this of first importance? Because that's why I reached my position, McCann (pag. 80)

.....

Play up, play up, and play the game honor thy father and thy mother. All all along the line. Folloow the line, the line McCann, and you can't go wrong. What do you think, I'm a self made man? No! (pag. 79)

Es evidente que Goldberg aprende en la familia sus primeras reglas para la vida, es decir su concepto de sociedad parte de la familia, que es en realidad el corazón de la sociedad, sus reglas son la base de todas las demás reglas de la sociedad; así pues, la sociedad se puede considerar una gran familia, la familia del hombre civilizado.

A primera vista la comparación de Goldberg

parece demasiado simple y tal vez demasiado fatal también. Al examinar su actitud nos podemos dar cuenta que para Goldberg familia es sinónimo de sociedad y de esa manera . lo que el padre dice son las normas que rigen a la familia, las reglas de la sociedad, son las normas que determinan lo que está o no bien para sus miembros.

En la familia tradicionalmente se dice que lo que el padre ordena es lo que es, no se puede cuestionar, y por la misma razón los miembros de una sociedad no tienen ningún derecho a dudar de las normas inherentes a la misma.

Cuando alguien nace se le da un nombre, una dirección, una posición, una historia familiar y una serie de reglas y funciones apropiadas a todo esto, así pues el individuo tiene que vivir de acuerdo con estas reglas establecidas. Para explicarnos el porqué de muchas cosas en nuestra vida, tendríamos que remontarnos al origen de nuestra familia, según Goldberg habría que volver al génesis de la familia, al "good book"

"I swore on the good book. And I knew the word I had to remember-Respect! Because McCann- (gently) Seamus- who came before your father? His father. And who came before him? Before him?.... (vacant-tirunshant) Who came before your father's father but your father's father's mother! Your great-grand gramy " (pag.80)

Hacia el final del Acto III de The Birthday Party vemos como Goldberg relata a McCann lo que su padre le había enseñado desde su lecho de muerte "keep an eye open for low lives, for shnorrers and for layabouts... I lost my life in the service of others, he said, I'm not ashamed. Do your duty and keep your observations"(pag.79)

La regla implícita en esta sentencia es que cada uno tiene que cumplir con su misión, que cada uno es responsable de participar y contribuir. Goldberg llega a la casa de Petey y Meg representando a una "organization" (pag. 50) con una misión que cumplir y naturalmente Goldberg cumplirá con su deber, según le había enseñado su padre y a éste su abuelo y así sucesivamente. Como vimos anteriormente para Goldberg es éste el único camino de establecer y mantener su identidad:

"What do you think, I'm a self-made man? No! I sat where I was told to sit" (pag. 79)

La identidad de Goldberg está compuesta por las distintas situaciones de su estado: protector y trabajador para la "organización", miembro de la familia, supervisor de McCann (quien le ayuda a proteger la organización). Para Goldberg todos estos papeles están de acuerdo con su estado e incluso el papel que asume en relación con Lulu.

Sus últimos papeles en la obra y el doble criterio que se revela en ello podrían llevar a cualquiera a una confusión de su estado, pero no es así con Goldberg quien parece justificar su acción con Lulu al menos de dos maneras diferentes: El de estar protegiendo a la sociedad, al usar a Lulu para hacer que Stanley vuelva a integrarse en la sociedad de la que se había separado y el de estar además enseñándole a Lulu que la sociedad desapruaba actitudes como la suya .

Los demás personajes reconocen a Goldberg en todos sus estados y le confirman en todas sus funciones, en todos sus papeles, y esto es así ya sea que

Goldberg asuma esta función como un juego ó como un truco para conseguir algo, para dar una lección ó simplemente para ser él mismo, el hombre de la familia; siempre consigue el apoyo que desea incluso en los personajes que luchan contra de él, como por ejemplo Stanley, quien al final queda desarmado.

Pero esta confirmación por parte de los demás puede ser también un problema para Goldberg, quien queda sumergido en un papel anticuado, que le aísla, le cansa y a veces le confunde. Parece estar claro que Goldberg tampoco tiene todas las respuestas como él mismo expresa: "Who do you think I am?"

Cuando Goldberg siente el vacío y lo superficial de las razones en las que basa su propia identidad y sus funciones, le vemos derrumbarse espiritual y físicamente. Así ocurre en el Acto III en medio de una conversación con McCann:

"And you'll find that what I say is true. Because I believe that the world.... (vacant).... Because I believe that the world.... (desperate)....

BECAUSE I BELIEVE THAT THE WORLD.... (lost) (pag. 79)

Pero Goldberg siempre encuentra una forma de levantar su ánimo, de reflexionar sobre sus reglas y sus funciones, y sobre todo, de reafirmar su identidad. Simplemente se sienta y explica a su subordinado McCann lo que su padre le había enseñado y lo que su abuelo le había enseñado a su padre, etc... y esto lo reanima.

Para Golberg el mundo es como ha sido establecido y su misión está en continuarlo.

Stanley Webber

De Stanley no puede decirse que tenga un lugar en la sociedad hasta su transformación después del party.

El Stanley de antes, el artista sensible que huye y se esconde de un mundo hostil, ese viejo Stanley podemos decir que muere en medio de la fiesta, cuando McCann le pone el tambor a su paso "Stanley walks into the drum and falls over with his foot caught in it"(p.65) La resistencia de espíritu de Stanley se ha roto lo mismo que el tambor:

"Stanley rises. He begins to move towards Meg, dragging the drum on his foot. He reaches her and stop. His hands move towards her and they reach her throat" (pag.65-66)

Es como si Stanley volviera a nacer cuando se le fuerza a aceptar las nuevas reglas y las funciones basadas en las dos únicas cosas que le quedan en su existencia y en su estado de hombre.

Las notas de Pinter a la escena final del Acto II nos describen:

"McCann finds the torch on the floor, shines it on the table and Stanley Lulu is lying spread-eagled on the table, Stanley bent over her. Stanley, as soon as the torch hits him, begins to giggle. Goldberg and McCann move towards him. He backs, giggling, the torch on his face. They follow him upstage. He backs against the hatch, giggling. The torch draws closer. His giggle rises and grows as he flattens himself against the wall. Their figures converge on him" (pag. 67)

Stanley está ahora preparado para la nueva programación, para empezar un nuevo proceso de socialización.

Según mencionábamos anteriormente Stanley no tiene una social definida sus diferentes situaciones de estado, no obedecen a mas reglas que las propias de esas situaciones. Según la teoría de Berger expuesta anteriormente "each social situation is sustained by the fabric of the meanings that are brought into it by the several participants" (pag. 126, Berger)

Para Stanley el sentido está cambiando continuamente de acuerdo con sus necesidades del momento. Así unas veces le vemos representando el papel de huesped airado (pag. 19), otras le vemos el artista joven que necesita la protección de su padre (pag. 23) e incluso como a un niño que necesita de su madre, en otros momentos (pag. 38)

Las únicas constantes en Stanley podemos decir que son el sexo y el miedo a ser controlado ó poseido. Y es precisamente el sexo lo que le destruye.

Antes de su destrucción, Stanley pasa por una serie de situaciones y representa una serie de papeles con el fin de obtener el apoyo que necesita para sostenerse; no existe, por tanto, una progresión

lógica entre las diferentes perspectivas de su sistema íntimo de reglas. Stanley no juega un papel consistente en busca de esa identidad, no se ajusta a las reglas y necesita muy poco reconocimiento por parte de los demás. Solo quiere que le dejen libre y en paz en un mundo que él ve coactivo y amenazador.

Stanley parece saber demasiado bien como funciona el mundo y la sociedad, así durante los dos primeros actos de la obra se vale de todos los medios para conservar su libertad física y mental. Trata de estar en la casa pero sin participar en sus asuntos, permanece en cama (pag. 14)

Stanley usa la transformación en varias ocasiones, un ejemplo de esto lo tenemos a mitad del Acto II, cuando finge no reconocer a su perseguidor McCann, e incluso trata de demostrar un cierto carisma:

"You know what? To look at me, I bet you wouldn't think I'd led such a quite life. The lines on my face, eh? It's the drink. Been drinking a bit down here...." (pag. 42)

Pero su truco no le sirve, McCann y Goldberg

continúan cercandoles cada vez más. A veces intenta contradecirse en su papel, como por ejemplo, en esta conversación con Goldberg:

Stanley: Don't mess me about?

Goldberg: I beg you a pardon?

Stanley: (moving downstage) I'm afraid
There's been a mistake. Your room
is taken. Mrs. Boles forgot to tell
you. You'll have to find somewhere
else.

Stanley: That's right

Goldberg: Is it a good game?

(pag . 46)

Pero tampoco consigue nada por este camino, Goldberg adivina perfectamente su juego.

Stanley intenta también manipular el sistema, es decir, hacer que funcione para él. Así cuando está solo con McCann antes del party, al principio del acto II, y McCann le advierte de una manera ingeniosa

que debe rendirse, que debe volver, y le transmite este mensaje silbando la canción tradicional irlandesa, vemos por las notas del autor a la escena, cual es su reacción ante la situación:

"Stanley joins McCann in whistling 'The Mountain O'Mourne' During the next five lines the whistling is continuous one whistling while the other speaks, and both whistling together" (pag. 40)

La secuencia termina con los dos parados de pronto y mirándose uno a otro, Stanley sabe muy bien que Goldberg y McCann están allí para destruirle, pero por más que lo intenta no puede conseguir que confiese abiertamente sus intenciones. Stanley no sabe quienes son pero siente que representan todo aquello de lo que él está huyendo, a medida que avanza el día está más preocupado por el party que le han anunciado y trata por todos los medios de que Goldberg y McCann se vayan, pero ellos también saben la forma en que funciona la sociedad.

Todos los intentos de Stanley por mantenerse libre de esas reglas, que sus opresores representan, son

ahogados por estos. La sociedad dice que una persona debe tener otras reglas aparte de las suyas propias, aunque se puede decir que Stanley no tiene ninguna.

En el party, Goldberg aprovecha el estado de ansiedad de Stanley y su necesidad del sexo para tentarle con el juego sexual de Lulu. Hasta que Stanley no puede soportar mas la situación y sufre un derrumbamiento mental atacando a Lulu en la oscuridad. Es por tanto la virilidad de Stanley la trampa que le tienden Goldberg y McCann para hacerle aceptar la sociedad y sus reglas, según le recuerdan unos minutos despues, "from now on, we'll be the hub of your wheel" (pag. 85)

Toda la información obtenida sobre los personajes de The Birthday Party a través del análisis del sistema de reglas que en ellos operan, nos viene a decir que Harold Pinter escribe en su obra dramática sobre algo mucho mas importante que "the weasel under the cocktail cabinet"

Segun hemos visto la teoría social de Berger nos ofrece una forma sistemática de explicar esos "facts" en lo que Pinter llama su "compulsory territory". Ese

territorio es la laguna que existe en cuanto a la falta de una información explícita sobre los personajes y en la ambigüedad de lo que esos personajes dicen y hacen a través de la obra.

El principal propósito de este análisis del sistema de reglas que actúan sobre la acción y los personajes de la obra, han sido el poder conseguir una información básica sobre ellos y sobre sus motivaciones, diferente a la que hasta ahora se ha conseguido a través de otros métodos de análisis.

Aunque con este análisis no hemos conseguido realmente ;, solucionar toda la serie de preguntas que se pueden hacer sobre la obra, sin embargo nos ha ayudado a obtener un poco de esa información inaccesible sobre los personajes, lo cual no solo puede sugerir un valor significativo en cuanto a los personajes individualmente considerados, sino que sugiere un cierto significado cuando les consideramos en conjunto.

En el siguiente capítulo vamos a tratar de relacionar toda la información obtenida con el fin de encontrar un significado de conjunto.

En el capítulo introductorio de nuestro
CAPITULO VIII. SIGNIFICADO HIPOTETICO DE LA ACCION
DE THE BIRTHDAY PARTY DE HAROLD PINTER,
BASADO EN EL RESULTADO COLECTIVO DE
LAS DECISIONES DE LOS PERSONAJES.

misterios compartidos de las relaciones humanas, usando
sus propias fantasías y deseos como base para encontrar
un significado en la obra, según dice el propio autor:

"I can sum up none of my plays. I can describe none
of them, except to say: that is what happened. That
is what they did". (1)

El problema central para interpretar la obra de Pinter está en encontrar un método para describir esas actividades sociales y a través de ello, llegar a descubrir la relación y el significado hipotético de las ideas, la acción y las decisiones del personaje que Pinter no controla conscientemente y que según él no puede explicarnos.

En los dos capítulos anteriores se ha intentado a través de la aplicación de la teoría de Peter L. Berger, describir la acción, las motivaciones y las decisiones de los personajes.

En el capítulo introductorio de nuestro estudio de la obra, explicábamos que Harold Pinter intenta que sus obras, cuando son representadas, funcionen como un significado abierto, es decir que permitan al público participar libremente en los misterios compartidos de las relaciones humanas, usando sus propias fantasías y deseos como base para encontrar un significado en la obra, según dice el propio autor.

"I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: that is what happened. That is what they did" (1)

El problema central para interpretar la obra de Pinter está en encontrar un método para describir esas actividades sociales y a través de ello, llegar a descubrir la relación y el significado hipotético de las ideas, la acción y las decisiones del personaje que Pinter no controla conscientemente y que según él no puede explicarnos.

En los dos capítulos anteriores se ha intentado a través de la aplicación de la teoría de Peter L. Berger, describir la acción, las motivaciones y las decisiones de los personajes de Pinter en The Birthday Party.

El objetivo de este capítulo es sintetizar la información obtenida y a través de esto llegar a descubrir una "causa formal" hipotética en la obra de Pinter, ej. cual es el significado básico contenido en la obra, que Pinter quiere que el público descubra por si mismo.

La pregunta central que orientará esta etapa final del análisis del mundo dramático de Pinter,

ya expresada anteriormente y que resumimos aquí, es la siguiente:

¿Cuál parece ser el significado hipotético evidente de la obra de Pinter cuando se considera el resultado general de las decisiones de los personajes en respuesta y al impacto que los sistemas de reglas ejercen en su ambiente?

Significado hipotético obtenido a través de este análisis

Al terminar The Birthday Party nos da la impresión de que todos y que cada uno de los personajes de la obra han perdido.

La amenaza constante de las reglas sociales del "Out there" en esta casa y a través de la vida íntima de los personajes, sus ansiedades, y sus temores concientes e inconcientes, hará que guarden allí esa amenaza para siempre.

El temor parece dominar las vidas de todos los personajes al final de la acción, con excepción de Stanley, ya que al destruirle e iniciarle de nuevo en

la sociedad tendrá que aprender otra vez a temer a sus reglas.

El temor es un indicio del poder coactivo de los sistemas de reglas exteriores que son mantenidas y continuadas por la propia posición social de los personajes, por su necesidad de una identidad y por su subsiguiente sistema de reglas íntimas y personales.

Para todos los personajes de la obra el único camino es aceptar el mundo tal y como ha sido establecido, no existen los héroes en la obra, solo hay perdedores.

Y aquellos personajes que entran en el mundo de the The Birthday Party sin temor a ese poder de la sociedad, al final de la obra terminan aprendiéndolo. Lulu, por ejemplo, que al principio ocupa un lugar muy reducido. (su único deseo es sentirse libre), al final siente el poder de esas reglas y la necesidad de refugiarse en ellas.

El temor de Meg se basa en lo desconocido, en lo que no se ve, desde el principio hasta el final

está atrapada en un mundo preestablecido. Sin embargo, cuando descubra al final que Stanley ya no está, cuando sepa todo lo que ha ocurrido, entonces verá y sentirá el poder de esa sociedad, toda su fingida existencia se derrumbará de pronto. Petey lo sabe, la única vez que Petey ha intentado dar la cara por alguien casi le pierde, Petey se protege aceptando las reglas y también se protege con su actitud cuando vuelve Meg, después que se han llevado a Stanley.

Petey no tiene mucho en la vida y ahora tiene aún menos, sabe que protegiendo a Meg se protege a sí mismo de la verdad sobre Stanley y lo que parece un acto de compasión por su esposa, no es sino un intento de usar las reglas para seguir subsistiendo.

McCann y Golberg no están libres del temor por el "out there". Así vimos como McCann entra con ese temor, sus preguntas son continuas, hasta que se da cuenta^{de} que son una amenaza para ese poder que es el fundamento en el que él basa toda su identidad. Sus preguntas son quizás sus primeros pasos hacia la libertad de esas reglas, pero pronto las descarta dominado

por el temor de no tener a nadie que le diga lo que tiene que hacer, que le de un estado y defina sus funciones.

Golberg también tiene sus temores desde el principio al final de la obra, al principio habla tanto de su posición, que esto nos hace adivinar que se siente inseguro en ella, que tiene miedo de perderla. Si el sistema fracasa, Goldberg fracasa, podríamos decir que vive con el temor constante de perderse. Pero nunca opta por preguntar, su relato sobre la familia "The line", le revive física y espiritualmente.

Parece, así pues, que el mundo social en The Birthday Party mantiene a todos sus personajes bajo control y si alguno de ellos se desvia, como por ejemplo Stanley, será forzado a volver a su sitio.

El resultado final de las alternativas de los personajes en la obra, es el que todos asumen, su puesto en un mundo preestablecido y si esa postura no está muy clara al principio, al final queda perfectamente definida.

Basandonos en lo que hemos ido demostrando a lo largo del análisis de esta obra, parece evidente que el significado hipotético mas aceptable de The Birthday Party es el siguiente: la sociedad en el mundo contemporaneo se tiene que proteger contra los miembros de su "familia" que no participan, contra los que no trabajan y los que no continuan la linea marcada. Todo el mundo tiene que apoyar el sistema, esto no solo es necesario, sino que no parece haber otra alternativa.

Es evidente aquí el sentimiento continuo de fracaso ante la falta absoluta de libertad personal y una influencia humanizante, en potencia, en un mundo social que por otra parte es coactivo.

Por supuesto que esto no es una nueva interpretación de The Birthday Party, muchas otras veces se ha afirmado lo mismo en diferentes formas, sin embargo la diferencia aquí está en el sistema de análisis basado en la teoría social de Peter L. Berger que nos ha orientado en nuestro estudio a encontrar lo que la obra parece ser y además nos ayuda a saber por qué es así.

1. Harold Pinter "Speech: Hamburg, 1970" Theatre
Quarterly 1, July/Sept. 1971, pag. 4

NOTAS DEL CAPITULO VIII

1. Harold Pinter "Speech: Hamburg, 1970" Theatre
Quartly I, July/Sept. 1971, pag. 4

A través de nuestro estudio de la obra de Harold Pinter nos hemos esforzado por encontrar la respuesta a algunas preguntas que consideramos básicas: 1º ¿En qué medida se puede considerar nuestro análisis de la situación de los personajes en la sociedad y de la influencia y el impacto que ejercen los sistemas de reglas que rodean esa situación, como una aportación a la limitada información con que generalmente se cuenta a la hora de representar una obra de Pinter? y 2º ¿Se puede considerar que esta forma de análisis puede ayudar a explicar la visión y la expresión de Pinter sobre la paradoja en la existencia del hombre en la sociedad moderna?

Las siguientes conclusiones se basan en los resultados de nuestro estudio:

1. El análisis del sistema de reglas aporta una gran información sobre los personajes en la obra. Esta técnica de estudio nos ofrece la posibilidad de poder deducir, a través de las ambigüedades y las contradicciones, una definición de los personajes, de su acción y sus motivaciones. No importa lo que dice el

A través de nuestro estudio de la obra de Harold Pinter nos hemos esforzado por encontrar la respuesta a algunas preguntas que consideramos básicas: 1º ¿En qué medida se puede considerar nuestro análisis de la situación de los personajes en la sociedad y de la influencia y el impacto que ejercen los sistemas de reglas que rodean esa situación, como una aportación a la limitada información con que generalmente se cuenta a la hora de representar una obra de Pinter? y 2º ¿Se puede considerar que ésta forma de análisis puede ayudar a explicar la visión y la expresión de Pinter sobre la paradoja en la existencia del hombre en la sociedad moderna?

Las siguientes conclusiones parecen estar fundamentadas con los resultados de nuestro estudio:

1. El análisis del sistema de reglas aporta una gran información sobre los personajes en la obra. Esta técnica de estudio nos ofrece la posibilidad de poder deducir, a través de las ambigüedades y las contradicciones, una definición de los personajes, de su acción y sus motivaciones. No importa lo que diga ó haga un personaje, con éste sistema de análisis podemos deducir de una manera lógica porqué lo está diciendo ó porqué está actuando de esa determinada manera, y lo hace además siguiendo el sistema señalado por Pinter y examinando y ordenando los hechos sociales "The facts" que están claramente expresados en la acción de The Birthday Party
2. Los resultados de éste estudio demuestran además claramente que una de las ventajas de éste análisis del sistema de reglas, basado en la teoría de Berger es, la de permitirnos expresar

aunque de una manera hipotética la Causa Formal en la obra de Harold Pinter.

No se sabe con seguridad lo que Pinter considera de mayor importancia dramática para el público y ya que él mismo afirma que nunca podría decirnoslo, el que podamos utilizar éste método de estudio para encontrar una forma de expresar el significado implícito en la obra, nos parece importante y útil.

Nos parece oportuno añadir que ^{en} nuestra consideración sobre el valor del análisis de los sistemas de reglas para explicar la obra de Harold Pinter. Nos hemos centrado principalmente en dos de sus primeras obras como ilustración de estas teorías, y de una manera exhaustiva en The Birthday Party.

Esto puede motivar una pregunta lógica como: ¿Se puede aplicar éste método para analizar otras obras de Pinter, sobre todo para las escritas después de su primer periodo? ¿Puede ser útil éste sistema de análisis en la interpretación de las últimas obras dramáticas de Pinter, donde las fuerzas desconocidas en la obra parecen provenir de la vida íntima de sus personajes, de su interior más que de los sistemas de reglas que actúan en el mundo en que éstos se mueven?

Esta última pregunta nos parece mucho más importante si consideramos el hecho de que una de las premisas básicas que orientan la aplicación de la teoría de Berger en éste estudio, es el que al analizar los personajes de Pinter nos revelan un buen número de reglas que actuan en la esfera de lo "intimate".

Lo mismo podría decirse de obras mas recientes tales como The Homecoming, Old Times y No Man's Land.. Sobre todo The Homecoming nos parece sugerir la reacción de Pinter a la ley inglesa de el "out there", sobre el divorcio.

1. PUBLICACIONES DE HAROLD PINTER.

The Birthday Party and The Room: Two Plays by Harold Pinter
New York, Grove, 1962

The Caretaker and The Dumb Waiter: Two Plays by Harold Pinter
New York, Grove, 1965

"Dialogue for Three" and "Special Offer" Inf. en Harold Pinter
por Arnold P. Minchiffie. New York, Twayne, 1967.

"Distressing" Carta a BIBLIOGRAFIA. New York Times, 26
April 1970, Sec. 2

Five Screenplays: The Servant, The Pumpkin Eater, The
Quiller Memorandum, Accident, The Go-Between. London,
Methuen, 1971

The Homecoming. New York: Grove 1966

Landscape and Silence. New York: Grove 1969

Old Times, No Man's Land, Betrayal, Monologue and Family Voices
Vol. 4, London, Eyre Methuen, 1981.

1. PUBLICACIONES DE HAROLD PINTER

The Birthday Party and The Room: Two Plays by Harold Pinter
New York, Grove, 1962

The Caretaker and The Dumb Waiter: Two Plays by Harold Pinter
New York, Grove, 1965

"Dialogue for Three" and "Special Offer" Inf.én. Harold Pinter
por Arnold P. Hinchliffe. New York, Twayne, 1967,

"Distressing" Carta al Editor . New York Times, 26
April 1970, Sec. 2

Five Screenplays: The Servant, The Pumpkin Fater, The
Quiller Memorandum, Accident, The Go-Between. London,
Mathuen, 1971

The Homecoming. New York: Grove 1966

Landscape and Silence. New York: Grove 1969

Old Times, No Man's Land, Betrayal, Monologue and Family Voices
Vol. 4, London, Eyre Methuen, 1981.

The Lover, Tea Party, The Basement: Two Plays and a Film Script. New York, Grove, 1967

A Night Out, Night School, Revue Sketches: Early Plays
New York, Grove, 1967

Old Times. New York, Grove, 1971

"Pinter between the lines" Sunday Times(London) 4 march 1962

"Pinter's Reply" Contestación a "Open Letter" Sunday Times
Mag. (London), 14 Agosto 1960

Poems. London, Enitharnon Press, 1968

"Speech: Hamburg, 1970", Theatre Quarterly, I Julio/
Septiembre 1971

"Speech to the Seventh National Drama Festival in Bristol, 1962"
Citado en Martin Esslin, The Peopled Wound: the Works of
Harold Pinter, New York: Doubleday & Co. Inc. 1970.

Three Plays: A Slight Ache, The Collection, The Dwarfs,
New York, Grove, 1962

"Writing for Myself" Twentieth Century, 169, Febr. 1961
pag. 172-75

"Writing for the Theatre" Evergreen Rev. 9 (Ago.-Sept 1964),
pag. 80-82

2. MONOGRAFIAS, LIBROS E INFORMES

Adelman, Irving, y Dworkin, Modern Drama: A Checklist of
Critical Literature on Twentieth Century Plays. Metuchen,
Scarecrow Press, 1967

Burkman, Katherine H. The Dramatic World of Harold Pinter:
Its Basis in Ritual. Columbus: Ohio State University
Press, 1971

Chiari, Joseph. Landmarks of Contemporary Drama. London, Herbert Jenkins, 1965

Cohn, Ruby. Currents in Contemporary Drama. Bloomington Indiana Univ. Press, 1969

Conlon, Patrick Owen. "Social Commentary in Contemporary Great Britain as Reflected in the Plays of John Osborne, Harold Pinter and Arnold Wesker". Dis. Northwestern 1968.

Dillon, Perry C. "The Characteristics of the French Theatre of the Absurd in the Plays of Edward Albee and Harold Pinter". Dis. Arkansas 1968

Esslin, Martin, The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter Garden City, N.Y. Doubleday, 1970

Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd. Garden City, New York, Doubleday, 1961

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Rev. Ed. Garden City, New York, Doubleday, 1969

Frazer, Sir James George. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Abridged Ed. 1922. New York, MacMillan, 1951

Frisch, Jack E. "Ironic Theatre: Techniques of Irony in the Plays of Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter and Jean Genet". Dis. Wisconsin 1965

Gascoigne, Bamber. Twentieth-Century Drama. London, London, Hutchinson, 1962

Gordon, Lois G. Stratagems to Uncover Nakedness: The Drama of Harold Pinter. Missouri Literary Frontiers Ser. No. 6. Columbia, University Press, 1979

Hayman, Ronald. Harold Pinter. Contemporary Playwrights Ser. London, Heinemann, 1968

Hinchliffe, Arnold P. Harold Pinter. Twayne English Authors Ser. No. 51, New York, Twayne, 1967

Hollis, James R. Harold Pinter: The Poetics of Silence. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1970

Huizinga, J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element
Boston, Beacon, 1950

Karr, Walter. Harold Pinter. Columbia Essays on
Modern Writers, No. 27, New York, Columbia Univ.
Press, 1967

Kitchin, Lawrence. Drama in the Sixties. Form and
Interpretation London, Faber and Faber Ltd. 1976

Lahr, John, Ed. A Casebook on Harold Pinter's The
Homecoming. New York. Grove 1971

Lusley, Frederick. New Trends in 20th Century Drama
A Survey since Ibsen and Shaw. New York, Oxford
Univ. Press 1967

Malpas, Edward Reginald Howard "A critical Analysis
of the Plays of Harold Pinter" Dis. Wisconsin, 1975

Morris, William, Ed. The American Heritage Dictionary
of the English Language. New York, American Heritage
Publishing Co. Inc. 1971

Salem, James M., comp. A Guide to Critical Reviews: Part III: British and Continental Drama from Ibsen to Pinter Metuchen: Scarecrow Press, 1968

Styan, J. L. The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge University Press 1962

Sykes, Alrene. Harold Pinter. New York, Humanities Press, 1970

Taylor, John Russell. Anger and After: A Guide to The New British Drama. Rev. ed. Baltimore: Penguin 1963

Taylor, John Russell. The Angry Theatre: New British Drama New York, Hill and Wang, 1969

Taylor, John Russell. Harold Pinter. Writers and Their Work, No. 212. London, Longman's 1969

Wallwarth, George E. The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama. New York Univ. Press 1974

Wallwarth, George. The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama. New York Univ. Press, 1981

Wickham, Glynne. Drama in a World of Science and Three Other Lectures. London, Routledge, 1962

3. ARTICULOS Y TRABAJOS EN LIBROS Y REVISTAS

Amend, Victor E. "Harold Pinter: Some Credits and Debits" Modern Drama, 10 (1967) 165-74

Bensky, Lawrence M. "The Art of the Theater III: Harold Pinter: An Interview". Paris Rev. No. 39, 1966, pag. 13-37

Bernhard, F. J. "Beyond Realism: The Plays of Harold Pinter" Modern Drama, 8, 1965, 185-91

Bosworth, Patricia. "Why Doesn't He Write More?" Interview. New York Times, 27 Oct. 1968, Sec. 2, pag. 3

Boulton, James T. "Harold Pinter: The Caretaker and Other Plays" Modern Drama, 6, 1963, 131-40

Bourque, Joseph H. "Theatre of the Absurd: A new Approach to Audience Reaction" Research Studies (Washington State University) 36, 1968, pag. 311-24

Brown, John Russell. "Dialogue in Pinter and Others" Critical Quart. 7, 1965, 225-43

Brown, John Russell. "Mr. Pinter's Shakespeare" Critical Quart. 5, 1963, 251-65

Burkman, Katherine H. "Pinter's A Slight Ache as Ritual" Modern Drama, 11, 1968, 326-35

Burkman, Katherine H. "The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual" Ohio State University Press, 1971

Carpenter, Charles A. "The New Bibliography of Modern Drama Studies" Rev. de Adelman and Dworkin, Modern Drama: A Checklist... Modern Drama, 12, 1969, 49-56

Cohn, Ruby "The Absurdly Absurd: Avatars of Godot"
Comparative Literature, Univ. of Maryland, 2, 1965, 233-40

Cohn, Ruby "Latter Day Pinter" Drama Survey, 3, 1964,
 pag. 367-77

Cohn, Ruby "Currents in Contemporary Drama, Bloomington,
 Indiana, Indiana University Press, 1969

Cohn, Ruby "The World of Harold Pinter" Tulane Drama
 Rev. 6 (Marxh 1962), 55-68

Cook, David and Harold F. Brooks "A Room with Three
 Views: Harold Pinter's The Caretaker" Komos, 1, 1967,
 62-69

Craig, H.A. L. "Poetry in the Theatre" New Statesman
 12 Nov. 1960, pag. 734, 736

Crist, Judith. "A Mystery: Pinter on Pinter" Look,
 24 Dec. 1968, pag. 77-78,80,82

Dewick, John, "Punctuation and Patterning in The Homecoming"

Modern Drama, 14, 1971, 37-45

Dennis, Nigel "Pintermania" Rev. of The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter by Martin Esslin; Harold Pinter: The Poetics of Silence by James R. Hollis; and Landscape and Silence by Harold Pinter. New York Rev. of Books, 17 Dec. 1970, pag. 21-22.

Dias, Earl J. "The Enigmatic World of Harold Pinter" Drama Critique, 11, 1968, 119-24

Dick, Kay "Mr. Pinter and the Fearful Matter" Texas Quart. 4, 1961, 257-65

Douglas, Reid, "The Failure of English Realism" Tulane Drama Rev., 7 Winter 1962, 180-83

"Dream of Reason" Times Literary Supplement, 3 Aug. 1962, pag. 556

Dukore, Bernard "The Theater of Harold Pinter" Tulane Drama Rev., 6 Mrch 1962, pag. 43-54

Dukore, Bernard "A Woman's Place" Quart. Journal of Speech 52, 1966, pag. 237-41

Dukore, Bernard Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy Columbia, Mo. University of Missouri Press, 1976

Esslin, Martin. "Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter" Rep. en Modern British Dramatists. Ed. John Russell Brown. Englewood Cliffs; Prentice-Hall, 1968, pp. 58-70. Rpt. de Experimental Drama Ed. W.A. Armstrong. London: G. Bell 1963, pag. 128-46

Esslin, Martin. "Pinter Translated: On International Non-Communication" Encounter, 30 March 1968, pag. 45-47

Esslin, Martin. The Peopled Wound: the Work of Harold Pinter. Garden City, N.Y. Doubleday & Co. Inc. 1970

Evans, G.L. "Pinter's Black Magic" Guardian (London) 30 Sept. 1965, pag. 8

Feynman, A. E. "The Fetal Quality of Characters in Plays of the Absurd" *Modern Drama*, 9 (1966) 18-25

Fletcher, John "Confrontations: Harold Pinter, Roland Dubillard and Eugene Ionesco...." *Calaban* (Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse), 14, 1967, 149-52

Free, W. J. "Treatment of Characters in Harold Pinter's The Homecoming" *South Atlantic Bulletin*, 34 Nov. 1969, p.1-5

Gale, Steven H. Butter's Going up: A critical Analysis of Harold Pinter's Work. Durham, N.C. Duke University Press, 1977

Gallagher, K. G. "Harold Pinter's Dramaturgy" Quart. Journal of Speech 52, 1966, pag. 242-48

Genz, Arthur "A Clue to the Pinter Puzzle: The triple self in The Homecoming" *Educational Theatre Journal*, 21, 1969, pag. 180-87

Genz, A (Ed.) Pinter: A Collection of Critical Essays Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc. 1972

Gilman, R. Rev. of The People Wound: The Work of Harold Pinter by Martin Esslin. New York Times Book Rev. 13 Sept. 1970, pag. 34,36

Gilman, Richard. Common and Uncommon Marks: Writings on Theatre, 1961-1970. New York: Random House, Inc. 1971

Graves, Robert "The Castration of Uramus" The Greek Myths. Baltimore: Penguin, 1955, I, 37-38

Gordon, L. G. Stratagems to Uncover Nakedness: the Dramas of Harold Pinter. Columbia, Mo. University of Missouri Press, 1969

Coussov, Mel. "A conversation (Pause) with Harold Pinter" Interview. New York Times Mag. 5 Dec. 1971, pag. 42-43, 126-29, 131-36

Halton, Kathleen. "Pinter: Funny and Moving and Frightening" Vogue, 1 Oct. 1967, pag. 194, 236-39, 245

"Harold Pinter Replies" Interview by Harry Thompson. New Theatre Mag. Quarterly Mag. of Repertory and Univ. Drama Bristol, England, 2 Jan. 1961, 8-10

"Harold Pinter Talks to Michael Dean" Interview. De
 "Late Night Line-up" BBC-2. Listener, 6 march 1969, pag.312

Hayman, R. Harold Pinter (3rd Ed.) London: Heinemann
 Eduitiotional Books, Ltd. 1975

Hays, H.H. "Transcending Naturalism" Modern Drama,
 5, 1962, 27-36

Henry, P. "Acting the Absurd" Drama Critique, 6, 1973, pag.9-19

Hinchliffe, A. P. "Mr. Pinter's Belinda" Modern Drama
 11, 1968, 173-79

Hollis, J. R. Harold Pinter: The Poetics of Silence.

Carbondale, Ill. Southern Illinois Univ. Press 1980

Hoefer, J. "Pinter and Whiting: The Attitudes towards
 the Alineated Artist" Modern Drama, 4, 1962, pag. 402-08

Kahane, E. "Pinter et le Realisme Irreel" L'Avant-Scene
 15 April 1967, pag. 9

Kerr, W. "Making a Cult of Confusion" Horizon, 5 Sept. 1962
pag. 33-41

Kerr, W. "The Theatre in the Victim of a Plot" New York
Times Mag. 25 June 1967, pp. 10-11, 13, 15, 17-18

Kerr, W. Thirty Plays Hath November: Pain and Pleasure
in the Contemporary Theatre. New York: Simon and Schouster,
1979

Knight G.W. "The Kitchen Sink: On Recent Developments in
Drama" Encounter, 21 Dec. 1963, 48-54

Kott, Jan "The icon and the Absurd" The Drama Rev.
14, fall 1979, 17-24

Lahr, J. "Pinter and Chekhov: The Bond of Naturalism"
The Drama Rev. 13 Winter 1968, 137-45

Leech, C. "Two Romantics: Arnold Wesker and Harold
Pinter" 1962 en Contemporary Theatre. Eds. John Russell
Brown and Bernard Harris. Strafford-upon-Avon Studies
No. 4, London: Edward Arnold, 1968, pag. 11-31

Lesser, Simon O. "Reflections on Pinter's The Birthday Party" Contemporary Literature 13, 1972, 34-43

Levitan, S. "Chance to Think" Letter to the Editor. New York Times, 17 Dec. 1967, Sec. 2, p. 14

Main, W. W. "The Meaning of Meaninglessness: A Clue to Contemporary Art and Literature" Western Humanities Review, 12, 1958, 241-49

Manvell, Roger "The Decade of Harold Pinter" Humanist, London, 132, April 1967, p. 112-15

Marowitz, Charles. "Pinterism is Maximum Tension through Minimum Information" New York Times Mag. 1 Oct. 1967, pp. 36-37, 89-93

Mast, Gerald "Pinter's Homecoming" Drama Survey, 6, 1968, p. 266-77

Minogue, Valerie "Taking Care of the Caretaker" Twentieth Century 168, Sept. 1968, 243-48

Morris, Kelly "The Homecoming" Tulane Drama Rev. 11,
Winter 1966, p. 185-91

Morrison, K. "Pinter and the New Irony" Quart. Jour.
of Speech, 55, 1969, pg. 388-93

Murphy, R. P. "Non-Verbal Communication and the
Overlooked Action in Pinter's The Caretaker" Quart.
Journal of Speech, 58, 1972, 41-47.

Nelson, Benjamin "Avant-Garde Dramatics from Ibsen
to Ionesco" Psychoanalytic Rev. 55, 1968, 505-12

Nelson, G. "Harold Pinter Goes to the Movies" Chicago Rev.
19, summer 1966, 33-43

Nelson, Hugh "The Homecoming: Kith and Kin" In Modern
British Dramatists. Ed. John Russell Brown. Englewood
Cliffs: Prentice-Hall, 1968, pp. 145-63

Orley, Ray "Pinter and Menace" Drama Critique, 11, 1968,
125-48

Packard, William "An Interview with Harold Pinter"
First Stage, 6 Summer 1967, 82

Palmer, David S. "A Harold Pinter Checklist" Twentieth
 Century Literature, 16, 1970, 287-96

Pesta, John "Pinter's Usurpers" Drama Survey, 6, 1967, p.54-65

"Pinter's Optics: 'Get Thee Glass Eyes" Midwest Monographs
 Univ. of Illinois, Dept. of English, No. 1, 1967, p.1-8

"Profile: Playwright on his Own" Observer, London, 15
 Sept. 1963, p. 13

Pugh, M. "Trying to Pin Down Pinter" Interview. Daily
 Mail, London, 7 marzo 1974, pag. 8

Quigley, Austin E. The Pinter Problem. Princeton, N.Y.
 Princeton University Press, 1975

Russell, L. "Open Letter" Sunday Times Mag. London, 14
 Aug., 1960, pag. 21

Schechener, R. "Puzzling Pinter" Tulane Drama Rev.
11, winter 1966, p. 176-84

Sharp, W. L. Language in Drama: Meanings for the
Director and the Actor. Scranton, Pa. Chandler
Publishing Co. 1980

States, B. O. "The Case for Plot in Modern Drama"
Hudson Rev. 20, 1967, 49-61

States, B.O. "Pinter's Homecoming: The Shock of
Nonrecognition" Hudson Rev. 21, 1968, 474-86

Storch, R. F. "Harold Pinter's Happy Families"
Massachusetts Rev. 8, 1967, 703-12

Styan, J. L. "Drama as Ritual" Modern Language Quart'
27, 1976, 323-31

Sykes, Alrene. Harold Pinter New York: Humanities Press,
1980.

Taylor, J. R. Harold Pinter. Essex: Longmans, Green & Co. 1969

Thompson, Majorie "The Image of Youth in the Contemporary Theater" Modern Drama, 7, 1965, 433-45

Thornton, Peter C. "Blindness and the Confrontation with Death: Three Plays by Harold Pinter" Die Neuren Sprachen 17; 1968, 213-23

Trussler, Simon. "British Neo-Naturalism" The Drama Rev. 13, winter 1968, 130-36

"Two People in a Room" Interview. New Yorker, 25 feb.1977 pag. 34-36

Tynan, K. "In Search of Harold Pinter: Is He the Mystery His Critics Allege?" Evening Standard, London, 25 april 68, p.

Walter, Augusta. "Messages from Pinter" Modern Drama, 10, 1967, pag. 1-10

Wardle, I. "Holding up the Mirror" Twentieth Century, 173, August 1964, pag. 34-43

Wardle, I. "Revolt against the West End" Horizon, 5, Jan.1963, 26-

Warner, John M. "The Epistemological Quest in Pinter's The Homecoming" Contemporary Literature, 11, 1970, 340-53

Weber, Brom (Ed.) Sense and Sensitivity in Twentieth Century Writing: A Gathering in Memory of William Van O'Connor Carbondale, Ill. Southern Illinois University Press, 1970

William, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht. New York: Oxford University Press, 1968.

Wells, Anna Maria. "The RNal Event" Letter to the Editor. New York Times, 26 april 1970, Sec. 2, p.18

Worsley, T.C. "A New Wave Rules Britania" Theatre Arts. 45, Oct. 1961, 17-19, 76.

Wray, Phoebe. "Pinter's Dialogue: The Play on Words" Modern Drama, 14, 1971, 418-22

4. REVISIONES DE LAS OBRAS DE PINTA EN PERIÓDICOS Y REVISTAS

Advertisement. New York Times, 18 Oct. 1968, pag. 41

Barnes, Clive. "The Civilized Violence of Harold Pinter" New York Times, 16 Oct. 1978, pag. 40

Clurman, Harold "Theatre" Nation, 4 Nov. 1968, pag. 477

Cooke, Richard P. "A Pair from Pinter" Wall Street Jour. 17 Oct. 1968, rpt. en New York Theatre Critics' Reviews, 30 Dec. 1968, pag. 138-39

Devis, James. "Two fine Pinter Plays" Daily News, 16 Oct. 1968, rpt. en New York Theatre Critics' Reviews, 30 Dec. 1968, pag. 139

Gottfried, M. "New Pinter Plays" Women's Wear Daily, 16 Oct. 1968, rpt. en New York Theatre Critics' Reviews 30 Dec. 1968, pag. 139.

Jefferys, Allan. For WABC-7 TV "Tea Party and the Basement" 15 Oct. 1968 en New York Theatre Critics Reviews 30 Dec. 1968, pag. 142

Karr, Walter "The Something that Pinter holds Back" New York Times, 3, nov. 1978, Sec. 2, pag. 7

"Dark Secrets" Newsweek, 28 Oct. 1968, pag. 135

Lewis, T. "The Teaparty & The Basement" America, 9 Nov. 1968, pag. 447

"New Plays: Translations from the Uncoscious" Time 25 Oct. 1968, pag. 69

Oliver, E. "Off Broadway: Threats and Games" New Yorker, 26 Oct. 1968, pp. 140-41

Probat, L. "Tea Party and The Basement" For NBC-4 TV, 15 Oct. 1968, in New York Theatre Critics Reviews 30 dec. 1968, p. 141

"Tea Party & The Basement" Para WCBS-2 TV, 15 Oct. 1968 en New York Theatre Critics Reviews, 30 Dec. 1978, pag. 141

Watts, R. Jr. "Two Plays by Harold Pinter" New York Post 16 Oct. 1968, rpt. en New York Theatre Critics Reviews 30 Dec. 1979, pag. 141

Weales, Gerald. "Pinter at Work" Commonweal, 6 Dec. 1968, pp. 350-51

The Birthday Party

Alvarez, A. "Death in the morning" New Statesman, 12 Dec. 1959, pag. 836

Barnes, Clive "Pinter Festival Bows at Lincoln Center" New York Times, 7 Feb. 1971, pag. 80

Barnes, Clive "Pinter's Birthday Party" New York Times 4 Oct. 1967, pag. 40

Barthel, Joan "If you didn't know it was by Pinter...." New York Times, 1 Oct. 1977, Sec. 2, pp. 1, 3

Brien, Alan "Communications" Spectator 30 May 1958, p.687

Bryden, Ronald "Three Men in a Room" New Statesman, 26 June 1964, p. 1004

Canby, V. "Screen: Unsettling World of The Birthday Party" New York Times, 10 Dec. 1978, pag. 54

Chapman, J. "The Birthday Party: A Whatsit by Pinter" Daily News, 4 Oct. 1967, rpt. en New York Theatre Critics Reviews 9 Oct. 1967, pag. 280

Clurman, Harold "Theatre" Nation, 23 Oct. 1977, pag. 412-14

Cooke, R. P. "Pinter Party" Wall Street Journal, 5 Oct. 1967, rpt. en New York Theatre Critics Reviews, 9 Oct. 1967, p.279

Darlington, W.A. "First Night: Enjoyable Pinter" Daily Telegraph, 19 June 1964, p. 30

Gascoigne, B. "Pinter Makes It All Too Plain" Observer (London), Weekend Rev. 21 June 1964, pag. 21

Geduld, H.M. "The Trapped Heroes of Harold Pinter" Humanist, 17 March-April 1968, pag. 24, 31

Gilman, R. "Pre-Vintage Pinter" New Republic 21 Oct. 1967, pag. 36-38

Gottfried, M. "The Birthday Party" Women's Wear Daily 4 Oct. 1967, en New York Theatre Critics Reviews, 9 oct. 1967, pag. 280

Gross, John "Amazing Reductions" Encounter 23, Sept. 1964,
pag. 50-52

Hall, R. "Theatre in London" Westerly No. 3, oct. 1964,
pag. 57, 59, 60

Howes, H. "Disobedience Civil and Uncivil" Saturday Rev.
28 Oct. 1967, pag. 45-47

Howes, H. "The Fiasco Kids" Saturday Rev. 26 Aug. 1961,
pag. 26

Howes, H. "Like Birth Warmed over" Saturday Rev. 21 Oct. 1967
pag. 50

Hewes, H. "Probing Pinter's Plays: an Interview" Saturday
Review, L (April 8, 1967, pag. 56-8, 60

Hobson, H. "The Screw Turns Again" Sunday Times, London,
25 May, 1958, pag. 11

Hope-Wallace, P. "The Birthday Party at the Aldwych"
Guardian, 19 June 1964, pag. 11

Hughes, C. "The Birthday Party: How can I be certain of what I see?" America, 6 Jan. 1968, pag. 10-12

Kerr, Walter "Put off-or turned on-by Pinter?" New York Times, 15 Oct. 1967, Sec. 2, pp. 1,5

Kingston, J. "At the Play" Puch, 24 June 1964, p. 941

Kroll, J. "Blood from Stomes" Newsweek, 16 Oct. 1967, pp. 104-05

Lewis, T. "The Birthday Party" America, 28 oct. 1967, p.487

Marker, F. J. "Pinteresque" Modern Drama, XVII, Dec. 1974, pag. 361-2

McCarten, J. "Down, Way Down, by the Seaside" New Yorker, 14 Oct. 1967, pag. 151

M.W.W. "The Birthday Party" Manchester (England) Guardian, 17 May 1958, pag. 12

"New Plays: The Word as Weapon" Time 13 Oct.1967, pag.71-72

- Pryce-Jones, David "The Party's Over" Spectator,
26 June 1964, pag. 854.
- "Puzzling Surrealism of The Birthday Party" Times (London)
20 May 1958, pag. 3
- Salmon, Eric. "Harold Pinter's Ear" Modern Drama XVII,
December, 1974, pag. 363-75
- Simon, John. "Pinter, Boy Soprano" Commonweal, 27 Oct. 1967,
pag. 122-23.
- Simon, John. "The Sorcerer and His Apprentices" New York
13 Feb. 1971, pag. 24
- "A simple Play: The Birthday Party on Television" Times
(London) 23 March 1960, pag. 16
- "Spell Flawed in Birthday" Standard Star (New Rochelle, N.Y.)
8 Feb. 1971, p. 11
- Sprague, Claire. "Possible or necessary" New Theatre Mag.,
8 Autumn, 1967, p. 36-37

Streiker, L. D. "Pinter: Artificier of Menacing Meaninglessness" Christian Century, 13 Dec. 1967, pag. 1604

Taylor, John Russell. "A Room and Some Views: Harold Pinter" in Arthur Ganz (Ed.) Pinter: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc. 1972, pp. 105-22

Trewin, J.C. "Guessing Game" Illustrated London News, 4 July 1964, p. 28

"Two People in a Room" New York, XLIII (Feb. 25, 1967), p.34-6

Tynan, Kenneth "The World of Harold Pinter" New York Herald-Tribune, August 14, 1960, pag. 2

Wardle, Irving "The Birthday Party" Encore, 5 July 1958, p.12-

Watt, D. "A Midwinter Pinter Festival" Sunday News 14 Feb.1971 Sec. S, p. 3

Watts, R. Jr. "An Adventure in Early Pinter" New York Post, 4 Dec. 1977

West, A. "The Birthday Party' theatre at its very best"
Vogue, 1 Nov. 1967, pag. 134

Worsley, T.C. "A New Dramatist or Two" New Statesman,
31 May 1958, pp. 692, 694

Chapman, John "Donald Pleasance Suburb Actor and Caretaker
Splendid Play" Daily The Caretaker 1961, rpt. in New York
Theatre Critics' Review, 9 Oct. 1961, p. 24a

Alvarez, A. "Olivier among the Rhinos" New Statesman,
7 may 1960, pp. 666-67

Armstrong, W. A. "Tradition and Innovation in the London
Theatre 1960-61" Modern Drama, 4, 1961, p. 190

Clemen, Robert "Caretaker" Cherwell, 10, 1961, New York Mirror
"Bad Times with a Bum in the House" Life, 17 Nov. 1961, p.195-6
9 Dec. 1961, pag. 250

Black, S. M. "Play Reviews" Theatre Arts, 45 Dec. 1961, p.12

Coward, N. "These Old-Fashioned Revolutionaries"

Brien, Alan "Chelsea Beaujolais" Spectator 6 May 1960, p.661

Brien, A. "Something Blue" Spectator 10 June 1960, p. 835

Eric Fehon "Le Rouge" 19 Sept. 1969, p. 15

Brine, A. "MacDavies Is No Clochard" Drama, 56 Summer 61, p.35-

Browne, E. M. "A Look Round the English Theatre, 1961"
Drama Survey 1, 1961, p. 228

Brustein, Robert "A Naturalism of the Grotesque"
New Republic, 23 Oct. 1961, pag. 29-30

Chapman, John "Donald Pleassence Suburb Actor and 'Caretaker'
 Splendid Play" Daily News, 5 Oct. 1961, rpt. en New York
 Theatre Critics' Review, 9 Oct. 1961, p. 248

Clurman, Harold "Theatre" Nation, 21 Oct. 1961, p.276

Coleman, J. "The Road to Sidcup" New Statesman, 13 march 64, p42

Cleman, Robert "'Caretaker' Cheered; Oh, Well" New York Mirror,
 5 Oct. 1961, rpt. en New York Theatre Critics' Reviews,
 9 Oct. 1961, pag. 250

Coward, N. "These Old-Fashioned Revolutionaries"
Sunday Times Mag., London, 15 Jan. 1961, p. 23

Delpech, B. Porot "'Le Gardien' adapté de Harold Pinter par
 Eric Kahane" Le Monde 19 Sept. 1969, p. 16

Donoghue, Denis, "London Letter: Moral West End" Hudson Rev.
14 Spring 1961, p. 94-95

Downer, Alan S. "Experience of Heroes: Notes on the New
York Theatre, 1961-62" Quart. Journal of Speech, 48, 1962,
p. 261-70

Driver, T. F. "On the Way to Madness" Christian Century
22 Nov. 1961, pag. 1403-06

Dunne, J.G. "Hauntingly Simple Denial" National Rev.
16 Dec. 1961, pag. 424

"Eccentrics in the Attic" Newsweek, 16 Oct. 1971, p. 101

Gassner, J. "Broadway in Review" Educational Theatre Jour.
13 Dec. 1961, pag. 289-96

Gautier, J. "Au Theatre de Lutece Le Gardien" Le Figaro
27 Jan. 1961, pag. 12

Gibbs, Patrick "Mr. Pinter Return to Enigma" Daily
Telegraph, 28 April 1980

Gilman, Richard "Pinter's Hits and Misses" Commonweal,
28 Dec. 1962, pag. 366-67

Gilman, R. "Straightforward Mystification" Commonweal,
27 Oct. 1961, pag. 122-23

Hewes, Henry "Nothing up the Sleeve" Saturday Rev. 21 Oct.
1961, p. 34

Hobson, H. "A Change of Taste" Sunday Times Mag. (London)
24 July 1980, p. 31

Kerr, Walter "First Night Report: 'The Caretaker'" New
York Herald Tribune 5 Oct. 1961, rpt. en New York Theatre
Critics' Reviews, 9 oct. 1981, pp. 247-48

Leclerc, Guy Rev. of Le Gardien. L'Humanité, 28 Jan. 1971, p. 2

Lewis, T. "Theatre" America, 9 Dec. 1961, p. 376

Mannes, Marya "Just Looking, Thanks" Reporter, 13 Oct. 1980,
pag. 48-49

McClain, J. "Entrancing, Unusual Drama" New York Journal American 5 Oct. 1971, rpt. en New York Theatre Critics' Rev. 19 Oct. 1971, pag. 249

Nadel, Norman "The Caretaker' at Lyceum" New York Theatre Critics Review, 19 oct. 1971, pag. 250

Oliver, E. "The Bum in the Attic" New Yorker, 14 Oct. 1961, p.1

Penter-Downes, M. "Letter from London" New Yorker, 9 july 1960, pag. 60-61

Roselli, J. "Between Farce and Madness" Guardian, 29 april 1960, p. 14

"A Slight Play that Pleases and Dazes" Time London, 28 april 1960, p. 6

Taubman, H. "A leap Forward" New York Times, 15 Oct. 1961, Sec. 2, p.1-2

Trewin, J. C. "Four in bed" Illustrated London News, 14 may 60 p. 850

Tynan, K. "A Verbal Wizard in the Suburbs" Observer, 5 June 60 pag. 16

"Unrapping Mummies" Time, 13 Oct. 1961, p. 58

Wardle, Irving "There's Music in that Room" Encore, 7 July-August 1960, pag. 32-34

Watts, R. "An Absorbing New British Drama" New York Post 5 Oct. 1961, pag. 24

The Collection

Browne, E.M. "Theatre Survey: A look round the english theatre, 1962" Drama Survey, 2, 1962, 182-83

Gascoigne, B. "Cult of Personality" Spectator, 29 June 1962, pag. 857

Lewis, Peter "Fascinated by unsatisfactory People" Time and Tide, 21 June 1962, pp. 16-17

Mayrsberg, P. "Harold Pinter's 'The Collection'" Listener 5 July 1962, p. 26

Trewing, J.C. "Between the lines" Illustrated London News 30 June 1962

The Collection and the Dumb Waiter

- Clurman, H. "Theatre" Nation, 15 dec. 1962, pp. 429-30
- Gilman, R. "Pinter's Hits-and Misses" Commonweal, 28 Dec. 62
pp. 366-67
- Hewes, H. "Winter Pinter" Saturday Rev., 15 Dec. 1962, p. 30
- Oliver, E. "Comedies of Terror" New Yorker, 8 dec. 62, pag. 5
- Pinter Patter" Time, 7 Dec. 1962, pp. 72-73
- Pryce-Jones, Alan "Opening/New York" Theatre Arts, 47
Jan. 1973, p. 10-11
- Taubnam, H. "Shared Quicksand" New York Times, 9 dec. 1962,
Sec. 2, pag. 5
- Taubnam, H. "Two New Pinter Plays" New York Times, 27
Nov. 1962, pag. 44
- Weales, G. "Theatre Survey: New York, Winter, 1962-63"
Drama Survey, 3, 1963, p. 123

- The Dumb Waiter and The Room
- Daily Telegraph and Morning Post, 19 Sept. 1963, p. 16
- Alvarez, A. "Wanted-A Language" New Statesman, 30 Jan. 1960, 150
- Biscailho, J. "Love in the Afternoon" Observer, 27 Jan. 1960, p. 138
- Brien, Alan "The Guilty Seam" Spectator, 29 Jan. 1960, p. 138
- Milne, Tom "Double-Pinter" Encore 7 March-April 1960, p. 39-40
- Theatre? Spectator (London), 19 Sept. 1963, p. 16
- Trewin, J.C. "Thick and Clear" Illustrated London News
6 Feb. 1960, p. 226
- As if this Reality? Times (London)
20 Sept. 1963, pag. 16

The Dwarfs

- Bathar, David "Pinter's Fortis But Puzzling Private World"
- Gould, Jack. "TV: Harold Pinter's Baffling 'Dwarfs'"
New York Times, 29 Jan. 1968, pag. 63
- Pryce-Jones, J. "Myths in the Living Room" Spectator,
- McLaughlin, John "Harold Pinter and PBL" America 10 Feb. 1968
p. 193
- Worsley, T.L. "The Lover and the Dwarfs" Financial Times,
19 Sept. 1967, p. 16
- The Dwarfs and the Lover

- Boothroyd, Basil "At the Play" Punch 25 Sept. 1963, p. 467
- Bryden, R. "Atavism" New Statesman, 27 Sept. 1963, p. 420
- Bryden, R. "Pinter's 'Dumb Waiter' at 434 New York Times, 10 Sept.
1972, p. 72

Darlington, W.A. "Pinter at His Most Pinteresque"

Daily Telegraph and Morning Post, 19 Sept. 1963, p.16

Gascoigne, B. "Love in the Afternoon" Observer Weekend Rev.

22, Sept. 1963, p. 26

Hope-Wallace, P. "Two Pinter Plays at the New Arts

Theatre" Gaurdian (London) 19 Sept. 1963, p. 9

"Mr. Pinter Pursues An Elusive Reality" Times (London)

20 Sept. 1963, pag. 16

Nathan, David "Pinter's Poetic But Puzzling Private World"

Daily Herald, 19 Sept. p. 3

Pryce-Jones, D. "Myths in the Living Room" Spectator,

27 Sept. 1963, pag. 386

Worsley, T.C. "The Lover and the Dwarfs" Finantial Times,

19 Sept. 1963, p. 16

The Homecoming

Barnes, C. "Pinter 'Homecoming' at CSC" New York Time, 18 Sept.

1972, p. 22

Benedictus, D. "Pinter's Errors" Spectator, 11 June 1965, p. 756,758

Brien, Alan "In London: The Homecoming, 'an unnerving horror-comic skill" Vogue, 15 Sept. 1965, p. 75

Brustein, R. "Saturn Eats His Children" New Republic, 28 Jan. 1967, pag. 35-36

Brustein, R. "Thoughts from Home and Abroad" New Republic 26 June 1965, pag. 29-30

Bryden, R. "A Stink of Pinter" New Statesman, 11 June 1965, pag. 928

Chapman, J. "Pinter's Homecoming a Wairdy" New York Theatre Critics Reviews 16 Jan. 1967, pag. 394

Clurman, Harold "Theatre" Nation, 23 Jan. 1967, pp.122-23

Cooke, R. P. "Strange Family Album" Wall Street Journ. 9 Jan. 1967, p. 8

Culkin, J. M. "Ruthless Ruth" New York Times, 5 feb. 1967, Sec. 2, p. 3

Domur, Guy "Une Misogynnie atroce" L'Avant Scene
15 April 1967m pag. 29

Feiffer, Jules "Threat of Sex" New York Times, 5 Feb.
1977, Sec. 2, p. 3

Franzblau, Abraham N. "A Psychiatrist looks at The Homecoming" Saturday Rev. 8 April 1967, pag. 58

Gillatt, Penelope "Achievement from a Tight-Rope"
Observer, London 6 June 1965, pag. 25

Gilman, Richard "Mortal Combat" Newsweek, 16 Jan. 1967, pag.93

Gilman, R. "The Pinter Puzzle" New York Times, 22 Jan. 1967
Sec. 2, p. 1, 5

Gottfried, Martin "The Homecoming" Women's Wear Daily
6 Jan. 1977, rpt. en New York Theatre Critics Reviews
16 Jan. 1967, pag. 397

Gottfried, Martin "The Comecoming....perhaps the most
fascinating play of our time" Women's Wear Daily 19 May 1971
rpt. en New York Theatre Critics Reviews 14 June 1971,
pag. 262-63

Hall, Stuart "Home Swwt Home" Encore 12, July-August 1965,
pag. 30-34

Harrington, D. S. "The Real Horror" New York Times, 5
febr. 1967, Sec. 2, pp. 1, 3

Harris, Leonard "The Homecoming" WCBS-2 TV 18 May 1981
en New York Theatre Critics' Reviews 14 Juna 1971, p.263

Heves, Henry "Pinter's Hilarious Depth Charge" Saturday
Rev. 21 Jan. 1967, pag. 51

Heves, H. "Probing Pinter's Play" Saturday Rev. 8 April
1967, pp. 57-58, 96-97

Hobson, H. "Pinter minus the Moral" Sunday Times (London)
6 June 1965, pag. 39

Kenters, R. "De Grands Moments de Theatre" en "La Critique:
Le Retour" L'Avant-Scene 15 April 1967, pag. 29

Kamper, Robert Graham "One Man's Family" Christian Century
1 March 1967, pag. 276-77

Kerr, Walter "Pinter's Homecoming" New York Times,
6 Jan. 1967, pag. 29

Kroll, Jack "One Man's Family" Newsweek 31 May 1971,
rpt. en New York Theatre Critics Reviews 14 June 1971, p.262

"Land of No Holds Barred" Time, 13 Jan. 1967, pag. 43

Leon, G. "Des Artistes admirables" en "La Critique: Le Retour"
L'Avant-Scene 15 April 1967, pag. 29

Lewis, T. "Theatre" America 11 March 1977, pag. 353

Mannes, Marya "What's Pinter up to" New York Times,
5 Feb. 1967, Sec. 2, pag. 1

Marcel, Gabriel "One Odeur de Putrefaction" En "La
Critique: Le Retour" L'Avant-Scene 15 April 1967, p.29

McCarten, John "Amorphous Doings" New Yorker, 14 Jan. 1967,
pag. 48

Morgan, Dereck "These Our Actors..." Reporter, 23 Feb. 1967
pag. 46, 48

Nadel, Norman "Homecoming Unfathomable" World Jour.
Tribune 6 Jan. 1967, rpt. en New York Theatre Critics Rev.
16 Jan. 1967, pag. 396.

Nightingale, B. Revision de The Homecoming. Guardian, London
27 March 1965, pag. 6

Oppenheimer, G. "Pinter's Homecoming Continue its Magic"
Standard Star (New Rochelle, N.Y.) 19 May 1971, p. 23

Paget, Jean "Une Sorte de Tendresse etrange" En "La Critique:
In Retour" L'Avant-Scene 15 April 1967, pag. 29

Panther-Downes, Mollie "Letter from London" New York,
31 July 1965, pag. 59

Prideaux, Tom "The Adventurous Play-Stanger to Broadway"
Life, 3 March 1967, pag. 7

Probat, Leonard "The Homecoming" NBC-TV, 19 May 1971 en
New York Theatre Critics Reviews, 14 June 1971, pag. 263

Richarson, Jack "English Imports on Broadway" Commentary,
53 June 1967, 73-75

Rivers, Larry "Begin Anywhere" New York Times 5 Feb. 1967,
Sec. 2, pag. 3

Russell, F. "A Pinter Pickled Peppers" National Rev.
21 March 1967, pag. 316-17

Sheed, W. "The Stage" Commonweal, 27 Jan. 1967, pag. 459-60

Silver, L. "Pinter's Homecoming Revived at the Bijou"
Daily News, pag. 35, 19 May 1971

Simon, J. "The Pause that Regresses" New York 7 June 1971, p62

Simon, J. "Theatre Chronicle" Hudson Rev. 20, Spring 1967,
pag. 105-07

Singer, Isaac B. "Only one Kafka" New York Times 5 Feb. 1967,
Sec. 2, p. 3

Smith, W. S. "The New Plays in London II" Christian Century
8 Sept. 1965, pp. 1096-97

Ward, D. T. "Ask Pinter" New York Times 5 feb. 1967, Sec.2,p.3

Watts, R.Jr. "Hospitality of a London Family" New York Post,

Watts, R. "Random Notes" New York Post, 25 May 1971, p.54

West, A. "The Homecoming 'a dim crisis'" Vogue, March 1, 1967
pag. 110

Young, B. A. "Pinter 'Homecoming' Is Staged in London"
New York Times, 4 June 1965, pag. 38

Landscape

Wade, David "New Poetry in Pinter" Times, London, 26 April
1968, pag. 9

Landscape and Silence

Barnes, C. "Harold Pinter's Debt to James Joyce" New York
Times, 25 July 1969, p. 34

Barnes, C. "Pinter's Small Talk of Reality" New York Times
3 April 1970, p. 43

Gottfried, M. "Theatre" Women's Wear Daily 3 April 1970,
rpt. en New York Theatre Critics Rev. 1 June 1970, pag. 247

Kerr, Walter "A Break with Anything Pinter has done Before" New York Times, 12 April 1970, Sec. 2, pag. 3

Marcus, F. "Pinter: The Pauses that Refresh" New York Times 13 July 1979, Sec. 2, p. 8

New Plays: The Latest Pinters: Less is less" Time, 18 July 1969, pag. 67

O'Connor, J. J. "The Theatrer" Wall Street Journ. 6 april 70, rpt. en New York Theatre Critics Reviews 1 June 1970, p. 246

Probat, L. "Landscape and Silence" NBC-4 TV, 2 april 1970, en New York Theatre Critics Reviews, 1 June 1970, p. 248

Watt, D. "A Midwinter Pinter Festival" Sunday News, 14 Feb. 1971, Sec. S, pag. 3

Watt, D. "Some of Pinter's Magic Turned on at the Forum" Daily News, 3 April 1970 rpt. en New York Theatre Critics Rev. 1 June 1970, pag. 245

Watts, R. "Pinter without the Menace" New York Post, 3 april 1970, pag. 38

The Lover

Brusteian, Robert "Mid-Season Gleanings" New Republic

1 Febr. 1964, p. 28-29

Gilman, R. "Patience REwarded" Commonweal, 24 Jan. 1964,
pag. 484-85

Heves, Henry "Intramural Sport" Saturday Rev. 25 Jan. 1964
pa. 25

Oliver, E. "Off Broadway: Doing Pinter Proud" New Yorker

11 Jan. 1974, pp. 69-70

Pas de Trois-Twice" Time 17 17 Jan. 1964, p. 64

Popkin, H. "The Lover and Play 'curiosities'" Vogue, 15

FCb. 1964, p. 22

Night School

Mr. Pinter's Concession" Times (London) 22 July 1960, p. 16

A Night Out

"Conically Dreadful World: Mr. Pinter's Night Out" Times
(London), 2 March 1960, pag. 13

"Dublin Theatre Festival Gets Off to a Good Start"
Times, London, 14 Sept. 1961, pag. 16

"Pinter Play on Television" Times, London, 25 April 1980,
 pag. 16

Psychological Truth in Pinter Play" Times London, 3 Oct.
 1961, pag. 16

Old Times

Advertisement. New York Times, 28 Nov. 1971, Sec. 2, p. 3

Barnes, C. "Caught in the Sway of a Sea-Changed Pinter"
New York Times, 18 Nov. 1978, pag. 58

Croydon, M. "Behind the Masks, Violent sensuality"
New York Times, 14 Nov. 1981, Sec. 2, pp. 1, 5

Gottfried, Martin "Harold Pinter Cracks His Cool" Vogue
 1 Dec. 1981, pag. 71

Gussow, Mel "Old Times Ushers in the New Pinter Era"
New York Times, 18 Nov. 1971, pag. 60

Johanson, E. "Bravo, Nr. Pinter" Letter to the Editor.
New York Times, 9 Jan. 1972, Sec. 2, pag. 6, 10

Kerr, Jean "Waiting for Pinter: A Play" New York Times,
12 Dec. 1971, Sec. 2, p. 3, 5

Kerr, Walter "Is Mr. Pinter Telling us less than he knows?"
New York Times, 28 Nov. 1971, Sec. 2, pp. 1, 7

Camara Obscura" Newsweek, 29 Nov. 1971, p. 110-11 ;

Kroll, Jack "Past, Present and Pinter" Newsweek, 14 June 71,
pag. 70

Letters to the Editor of "Drama Mailbag" New York Times,
19 Dec. 1971, Sec. 2, pp. 6

Morowitz, C. "Can Pinter be Beckett?" New York Times,
13 June 1971, Sec. 2, pp. 1, 3

Oppenheimer, G. "A most azcane work" Newsday 17 Nov. 1971

Reed, Rex "A New Puzzle from Pinter" Sunday News, 1 Aug. 71
Sec. S, pag. 9

Watt, D. "Pinter's Old Times-A Magical Reverie" Sunday
News 28 Nov. 1971, Sec. S, p. 3

Barnes, C. "Pacino, Ice-Cold and Savage" New York Times,
4 nov. 1979, pag. 55

The Room and A Slight Ache

Clurnan, Harold "Theatre" Nation, 28 Dec. 1974, pag. 523

"Finger Exercises in Dread" Time 18 Dec. 1964, pag. 86

Hewes, H. "Matched Pairs" Saturday Rev. 26 Dec. 1964, p.33

Kerr, Walter "Pinter's Balance of Terror" New York Herald Tribune, 27, Dec. 1974, pag. 17

Kroll, J. "Malice Domestic" Newsweek, 21 Dec. 1964, pag.75-6

Morris, Ivan "The room and A Slight Ache bitter, off-beat humour" Vogue 1 Febr. 1965, pag. 98

Oliver, Edith "Off Broadway" New Yorker, 19 1964, p.68-70

Sheed, W. "Absurdity Revisited" Commonweal, 30 April 1965, pag. 193-94

A Slight Ache

Gascoigne, Bamber "Pulling the Wool?" Spectator, 27 Jan. 1961 pag. 106

Tea Party

Anderson, P. "Mr. Pinter's Tea Party" Spectator, 2 april 1955, pag. 441-42

Crozier, Mary "Pinter's Tea Party on BBC Television" Guardian London, 26 March 1965, p. 13

Disturbing Television Play by Pinter" Times, London, 26 March 1965, p. 15

Holmstrom, John "Rambler" New Statesman, 2 april 1965, p. 547

Laws, Frederick "Drama and Light Entertainment" Listener 15 April 1965, pag. 575

Richardson, M. "Paranoid's Progress" Observer, London, 28 march 1965, p. 25

Shorter, Eric "Pinter Hero Who loses Confidence" Daily Telegraph and Morning Post, 26 March 1965, p. 19

Wiggin, Maurice "I'll let mine cool...." Times, London 28 March 1965, pag. 26

5. TRABAJOS DE SOCIOLOGIA DE PETER L. BERGER

Berger, Peter L. A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural. Garden City, N.Y. Doubleday & Co. Inc. 1970

_____ Facing Up to Modernity: Excursions in Society, Politics and Religion. New York Basic Books, 1977

_____ Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective. Garden City, N.Y. Doubleday & Co. Inc. 1963

_____ Maxism and Sociology: Views from Eastern Europe. New York, Appleton-Centur--Crofts, 1969

_____ and Neahaus, John. Movement and REvolution Garden City, N.Y. Doubleday & Co. Inc. 1970

_____ Pyramids of Sacrifice: Political Ethics and Social Change, New York, Basic Books, 1974

_____ and Berger, Brigitte. Sociology: A Biographical Approach. New York, Basic Books, 1975

_____ Berger, Brigitte and Kellner, H. The Homeless Mind: Modernization and Conciousness. New York: Random House

_____ The precarious Vision: A sociologist Looks at Social Fictions and Christian Faith. New York: Doubleday & Co. Inc. 1961

_____ and Luckmann, T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge Garden City, N.Y. Doubleday & Co. Inc. 1966

6. OTROS TRABAJOS DE SOCIOLOGIA

Bensman, Joseph and Rosenberg, B. Mass, Class and Burocracy: An Introduction to Sociology. New York: Praeger Publications, 1976

Bierstedt, Robert. The Social Order (4th Ed.) N.Y. McGraw-Hill, Inc. 1974

Dressler, David and Carns, Donald. Sociology: The Study of Human Interaction. New York: Alfred A. Knopf, Inc. 1973

Harré, Rom "Some Remarks on 'Rule' as a Scientific Concept" en Mischel, Theodore (Ed.) Understanding Other Persons Oxford: Basil Blackwell, 1974, pag. 143-84

Middlebrook, Patricia Niles. Social Psychology and Modern Life. New York: Alfred A. Knopf, 1974

7. TRABAJOS DE SICOLOGIA Y LITERATURA

Beaujour, Michael "The Game of Poetics" En Game, Play, Literature, Yale French Studies, No. 41. Ed. Jacques Ehrmann, New Haven: Yale Univ. Press, 1968, pp. 58-67

Berne, Eric, Games People Play. New York: Grove, 1964

Bibring, Grete L. et al "Glossary of Defenses" En "A Study of Pregnancy" The Psychoanalytic Study of the Child, 16, 1961, p. 62-71

Bleich, David "The Determination of Literary Value" Literature and Psychology, 17, 1, 1967, 19-30

Bleich, David "Emotional Origins of Literature Meaning" College English 30, Oct. 1969, pag. 30-40

Crews, Frederick C "Literature and Psychology" En Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributors Ed. James Thorpe. New York, MLA, 1970

Ed. Psychoanalysis and the Literary Process Berkeley, Univ. of California Press, 1970

Eissler, K. B. "Oh Hamlet" Samiska 7, 1973, p.85-132
 Discourse on Hamlet : A Psychoanalytic Inquiry. New York;
 International University Press, 1971

Erikson, E. Childhood and Society 2nd ed. N.Y.Norton 1963

_____ Identity: Youth and Crisis New York, Norton 1968

Fraiberg, L. "New Views on Art and the Creative Process
 in Psychoanalytical Ego Psychology" Literature and Psychology
 11, No. 2, 1961

_____ Psychoanalysis and American Literary
 Criticism Detroit, Wayne State University Press, 1970

Freud, Anna The Ego and the Mechanisms of Defense (1966)
 En The Writings of Anna Freud. International Univ. Press N.Y.
 1966

Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle (1920)
 Liveright, 1961

_____ Civilization and Its Discontents (1930)
 Norton, N.Y. 1962

_____ The Collected Papers of Sigmund Freud
 Character and Culture. New York, Collier, 1963

_____ The Psychopathology of every day life, N.Y.
Norton, 1965

Goldstein, Melvin "Literature and Psychology, 1948-1968:
A commentary" Literature and Psychology 17, No. 4, 1967, 159

Hoffman, F. J. Freudianism and the Literary Mind, 2nd. Ed.
Baton Rouge Louisiana State Univ. Press, 1957

Holland, Norman N. The Dynamics of Literary Response
New York, Oxford Univ. Press, 1968

_____ Psychoanalysis and Shakespeare, N.Y. McGraw-
Hill, 1966

Kiell, N. Psychoanalysis, Psychology and Literature:
A Bibliography. Madison, Uni. of Wisconsin Press, 1963

Kris, E. Psychoanalytic Explorations in Art N.Y. Interna-
tional Universities Press, 1952

Lesser, Simon O. Fiction and the Unconscious. Boston,
Vintage, 1957

Manheim, L. and Eleonor, Ed. Hidden Paterns: Studies in
Psychoanalytic Literary Criticism N.Y. McMillan, 1966

Phillips, W. ed. Art and Psychoanalysis New York,
Criterion Books, 1957

Piaget, Jean Play and Dreams and Imitation to Childhood
N.Y. Norton, 1962

Sachs, Hans. The Creative Unconscious Cambridge Mass.
Sci-Art Publ. 1962

8. OTROS TRABAJOS

Gross, Roger. Understanding Playscripts: Theory and Method
Bowling Green State Univ. Press, 1974

Havighurst, A. F. Twentieth Century Britain (2nd. Ed.)
N.Y. Harper and Row, Publ. 1960

Lloyd, Trevor O. Empire to Welfare State: English History
1906-1977. London Oxford Univ. Press, 1970

McKie, D. and Cook C. The Decade of Disillusion: British
Politics in the Sixties. London, The McMillan Press, 1972

Wallace, M. A Short History of Ireland. Newton Abbot Devon
David & Charles, Ltd. 1980

 Biblioteca Universitaria de Granada



01552314

