

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

**Vol. I**

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

Dirigida per la Dra. Pilar Zozaya Ariztia

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

Barcelona, 1992

### CAPÍTOL 3

#### ANIHILACIÓ LINGÜÍSTICA EN *THE BIRTHDAY PARTY*

*The Birthday Party* (1957; 1958)<sup>1</sup> és la primera obra en tres actes de Pinter. Com *The Room*, *The Birthday Party* és, en bona part, un estudi sobre l'autoengany, sobre les ficcions que elaboren uns personatges com a alternativa al present, o bé per mirar de justificar-lo i donar-li sentit. També és un estudi del paper d'aquestes ficcions en les relacions entre els personatges: com poden servir per mirar de subjugar els altres, per exemple. Aquests dos

---

<sup>1</sup> *Plays: One*, pàgs. 17-97. *The Birthday Party* es va estrenar el 28 d'abril de 1958 a l'Arts Theatre de Cambridge, sota la direcció de Peter Wood, i el 19 de maig el mateix muntatge arribava al Lyric Theatre de Hammersmith, Londres, on va rebre unes crítiques extremadament negatives (vegeu J. Elsom (ed.), *Post-War British Theatre Criticism* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981), pàgs. 80-84). De fet, l'obra va desaparèixer de la cartellera al cap d'una setmana, el 24 de maig, només un dia abans de la ressenya més que favorable del prestigiós crític H. Hobson ("The Screw Turns Again", *Sunday Times*, 25 Maig 1960; reproduïda en Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàgs. 22-23). Per a més informació sobre la recepció crítica d'aquell primer muntatge, vegeu Esslin, *ibid.*, pàgs. 14-35; i Knowles, "The Birthday Party" and "The Caretaker": *Text and Performance* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988), pàgs. 49-71, on l'autor analitza els muntatges més coneguts de l'obra en anglès.

elements ens indiquen, ja d'entrada, que en *The Birthday Party* el llenguatge també hi juga un paper primordial: és, com en *The Room*, el mitjà amb el qual els personatges construeixen les seves ficcions i, alhora, miren d'imposar-les als altres. En termes més generals, la interacció verbal és el mecanisme amb què els personatges negocien les seves relacions interpersonals.

Ara bé, hi ha dues diferències significatives entre *The Room* i *The Birthday Party*. En primer lloc, *The Room* era un estudi microscòpic centrat molt concretament en Rose, en les fantasies que li servien de refugi i en les seves relacions amb els altres personatges (Bert, Kidd, els Sands i el negre Riley). Aquesta concentració de l'interès dramàtic en un únic personatge encaixa bé amb l'abast d'una obra breu d'un sol acte. En canvi, *The Birthday Party* té un abast més ample. Continua havent-hi un personatge central, Stanley, però tots els altres (Petey i Meg, el senyor i la senyora Boles respectivament; Lulu, la veïna; McCann i Goldberg, els dos desconeguts) també gaudeixen de l'atenció específica del dramaturg. Això ens ho indica l'estructura mateixa de l'obra, que conté diverses escenes que no compten amb la presència de Stanley. Per exemple, l'obra comença amb un diàleg entre Meg i Petey (I, pàgs. 19-24). Quan Goldberg i McCann arriben a casa dels Boles, tenim l'ocasió de veure'ls i d'escoltar-los a soles abans de l'entrada de Meg (I, pàgs. 37-40). Més endavant presenciem una conversa entre Petey, Goldberg i McCann (III, pàgs. 81-85), seguida d'una entre Goldberg i McCann (III, pàgs. 85-89), i d'una altra entre Goldberg i Lulu (III, pàgs. 89-91), interrompuda per McCann (III, pàg. 90). Finalment, l'obra conclou amb la conversa entre Petey i Meg (III, pàgs. 96-97), que, com veurem, constitueix un eco de la que mantenen al començament i que per tant dona a l'obra un moviment circular<sup>2</sup>. En *The Room*, en canvi, no hi ha cap escena en què no hi figuri Rose, com tampoc no hi ha cap diàleg entre dos personatges un dels quals no sigui Rose. En definitiva, doncs, no es

---

<sup>2</sup> Com indica Knowles en "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 33; i en "*Names and Naming in the Plays of Harold Pinter*", en Bold (ed.), pàg. 120.

tracta simplement que la galeria de personatges s'hagi ampliat en *The Birthday Party*, sinó que l'èmfasi és diferent.

Més amunt he parlat de dues diferències significatives entre *The Room* i *The Birthday Party*. La segona fa referència a la naturalesa de les fantasies autojustificatives dels personatges. En *The Room* hi trobem el que podríem anomenar el prototip del fantasiàire pinterià: Rose, les ficcions de la qual, com hem vist, giren principalment al voltant de l'habitació, del seu marit Bert i de la relació entre tots dos i, en general, al voltant de la seva situació actual. És a dir, Rose dirigeix la seva capacitat de construir edificis verbals envers el present. Ara bé, en *The Birthday Party* s'hi detecta un canvi significatiu. Tots els personatges, excepció feta de Petey, es valen de ficcions en un moment o altre, la major part de les quals tenen un factor en comú: són "records", històries passades de les quals, com veurem, cal dubtar-ne la veracitat. Així doncs, *The Birthday Party* és una fita important en la carrera de Pinter no tan sols per ser la seva primera obra en tres actes, ni per la coneguda anècdota del fracàs de la primera estrena a Londres i de l'èxit posterior de la versió televisada<sup>3</sup>, sinó també perquè hi trobem per primer cop un dels elements característics de l'obra posterior de l'autor: uns personatges que distorsionen el passat, o dit de manera més exacta, que construeixen a base de paraules un passat determinat que satisfagui els requeriments del present<sup>4</sup>. A partir de *The Birthday*

---

<sup>3</sup> Segons Knowles, uns setze milions de persones van veure *The Birthday Party* i *A Night Out* per la televisió el 22 de març i el 24 d'abril de 1960 respectivament (*The Birthday Party and "The Caretaker"*, pàg. 51). Esslin apunta que després de la retransmissió televisada de *The Birthday Party*, "For days one could hear people in buses and canteens eagerly discussing the play as a maddening but deeply disturbing experience" (*The Theatre of the Absurd*, pàg. 244).

<sup>4</sup> És cert que aquesta tendència a la utilització del passat comença a insinuar-se en *The Room*, quan el senyor Kidd afirma que l'habitació on ara viuen Rose i Bert havia estat la seva, o bé quan parla de la seva mare i la seva germana. Ara bé, en *The Birthday Party* aquesta tendència es consolida, i els personatges comencen a construir verbalment el passat en forma de narracions completes. Com argumenta Morrison, "Pinter's first play ... does not contain the kind of arresting and revealing long narrative units that some of his later ones do" (*Canter's and Chronicles*, pàg. 150).

Party, aquesta serà una constant de l'obra pinteriana que assolirà el punt àlgid en *Old Times* (1971).

Malgrat que, com ja he assenyalat, en *The Birthday Party* l'interès dramàtic de Pinter s'hagi ampliat, el personatge central, Stanley, constitueix evidentment l'eix de l'obra. L'acció que presenciem és essencialment la de la destrucció dels fonaments, altrament força precaris, de la seva existència. Aquesta destrucció passa bàsicament pels intents repetits de forçar Stanley a ser allò que no és i a actuar en contra de la seva voluntat. De fet, i com tindrem ocasió de veure, "[The] attempt to make someone go where he does not want to go becomes a leitmotif"<sup>3</sup>, que en el cas de Stanley s'acaba amb la seva total anihilació com a persona. A aquesta destrucció hi contribueixen, de forma més o menys conscient i més o menys activa, tots els personatges de l'obra, inclosa la pròpia víctima, i el procés culmina en el segon acte, en l'interrogatori de Stanley per part de Goldberg i McCann. L'escena de l'interrogatori actua de frontissa en el si de l'estructura de l'obra. Com veurem, abans d'aquesta escena Stanley, malgrat les seves mancances, està en plena possessió de la seva capacitat lingüística, que constitueix el suport fonamental de la seva existència. Al final de l'interrogatori, els únics sons que Stanley és capaç d'articular són un crit indefinit i després "'Uuuuuhhhh'" (II, pàg. 62). A partir d'aquest moment Stanley guarda un silenci absolut<sup>4</sup>, que només trenca al final del tercer acte amb un altre crit sense sentit: "'Uh-gug...Uh-gug...eehhh-gag... (On the breath) Caahh...caahh....'" (III, pàg. 94). Així doncs, mitjançant l'interrogatori Goldberg i McCann seguen les bases de la personalitat de Stanley. Des del punt de vista lingüístic, crec que no és casual que sigui precisament amb un interrogatori que assoleixen definitivament l'anihilació de Stanley. Si "A common convention in asking a question is that one interlocutor transfers the speaker role to the other. This ... imposes an

---

<sup>3</sup> Dukore, *Harold Pinter*, pàg. 29.

<sup>4</sup> Amb una única excepció que comentaré en el seu moment.

obligation to reply ..."<sup>7</sup>, l'interrogatori epitomitza perfectament el que hem identificat com el leitmotif de l'obra d'obligar algú a actuar en contra de la seva voluntat<sup>8</sup>.

He esmentat l'estructura circular de *The Birthday Party*. En el primer acte Pinter ens presenta tots els personatges en diverses combinacions: Meg i Petey; Meg, Petey i Stanley; Meg i Stanley; Lulu i Stanley; Goldberg i McCann; Meg, Goldberg i McCann; i, finalment, altre cop Meg i Stanley<sup>9</sup>. Es tracta, doncs, de veure com cada personatge queda caracteritzat per la utilització que fa del llenguatge tant per autodefinir-se com per regular les seves relacions interpersonals. El tercer acte, d'altra banda, ha estat descrit com "... somewhat of a let-down"<sup>10</sup> després del clímax del segon. Ara bé, tenint en compte l'estructura circular de l'obra, el cert és que el tercer acte és precisament el revers de la moneda del primer. Pinter ens torna a presentar tota la galeria de personatges de l'obra però aquest cop després de la destrucció de Stanley. Això fa que, com veurem, els trets més notables de cadascun adquireixin una nova dimensió. El tercer acte, en definitiva, reflecteix el primer com un mirall trencat.

L'obra comença amb una escena que indubtablement s'assembla al principi de *The Room*: marit i muller, Meg i Petey Boles, a l'hora d'esmorzar. Per mitjà de la conversa entre tots dos, Pinter mostra, de forma extraordinàriament econòmica, els trets bàsics de cadascun i de la seva relació interpersonal. A més, aquest primer intercanvi verbal

---

<sup>7</sup> A.I.F. Kary, "Conversational Rules in *The Birthday Party*", *Language and Literature* (Cairo), 1986, pàg. 246.

<sup>8</sup> El procediment de l'interrogatori destinat a sotmetre i a anul·lar la víctima apareix repetidament en l'obra de Pinter. En *The Hothouse* (1958; 1980), Cutts i Gibbs l'utilitzen per destruir Lamb. *One for the Road* (1984) i *Mountain Language* (1988) també contenen interrogatoris. En el darrer capítol, dedicat essencialment a *Mountain Language*, tractaré de les diferències entre aquestes obres i *The Birthday Party*.

<sup>9</sup> De fet, només falten tres combinacions, que tenim ocasió de presenciar en els dos actes restants: Goldberg i McCann amb Stanley, Lulu i Petey respectivament.

<sup>10</sup> Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 25.

ja exemplifica el leitmotif de tota l'obra: Meg esdevé la primera "interrogadora" i malda per forçar Petey a cedir i a actuar en contra de la seva voluntat, és a dir, a cooperar amb ella conversacionalment.

En *The Room*, Rose no aconsegueix arrencar-li ni una sola paraula al seu marit. En canvi, Petey sí que contesta a la seva dona, però d'una manera molt particular. En començar l'obra, Petey entra en escena i s'asseu a la taula a llegir el diari. El primer a parlar, però, no és pas ell, sinó Meg, oculta darrera de la finestreta de la cuina: "'Is that you, Petey? (Pause) Petey, is that you? (Pause) Petey?'". Finalment, Petey respon: "'What?', 'Is that you?', 'Yes, it's me'" (I, pàg. 19). Aquesta és una manera sorprenent d'encetar l'obra, ja que havent vist Petey entrar, seure i posar-se a llegir el diari, el més lògic seria que fos ell mateix qui comencés a parlar", o bé que un altre personatge entrés i es dirigís a Petey, ja que tal com ens informa Laver l'imperatiu territorial és determinant a l'hora de decidir qui parlarà primer: "When one participant is static in space and the other is moving towards him ... there seems to be a strong tendency ... for the incomer to initiate the exchange of phatic communion ..."<sup>12</sup>. Ara bé, el que de fet passa en l'obra és realment curiós. De primer entra Petey. En principi, no sabem que Petey juga el paper de l'"incomer" o nouvingut i que, per tant, li correspon iniciar l'intercanvi fàtic. Pinter ens sorprèn fent que sigui Meg, l'interlocutora estàtica però invisible, la primera a parlar. La pregunta de Meg és evidentment fàtica (qui pot ser sinó Petey?) i la repeteix (amb subtils variacions) fins que Petey no contesta.

He dit que la pregunta de Meg és fàtica, i potser calgui afinar aquesta afirmació. Com hem vist en el primer capítol, Laver considera que la comunicació fàtica serveix per establir i consolidar la relació interpersonal entre dos parlants. La qüestió és, per tant, quin tipus de relació interpersonal s'estableix entre Meg i Petey en les primeres línies de *The Birthday Party*? Doncs bé, mitjançant el simple mecanisme

---

<sup>11</sup> Com apunta Brown en *Theatre Language*, pàg. 22.

<sup>12</sup> Laver, pàg. 8.

de subvertir les expectatives creades per la situació inicial, Pinter ens proporciona una quantitat d'informació considerable. Per exemple, qui és l'element actiu? Evidentment Meg. Meg inicia la conversa davant la resistència passiva de Petey, que al final deixa anar un "What?" desganat que òbviament no és la resposta que Meg s'esperava, com ho demostra el fet que tot seguit torni a repetir per quarta vegada la pregunta inicial, "Is that you?" (I, pàg. 19). Meg no resta satisfeta fins que Petey no li dóna la resposta convencional que, a aquestes alçades, ja és completament supèrflua: "Yes, it's me" (I, pàg. 19).

Això em duu a una segona pregunta: qui és l'element dominant? En principi, la resposta és Meg: és la que inicia la conversa, és la que parla més<sup>13</sup>, i és la que força Petey a donar-li la resposta que ella vol, com ja hem vist. Ara bé, cal fer una petita matisació. Les dues pauses que segueixen a les dues primeres preguntes de Meg ens indiquen dues coses simultàniament: en primer lloc, que Meg calla perquè Petey contesti i demostrï per tant que és conscient de la seva presència. En segon lloc, que Petey no actua de manera cooperativa, ja que opta per no contestar i per tant per no participar en la conversa de la manera com Meg vol que hi participi, és a dir, afirmant el que és obvi. A això em referia més amunt en parlar de de la resistència passiva de Petey: certament, Petey no és l'element actiu en aquestes línies inicials ja que no pren en cap moment la iniciativa, però tampoc no es pot dir que Meg sigui l'element dominant sense qualificar l'afirmació. De fet, Petey intenta contrarrestar els moviments conversacionals agressius de Meg en primer lloc negant-se a contestar (i fins aquí podríem pensar que ens trobem davant de la mateixa situació que a l'inici de *The Room*), després canviant d'estratègia i proporcionant

---

<sup>13</sup> Short cita el principi de l'obra de G.B. Shaw *Major Barbara* (1905) on, entre d'altres factors que indiquen el domini que Lady Britomart exerceix sobre el seu fill Stephen, hi ha el fet que la primera a parlar, la que inicia els intercanvis conversacionals i, en definitiva, la que parla més, és Lady Britomart. Short agrupa aquests factors i d'altres sota l'apartat "More General Discourse Relations" en "Discourse Analysis and the Analysis of Drama", pàg. 155.



una resposta no cooperativa ("What?"<sup>14</sup>), per acabar cedint i donant la resposta que Meg vol ("Yes, it's me", I, pàg. 19), però quan ja ha esdevingut del tot redundant.

He descrit els moviments conversacionals de Meg com a agressius. Crec que ho són en dos sentits: en primer lloc, com ja he dit, perquè Meg repeteix insistentment la pregunta fins que obté de Petey la resposta que desitja. En segon lloc, hi ha les subtils variacions en la forma de la pregunta de Meg a què es referia més amunt. En aquest sentit, val la pena citar el comentari de Brown, que lliga amb el que he dit fins ara:

Meg's first three questions seem at first to repeat the same inquiry, but the slight changes in the use of words reveal progressively that the questions she asks are not truly questions at all, but a challenge. 'Petey' is placed first at the end of the sentence, then more commandingly at the beginning, and then becomes the single questioning word.<sup>15</sup>

Meg obté, doncs, una petita victòria: Petey contesta, i això vol dir que reconeix la seva presència. Aleshores Pinter ens ofereix una segona microconversa on es posa de manifest un altre aspecte de la personalitat de Meg, alhora que es van perfilant cada cop més els trets significatius de la relació entre el matrimoni:

MEG: I've got your cornflakes ready. (*She disappears and reappears*) Here's your cornflakes.  
*He rises and takes the plate from her, sits at the table, props up the paper and begins to eat. MEG enters by the kitchen door.*  
Are they nice?  
PETEY: Very nice.  
MEG: I thought they'd be nice. (*She sits at the table*) You got your paper? (I, pàg. 19)

Primerament, Meg comença per fer-li notar a Petey que li ha preparat l'esmorzar. Si a això hi afegim el fet que en lloc de dur-l'hi a la taula el deixa a la finestreta de la cuina de manera que, com indica l'acotació, Petey s'ha d'aixecar i anar-lo a buscar, arribarem a una conclusió inescapable: Meg vol no tan sols que Petey admeti la

---

<sup>14</sup> Com afirma Brown, "Petey starts by evading any statement -- 'What?' ..." (*Theatre Language*, pàg. 22).

<sup>15</sup> Loc. cit.

presència d'ella, sinó també que admeti la seva pròpia dependència<sup>16</sup>. Aquesta conclusió es veu reforçada pel fet que Meg entra al menjador justament quan Petey acaba de recollir els cornflakes de la finestra de la cuina.

En segon lloc, Meg pregunta a Petey si l'esmorzar està bo. Com assenyala Brown,

... cornflakes are not likely to vary in themselves and therefore [Meg's] question ['Are they nice?'] may sound like a challenge, asking for attention or praise, rather than a genuine inquiry. The repetition of 'nice' in the next response -- 'I thought they'd be nice'-- shows that this interpretation is correct ... the audience is more likely to become aware of her pursuit of gratification.<sup>17</sup>

Les paraules de Meg, doncs, constitueixen un acte de parla indirecte amb què cerca les lloances de Petey. Així es posa de manifest encara una altra faceta de la seva personalitat: necessita que l'admirin i l'afalaguin. Amb una concisió excepcional, Pinter va dibuixant els seus personatges.

Finalment, Meg s'asseu a la taula, envaint el territori de Petey, i formula una pregunta ("You got your paper?", I, pàg. 19) dirigida a l'única protecció que li resta: el diari. Aquesta pregunta torna a ser fàtica, ja que la resposta és a la vista de tothom<sup>18</sup>. Si una de les funcions de la comunicació fàtica és la de suavitzar els moments de transició al principi i al final d'una conversa<sup>19</sup>, està clar que la intenció de Meg és aconseguir d'iniciar una conversa amb Petey, o dit d'una altra manera, captar la seva atenció. La pregunta és doncs, altre cop, un acte de parla indirecte. Ara bé, Petey respon amb un simple "Yes" (I, pàg. 19). Aquesta resposta no satisfà ni de

---

<sup>16</sup> Val la pena tenir en compte el que ens diu Laver sobre el concepte de territorialitat: "... in some sense the static listener is in a closer psychological relationship with the immediate territory ... and ... can be regarded as the owner of the territory" (pàgs. 8-9). És a dir, el que es desplaça està en condicions d'inferioritat respecte del que roman estàtic.

<sup>17</sup> Loc. cit.

<sup>18</sup> Inclòs el públic. Això explica l'efecte còmic de molts moments d'aquesta secció inicial.

<sup>19</sup> Laver, pàg. 15.

bon tros les expectatives de Meg, perquè simplement afirma l'evidència, és a dir, respon a l'acte il.locucional literal o secundari i fa cas omís de la intenció subjacent de Meg. Ella, però, no es dóna per vençuda i torna a l'atac amb un nou repte, "'Is it good?'" (I, pàg. 20), pregunta que és un eco perfecte de "'Are they nice?'".

Val la pena fixar-se que en el fragment de *The Birthday Party* que he analitzat fins ara, el lèxic i les estructures gramaticals dominants són les de Meg. Sovint, Petey es limita a repetir les paraules de Meg: "'Is that you?' 'Yes, it's me'" (I, pàg. 19); "'Are they nice?' 'Very nice'" (I, pàg. 19); i, més endavant, "'Is it nice out?' 'Very nice'" (I, pàg. 20). Això confirma de nou el paper actiu i dominant de Meg i, alhora, la resistència passiva de Petey que comentava més amunt: "Petey is disclosing as little as possible, protecting himself, holding himself still ..."<sup>29</sup>. Ara bé, Petey també és capaç de fer servir aquesta mateixa eina, la repetició de les estructures gramaticals o de les paraules que Meg, per contradir-la subtilment. Així, quan Meg li pregunta sobre el diari:

MEG: Is it good?  
PETEY: Not bad.  
MEG: What does it say?  
PETEY: Nothing much. (I, pàg. 20)

Aquí Petey continua negant-se a cooperar conversacionalment amb Meg: en el primer cas, transgredeix clarament la Màxima de Manera, ja que la seva resposta és excessivament vaga. En el segon cas, es tracta d'una flagrant transgressió de la Màxima de Quantitat.

A continuació hi ha quatre intercanvis conversacionals breus entre Meg i Petey (I, pàgs. 20-21) que cal analitzar, ja que acaben de perfilar els trets bàsics de la relació interpersonal. D'acord amb la tendència que hem observat fins ara, en tots quatre casos és Meg la que inicia la conversa, proposant en cada ocasió un tema nou. És a dir, Meg continua tractant de desviar l'atenció de Petey cap a ella. També val a dir que tots quatre fragments van precedits d'una pausa, que fa palesa la manca d'interès de Petey pel tema precedent. Per

---

<sup>29</sup> Brown, *Theatre Language*, pàg. 24.

exemple, immediatament abans del primer dels quatre intercanvis hi trobem el següent:

MEG: Will you tell me when you come to something good?  
PETEY: Yes.  
Pause. (I, pàg. 20)

En limitar-se a contestar "Yes", Petey dona per closa la conversa. Aquí tenim, doncs, un altre exemple del que he anomenat la resistència passiva de Petey enfront de la seva dona: contestar negativament suposaria provocar un conflicte, però de fet, malgrat el "Yes", Petey continua atent al diari sense llegir-li res a Meg fins que ella, al cap de poc, li pregunta, "What are you reading?" (I, pàg. 21).

El lacònic "Yes" de Petey va seguir de la primera de les quatre pauses a què m'he referit més amunt. Després de la pausa Meg torna a l'atac, empenya encara per la necessitat d'aconseguir un comportament conversacionalment més cooperatiu per part de Petey, cosa que significaria que per fi ha començat a posar més esment en ella que en el diari. I d'entrada sembla que Meg assoleixi el seu objectiu:

MEG: Have you been working hard this morning?  
PETEY: No. Just stacked a few of the old chairs. Cleaned up a bit.  
MEG: Is it nice out?  
PETEY: Very nice.  
Pause. (I, pàg. 20)

Amb la pregunta inicial, Meg demostra per primer cop un cert interès per les activitats de Petey. Però potser el més remarcable sigui que, també per primer cop, Petey respon de forma totalment cooperativa i informativa. Evidentment, Meg ha obtingut un petit èxit. De moment està satisfeta i crec que és per això que, immediatament, repren el tipus de preguntes fàtiques que l'han caracteritzada des del començament de l'obra. Això ens ho indica clarament la repetició del seu mot predilecte, "nice".

Després de la pausa, Meg assaja una altra línia d'atac:

MEG: Is Stanley up yet?  
PETEY: I don't know. Is he?  
MEG: I don't know. I haven't seen him down yet.  
PETEY: Well then, he can't be up.  
MEG: Haven't you seen him down?  
PETEY: I've only just come in.  
MEG: He must still be asleep. (I, pàg. 20)

En aquest intercanvi s'hi donen dues novetats significatives: d'una banda, Stanley hi és mencionat per primer cop, i és Meg qui l'anomena. A més, les repeticions lèxiques i sintàctiques de Meg es veuen interrompudes. Aquests dos trets fan que aquesta petita conversa sobresurti de les altres, subratllant-ne la importància<sup>21</sup>. Queda clar que és Meg la que té interès a saber on és Stanley o, més exactament, la que vol parlar de Stanley. Petey es limita a afirmar l'evidència ("I've only just come in"), o bé a repetir la pregunta de Meg ("Is he?"), donant a entendre no només que no desitja prendre la iniciativa en la conversa, sinó també que no cal que Meg li preguntï on és Stanley, ja que ella ho sap prou bé ("I haven't seen him down yet", 'Well then, he can't be up').

Arribem així al tercer intercanvi conversacional dels quatre que he esmentat, que va precedit com tots d'una pausa. Meg l'obre recuperant l'estratègia amb què ha assolit la seva única victòria de moment, és a dir, amb una pregunta sobre el propi Petey: "What time did you go out this morning, Petey?" (I, pàg. 20). Després d'obtenir una resposta mínimament cooperativa del seu marit ("Same time as usual", I, pàg. 20), Meg retorna a una pregunta amb la mateixa forma que "Are they nice?" o "Is it good?": "Was it dark?" (I, pàg. 20). En contestar, Petey la contradia obertament per primer cop ("No, it was light", I, pàg. 20) i a continuació Meg, també per primer cop, sembla posar en dubte l'afirmació de Petey ("But sometimes you go out in the morning and it's dark", I, pàg. 20). Finalment, hi ha l'explicació de Petey: "That's in the winter", 'Oh, in winter', 'Yes, it gets light later in winter' (I, pàgs. 20-21). Per què es produeix aquest desacord? Crec que l'explicació rau en el fet que, per primera vegada, Meg i Petey parlen de l'exterior. L'exterior és el domini de Petey; és ell el que surt a treballar. És per això que en aquest tema

---

<sup>21</sup> En el tercer acte hi ha dues converses entre Meg i Petey que reproduïxen amb variants aquest diàleg del primer acte sobre Stanley (III, pàgs. 78 i 96-97 respectivament). Com ja he apuntat, és un dels elements que configuren l'estructura circular de l'obra: "... the 'ordinary' conversational opening and ending are a frame for ... the 'extraordinary' events in the house" (Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language*, pàg. 179).

Petey sí que sent la necessitat de contradir Meg, prenent així la iniciativa en la conversa, en lloc de limitar-se a oferir una resistència passiva<sup>22</sup>. En aquest sentit, val a dir que ara és Meg la que repeteix les paraules de Petey ("Oh, in winter") i no a la inversa. Alhora, el fet que Meg qüestionï la resposta de Petey indica que no es vol resignar a acceptar que, un cop fora de casa, Petey ja no es regeixi per les regles del joc d'ella, sinó per les seves pròpies<sup>23</sup>. Ara bé, al final Meg es veu forçada a acceptar l'explicació de Petey. És per això que després d'una altra pausa, torna a l'atac amb una nova pregunta sobre el diari. Aquest cop, però, es tracta d'una pregunta molt més directa i per tant més difícil d'esquivar que l'anterior. En lloc de "What does it say?" (I, pàg. 20), tenim "What are you reading?" (I, pàg. 21).

Així entrem en el quart d'aquests breus intercanvis conversacionals entre els Boles. Petey contesta infringint clarament la Màxima de Quantitat: "Someone's just had a baby" (I, pàg. 21), cosa que provoca la següent reacció de Meg: "Oh, they haven't! Who?" (I, pàg. 21). L'exclamació d'incredulitat inicial és còmica precisament pel fet que la resposta anterior de Petey ha estat escassament informativa: com es pot estar tan sorprès pel fet que algú hagi tingut una criatura? Això m'indueix a pensar que el que Meg encara pretén és despertar l'interès de Petey per parlar amb ella en lloc de continuar llegint el diari. Però Petey torna a infringir la Màxima de Quantitat quan a la pregunta "Who?", respon amb "Some girl" (I, pàg. 21). Meg no es dóna per vençuda ("Who, Petey, who?", I, pàg. 21), i Petey continua negant-se a cooperar ("I don't think you'd know her", I, pàg. 21). Quan finalment Petey es decideix a

---

<sup>22</sup> Podem detectar aquest canvi d'actitud de Petey fins i tot en els detalls més minúsculs. Per exemple, en "Yes, it gets light later in winter", el "Yes" "... is an attack rather than an evasion", ja que "... it comes without prompting from a question" (Brown, *Theatre Language*, pàg. 24).

<sup>23</sup> Segons Hayman, "... Rose's behaviour pattern is almost exactly the same as Meg's .... In each case, the woman wants to keep the man in the house, in her sphere of influence and in her routine, although she pretends not to mind whether he goes out" (*Harold Pinter*, pàg. 11).

proporcionar el nom de la dona en qüestió ("Lady Mary Splatt", I, pàg. 21)<sup>24</sup>, la resposta de Meg constitueix un anticlímax molt efectiu: "I don't know her" (I, pàg. 21). Petey rebla el clau amb un "No" contundent (I, pàg. 21). Aquesta és la segona victòria de Petey, i totes dues les obté quan ell i Meg parlen de l'exterior, bé de la seva feina, bé de les notícies que duu el diari.

L'anàlisi detinguda de les converses inicials entre Meg i Petey posa en evidència, doncs, diversos trets de la seva relació interpersonal. Meg és essencialment una dona poc autònoma. Podríem dir que necessita que la necessitin. És per això que mira d'exercir un paper dominant en les seves converses amb Petey, però topa amb la resistència passiva del marit, representada visualment pel diari que llegeix. A més, Meg també depèn de Petey pel que fa al contacte amb el món exterior. Això ens ho acaba de confirmar el següent diàleg, que té lloc a continuació:

PETEY (turning to her): Oh, Meg, two men came up to me on the beach last night.

MEG: Two men?

PETEY: Yes. They wanted to know if we could put them up for a couple of nights.

MEG: Put them up? Here?

PETEY: Yes.

MEG: How many men?

PETEY: Two.

MEG: What did you say?

PETEY: Well, I said I didn't know. So they said they'd come round to find out.

MEG: Are they coming?

PETEY: Well, they said they would.

MEG: Had they heard about us, Petey?

PETEY: They must have done.

MEG: Yes, they must have done. They must have heard this was a very good boarding house. It is. This house is on the list. (I, pàg. 22)

En primer lloc, en aquesta ocasió és Petey el que inicia la conversa i introdueix un nou tema que fa referència no només al món exterior, sinó a dos homes desconeguts. El torbament de Meg es fa patent en la sèrie de preguntes dirigeix a Petey ("Two men?", "Put them up? Here?", "How many men?" i "Are they coming?"), preguntes absolutament innecessàries ja que en tots els casos Petey li ha proporcionat prèviament la informació que desitja. Però aquestes

---

<sup>24</sup> El contrast entre el nom i el títol que el precedeix és evidentment còmic.

preguntes també revelen que Meg no està habituada a rebre hostes a casa seva. Això ens ha de mantenir alerta quan a continuació Meg canta les lloances de la casa. Més amunt m'he referit a la necessitat que té Meg que l'admirin i l'elogiïn, i crec que els seus comentaris sobre la casa ho corroboren. Instantàniament dóna per suposat que els dos desconeguts volen allotjar-s'hi perquè la casa "is on the list" i, a més, és "a very good boarding house". Ara bé, si això és cert, com és que està tan poc acostumada a tenir-hi hostes? D'altra banda, val la pena fer notar que Meg no para de fer preguntes a Petey fins que no s'ha autoconvençut dels suposats motius dels dos desconeguts per haver triat casa seva. Aleshores es mostra més que disposada a rebre'ls.

En definitiva, caldrà tenir en compte tots aquests trets de la personalitat de Meg (la manca d'autonomia, els intents de controlar Petey, el desconeixement del món exterior i la necessitat de ser elogiada i admirada) a l'hora d'analitzar la seva relació interpersonal tant amb Stanley com amb els dos forasters. Caldrà no oblidar tampoc l'actitud de Petey envers Meg, que podriem resumir com una barreja de "resigned acceptance"<sup>23</sup> i d'una resistència somorta, però tangible.

Stanley no triga gaire a aparèixer en escena. Ara bé, abans Pinter ens proporciona una sèrie de dades que permeten entreveure l'actitud de Meg envers ell. D'entrada hi ha la breu conversa entre els Boles en què Meg menciona Stanley per primer cop (I, pàg. 20). Val la pena fer notar que aquest intercanvi té lloc justament enmig dels esforços majoritàriament fallits de Meg d'atraure l'atenció de Petey, és a dir, en un moment en què es fa evident que Petey no satisfà les seves necessitats emocionals. Així doncs, podem suposar que, per a Meg, Stanley és un altre camí per mirar d'omplir aquest buit.

En aquest sentit, quan Petey anuncia que Lady Mary Splatt ha tingut una nena, la reacció de Meg és prou reveladora:

MEG: Not a boy?  
PETEY: No.

---

<sup>23</sup> N. Alexander, "Past, Present and Pinter", en M. Scott (ed.), *Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker" and "The Homecoming"* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1986), pàg. 101.



MEG: Oh, what a shame. I'd be sorry. I'd much rather have a little boy.

PETTY: A little girl's all right.

MEG: I'd much rather have a little boy. (I, pàg. 21)

El significat complet de la preferència de Meg per un nen es posa de manifest quan ens adonem que està directament relacionada amb Stanley:

"I'm going to wake that boy" (I, pàg. 23; l'èmfasi és meu). Encara més endavant, trobem el següent diàleg:

MEG: I'm going to call that boy.

PETTY: Didn't you take him up his cup of tea?

MEG: I always take him up his cup of tea. But that was a long time ago.

PETTY: Did he drink it?

MEG: I made him. I stood there till he did. I'm going to call him. (She goes to the door) Stan! Stanny! (She listens) Stan! I'm coming up to fetch you if you don't come down! I'm coming up; I'm going to count three! One! Two! Three! I'm coming to get you! (I, pàg. 23)

Aquesta manera de referir-se i d'adreçar-se a Stanley, així com la preferència declarada de Meg per "a little boy", creen certes expectatives en el lector/espectador: li fan pensar que Stanley és un nen petit, fins i tot, possiblement, el fill dels Boles. La primera expectativa s'enfonsa immediatament quan Stanley entra en escena (I, pàg. 24), i la segona s'esvaeix al cap de poc, com veurem. De moment, l'essencial és adonar-se que Meg projecta les seves necessitats emocionals en Stanley, tractant-lo com un nen petit.

Quan Stanley entra en escena, sense afaitar i amb el pijama posat, la primera reacció de Meg és la següent:

MEG: So he's come down at last, has he? He's come down at last for his breakfast. But he doesn't deserve any, does he, Petey? (I, pàg. 24)

El més remarcable d'aquestes paraules és evidentment el fet que Meg utilitzi el pronom de tercera persona per referir-se a Stanley, en lloc d'adreçar-s'hi directament amb el de segona persona<sup>28</sup>. Com he assenyalat en el primer capítol, aquest ús de la tercera persona atorga al referent un rang d'inferioritat notable. En el cas concret de Meg, crec que la tercera persona posa de manifest un cop més la seva tendència a infantilitzar Stanley per tal de satisfer les mancances emocionals que he descrit més amunt ("I'd much rather have

---

<sup>28</sup> Això es repeteix al cap de poc: "He hasn't finished his first course and he wants to go on to the second course" (I, pàg. 25).

a little boy", I, pàg. 21). Aquesta conclusió queda reforçada pel fet que constantment Meg utilitzi els diminutius "Stan" i "Stanny".

Ara bé, quina és la reacció de Stanley envers la infantilització a què el vol sotmetre Meg? És una reacció, en principi, de rebuig. Ho comencem a veure quan Meg l'interpel·la sobre l'esmorzar, tal com ha fet abans amb el seu marit:

MEG: What are the cornflakes like, Stan?

STANLEY: Horrible.

MEG: Those flakes? Those lovely flakes? You're a liar, a little liar. They're refreshing. It says so. For people when they get up late.

STANLEY: The milk's off.

MEG: It's not. Petey ate his, didn't you, Petey?

PETEY: That's right. (I, pàgs. 24-25)

Al contrari que Petey, Stanley desafia obertament Meg quan afirma que els cornflakes són "Horrible" i que "The milk's off". Meg no té altre recurs que recórrer a l'autoritat de Petey, la qual cosa demostra de nou una manca d'autonomia i una dependència de les opinions dels altres. D'altra banda, la reacció de Petey és també prou característica: es limita a confirmar que s'ha menjat els cornflakes, però no corrobora pas que estiguessin bons. En definitiva, doncs, aquest fragment reforça un dels aspectes de la personalitat de Meg: és "a master of illusion"<sup>27</sup>. Viu de petites il·lusions i fantasies, i és incapaç d'acceptar la realitat tal com és. Una d'aquestes il·lusions és la de tenir cura de Petey i alimentar-lo amb uns esmorzars que ella considera excel·lents; una altra és la de pensar que "This house is on the list" (I, pàg. 22)<sup>28</sup>, i encara una altra és la de tractar Stanley com el fill que no ha tingut mai.

Ara bé, alhora, aquest passatge il·lustra la diferència primordial entre Petey i Stanley pel que fa a les actituds respectives envers Meg. No és Petey qui s'encarrega de desafiar les il·lusions de

---

<sup>27</sup> Dobrez, pàg. 327.

<sup>28</sup> Més endavant, les fantasies de Meg sobre la casa donen peu a una conversa força còmica entre ella i Goldberg:

GOLDBERG: Well, so what do you say? You can manage to put us up, eh, Mrs Boles?

MEG: Well, it would have been easier last week.

(...)

GOLDBERG: Why, how many have you got here at the moment?

MEG: Just one at the moment. (I, pàg. 41).

la seva dona, sinó Stanley. Com hem vist, Stanley denuncia obertament la mala qualitat de l'esmorzar. A continuació dona per suposat que Meg li durà un segon plat cuinat ("All right. I'll go on to the second course" i "I feel like something cooked", I, pàg. 25). Meg, ofesa, s'hi nega ("Well, I'm not going to give it to you", I, pàg. 25). Interpreto la negativa de Meg com el desig que Stanley li demani explícitament el segon plat, que reconegui així que la necessita. Però en lloc d'això, Stanley fa servir dues estratègies per provocar Meg. D'entrada, utilitza el pronom de tercera persona per referir-s'hi ("And now she won't give me any", I, pàg. 25), la mateixa arma de control que Meg ha emprat contra ell. En segon lloc, posa en dubte una de les fantasies de Meg, les seves qualitats de mestressa de casa: "Well, I can see I'll have to go down to one of those smart hotels on the front" (I, pàg. 25). La reacció de Meg és immediata: "(rising quickly) 'You won't get a better breakfast there than here'" (I, pàg. 25). Stanley fins i tot enderroca la il·lusió de Meg que el segon plat sigui una sorpresa:

MEG: Well, I bet you don't know what it is.  
STANLEY: Oh yes I do.  
MEG: What?  
STANLEY: Fried bread.  
MEG: He knew. (I, pàg. 26)

Quan Petey torna a sortir a treballar, Stanley continua amb el seu paper agressiu envers Meg, dissipant una per una les petites fantasies en què recolza la seva existència. Comença amb una acusació directa, "You're a bad wife" (I, pàg. 26), perquè li ha donat un mal esmorzar a Petey. Després ve la casa i, a l'últim, el tractament infantilitzant que Meg tracta d'imposar-li. Stanley li recorda que no és sinó un hoste:

MEG: And this house is very well known, for a very good boarding house for visitors.  
STANLEY: Visitors? Do you know how many visitors you've had since I've been here?  
MEG: How many?  
STANLEY: One.  
MEG: Who?  
STANLEY: Me! I'm your visitor.  
MEG: You're a liar. This house is on the list.  
STANLEY: I bet it is. (I, pàgs. 26-27)

Quan s'acaba l'esmorzar, Stanley agafa el diari (I, pàg. 27), l'eina que Petey ha utilitzat com a arma defensiva contra els atacs conversacionals de Meg. Per això, no és sorprenent que, malgrat el seguit de comentaris desagradables que Stanley ha fet sobre l'esmorzar, Meg reclami la seva atenció amb una altra pregunta fàtica, referida en aquest cas al pa fregit ("Was it nice?", I, pàg. 27). La resposta de Stanley, "Succulent" (I, pàg. 27), és força significativa des de dos punts de vista. En primer lloc, es tracta d'un ús hiperbòlic, i evidentment irònic, de la paraula. No és el primer cop que Stanley es permet un comentari irònic, ja que quan veu el pa fregit també deixa anar "What a wonderful surprise" (I, pàg. 26). Aquestes petites ironies palesen una característica fonamental de Stanley: l'habilitat lingüística, la capacitat de manipular el llenguatge, que com veurem té una confirmació immediata<sup>29</sup>. En segon lloc, Meg es mostra del tot incapaç de copsar les ironies de Stanley. Evidentment, els jocs lingüístics no són el seu fort. Al comentari de Stanley sobre el pa fregit contesta, "You didn't expect that, did you?" (I, pàg. 26). Però la seva resposta a "Succulent" és molt més interessant: "You shouldn't say that word to a married woman" (I, pàg. 27). En termes griceans, podríem dir que amb "Succulent" Stanley trenca la Màxima de Qualitat per tal de comunicar precisament el contrari. Ara bé, la implicatura que Meg n'extreu és una altra, posant de manifest que en Stanley no tan sols hi projecta uns sentiments maternals frustrats, sinó també les seves mancances sexuals<sup>30</sup>. La combinació d'impulsos maternals i sexuals de Meg es veu confirmada amb les acotacions escèniques que descriuen els seus gestos: "... ruffles his hair as she passes" (I, pàg. 28), "sensual,

---

<sup>29</sup> Brown assenyala que Stanley és "... a man of many words" ("Dialogue in Pinter and Others", en Brown (ed.), pàg. 136). Messenger el qualifica d'"articulate" (pàg. 485).

<sup>30</sup> Tant els sentiments com les patètiques limitacions lingüístiques de Meg esdevenen enormement evidents i còmiques en el següent fragment:

MEG (*shyly*): Am I really succulent?

STANLEY: Oh, you are. I'd rather have you than a cold in the nose any day.

MEG: You're just saying that. (I, pàg. 29).

*stroking his arm*" i "*She crosses behind him and tickles the back of his neck*" (I, pàg. 29).

Quina és la reacció de Stanley envers les insinuacions de Meg? Stanley les refusa sense ambages, ja sigui verbalment, físicament, o bé de les dues maneres simultàniament. Dos exemples seran suficients. Quan Meg li pregunta "'Am I really succulent?'", Stanley retorna a la tàctica d'atacar les seves preteses habilitats de mestressa de casa:

STANLEY (*violently*): Look, why don't you get this place cleaned up! It's a pigsty. And another thing, what about my room? It needs sweeping. It needs papering. I need a new room! (I, pàg. 29)

Quan Meg li acaricia el braç, "*He recoils from her hand in disgust, stands and exits quickly by the door on the left*" (I, pàg. 29).

Fins ara hem vist que el comportament de Stanley envers Meg és físicament i verbalment agressiu. Es resisteix clarament a la infantilització i rebutja les insinuacions sexuals, que il·lustren altre cop el leitmotif de voler forçar algú a ser allò que no vol ser. A més a més, acusa Meg de ser una mestressa de casa desastrosa. Així doncs, com és que Stanley no se'n va? Per què es queda a casa dels Boles? Per què accepta els serveis de Meg? Fins ara he insistit en la manca d'autonomia de Meg, la dona que necessita que la necessitin. I Stanley? De fet, la darrera acotació que he citat es clou, paradigmàticament, amb: "*The street door slams. STANLEY returns*" (I, pàg. 29). Clarament, Stanley és incapaç d'allunyar-se de la casa<sup>31</sup>. Malgrat les queixes, sembla incapaç de prendre cap mesura positiva per solucionar la seva situació. Hi ha, doncs, una contradicció inherent en la personalitat de Stanley, una immaduresa, "... a gap between [his] aspirations and ... [his] behaviour"<sup>32</sup>, que segons el meu parer explica la seva agressivitat envers Meg: la detesta perquè en el fons la necessita, o més ben dit, s'odia a si mateix perquè sap que, malgrat tot, no és capaç de marxar de casa dels Boles. Aquest ressentiment l'aboca en Meg. Més endavant veurem com es ratifica

---

<sup>31</sup> En canvi, Petey va i ve lliurement. Més endavant analitzaré la figura i el paper de Petey amb més deteniment.

<sup>32</sup> Alexander, en Scott (ed.), pàg. 100.

l'inconformisme frustrat de Stanley, la incapacitat d'acceptar-se a si mateix i la seva situació com a pas previ per construir una alternativa positiva.

La inseguretats i la dependència de Stanley es fan encara més patents quan Meg anuncia que "I've got to get things in for the two gentlemen" (I, pàg. 29). La pausa que hi ha a continuació serveix de divisòria entre la conversa que hem sentit fins ara, en què Stanley jugava el paper dominant, i la que es produeix a continuació, en què és Meg la que duu la veu cantant. A partir d'ara, Stanley és el que fa les preguntes, però Meg és la que té la informació, i això el situa en inferioritat de condicions. Meg s'adona de seguida de la seva superioritat i la utilitza per rescabalar-se de les humiliacions que Stanley li ha infligit fins ara. Així, per exemple, en respondre la pregunta de Stanley "What two gentlemen?" (I, pàg. 30), transgredeix clarament la Màxima de Quantitat, "I'm expecting visitors" (I, pàg. 30), i quan Stanley mostra la seva sorpresa amb "What?", Meg trenca la Màxima de Relació dient "You didn't know that, did you?" (I, pàg. 30). Aquest comentari és òbviament la venjança de Meg pel fet que Stanley sabia que el segon plat de l'esmorzar era pa fregit. El darrer comentari del següent fragment és també una petita victòria de Meg enfront de l'anterior incredulitat de Stanley:

STANLEY (*pacing the room*): Here? They wanted to come here?

MEG: Yes, they did. (*She takes the curlers out of her hair*).

STANLEY: Why?

MEG: This house is on the list. (I, pàg. 30)

Ara bé, a continuació Stanley torna a passar a l'atac tot mirant de recuperar el control de la conversa i de Meg que ha perdut momentàniament. Aquest cop, la seva estratègia consisteix a fer afirmacions contundents referents a un fet sobre el que no està en condicions de fer-les, transgredint per tant la Màxima de Qualitat: "They won't come" i "I tell you they won't come" (I, pàg. 30). Crec que aquest és el primer exemple de la gran capacitat de Stanley de manipular el llenguatge per intentar construir una realitat alternativa. Al principi del capítol apuntava que, al meu entendre, l'autoengany, la tendència dels personatges, a excepció de Petey, a

construir un passat i/o un present que no es correspon amb la realitat, és un dels temes principals de *The Birthday Party*. Ho hem vist en el cas de Meg. Ara ho comencem a veure en el cas de Stanley. De moment, però, la qüestió primordial és, com és que Stanley sent la necessitat imperiosa de convèncer-se que els dos forasters no apareixeran? Crec que és possible de contestar aquesta pregunta si tenim en compte el següent passatge:

STANLEY (*he sits at the table*): Where's my tea?

MEG: I took it away. You didn't want it.

STANLEY: What do you mean, you took it away?

MEG: I took it away.

STANLEY: What did you take it away for?

MEG: You didn't want it!

STANLEY: Who said I didn't want it?

MEG: You did!

STANLEY: Who gave you the right to take away my tea?

MEG: You wouldn't drink it.

STANLEY *stares at her*.

STANLEY (*quickly*): Who do you think you're talking to? (I, pàg. 31)

És a dir, el que fa Stanley és tornar a seure a taula (s'havia aixecat per esquivar les insinuacions materno-sexuals) i exigir els serveis de Meg. Això ens confirma que, malgrat les queixes, Stanley la necessita, i que s'adona que si vénen els dos desconeguts deixarà de ser l'únic hoste i el centre de l'atenció de Meg. Cal fer notar que, per tal d'intentar recuperar l'autoritat perduda sobre Meg, Stanley li exigeix que contesti unes preguntes la resposta de les quals ell mateix sap prou bé: és a dir, Stanley infringeix la condició de sinceritat searliana, demostrant així una certa propensió tirànica, ja que la seva única intenció és forçar Meg a contestar, a acceptar el rol subordinat en la conversa. En suma, aquesta escena Stanley assetja Meg verbalment per tal de refermar la seva superioritat, demostrant-se capaç d'un "... feeble employment of the tactics which are to be turned so effectively against him ..." en l'interrogatori del segon acte. És a dir, Stanley esdevé no ja el primer "interrogador", que com hem vist era Meg, sinó el primer inquisidor de l'obra<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Trussler, pàg. 42.

<sup>34</sup> És per aquesta capacitat demostrada d'assetjar Meg verbalment, de forma semblant a com l'assetjaren a ell en el segon acte, que no crec que sigui encertat descriure Stanley com "one of Pinter's

Ara bé, en resposta a la pregunta de Stanley "Tell me, Mrs Boles, when you address yourself to me, do you ever ask yourself who exactly you are talking to?" (I, pàg. 31), Meg li recorda la seva situació actual. Stanley no és més que un pianista sense feina: "But you wouldn't have to go away if you got a job, would you? You could play the piano on the pier" (I, pàg. 32). La resposta de Stanley confirma el que apuntava més amunt sobre la incapacitat d'acceptar-se a si mateix. Efectivament, Stanley s'embarca en la narració de suposades anècdotes personals passades que li han de servir per satisfer la necessitat imperiosa que sent d'afirmar la seva importància en el present. Ara bé, de fet aquestes construccions verbals no fan més que palesar de nou que és "a quagmire of delusion"<sup>35</sup>. Així, per exemple, Stanley proclama que "I've been offered a job, as a matter of fact" (I, pàg. 32). La plausibilitat de tal afirmació queda en entredit pel que ell mateix diu a continuació: "Then we pay a flying visit to...er...whatsisname.... (...) Constantinople. Zagreb. Vladivostock. It's a round the world tour" (I, pàg. 32). Tot seguit, esperonat per la pregunta de Meg, "Have you played the piano in those places before?" (I, pàg. 32), es lliura a la narració d'una suposada experiència passada. Així doncs, Stanley és el primer personatge de l'obra que veiem utilitzant el llenguatge per construir un passat, en aquest cas amb la intenció òbvia que el "record" deixi Meg bocabadada i reforci la seva pròpia autoestima: aquesta seria, a grans trets, la força il.locucional primària de la narració.

Stanley introdueix el relat amb tres frases que successivament redueixen la importància dels fets que és a punt d'explicar, cosa que produeix un efecte francament còmic: "I've played the piano all over the world. All over the country. (Pause) I once gave a concert" (I, pàg. 32). A continuació, tracta d'evocar l'ambient: "They were all

---

defenseless victims" (Cohn, "The World of Harold Pinter", en Ganz (ed.), pàg. 80).

<sup>35</sup> Segons la descripció del propi Pinter ("A Letter to Peter Wood", en Scott (ed.), pàg. 82).



there that night. Every single one of them. It was a great success. Yes. A concert. At Lower Edmonton'' (I, pàg. 32). És evident que tant la vaguetat de la tercera persona del plural, impròpia d'una narració efectiva, com la incongruència del lloc on suposadament es va celebrar el concert, palesen de nou que Stanley s'està refugiant en una construcció verbal. Seguidament, entrem en la narració de l'acció pròpiament dita. Stanley insisteix que després del concert tothom el va felicitar, però que el seu pare no hi va poder assistir, proporcionant dues excuses successives per explicar aquesta absència ("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'", I, pàg. 33). Tenim, doncs, una demostració clara de la necessitat de Stanley de ser reconegut i acceptat tant a nivell social com a nivell familiar<sup>38</sup>, necessitat que evidentment no es va veure satisfeta. Però el relat continua amb la resolució final: el que va passar després del famós concert. I el que trobem és un salt considerable l'èxit del suposat primer concert al fracàs del també suposat segon concert:

STANLEY: Then after that, you know what they did? They carved me up. Carved me up. It was all arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down there to play. Then, when I got there, the hall was closed, the place was shuttered up, not even a caretaker. They'd locked it up. (I, pàg. 33)

Finalment, Stanley fa una sèrie de comentaris avaluatius sobre el relat que acaba d'explicar:

STANLEY: A fast one. They pulled a fast one. I'd like to know who was responsible for that. (Bitterly) All right, Jack, I can take a tip. They want me to crawl down on my bended knees. Well I can take a tip...any day of the week. (I, pàg. 33)

En definitiva, doncs, allò que començava amb un èxit ha esdevingut finalment la història d'un fracàs. Per tant, si la intenció original de Stanley era la d'autoafirmar-se, és evident que no hi ha reeixit. En el darrer fragment que he citat, no només admet la derrota, sinó que expressa la seva disposició a deixar-se vèncer ("All right, I can

---

<sup>38</sup> Paral·lela al desig de Meg de ser lloada i admirada.

take a tip'"). Cal tenir això present de cara a entendre el que passa posteriorment en l'obra<sup>37</sup>.

És interessant fer notar que les reflexions finals de Stanley sobre el suposat segon concert queden emmarcades per un gest significatiu: abans de començar-les, es treu les ulleres, i se les torna a posar en acabar. D'aquesta manera posa punt final al relat i, altre cop, dirigeix la seva agressivitat envers Meg ("Look at her. You're just an old piece of rock cake, aren't you?", I, pàg. 33). Les ulleres són el principal signe d'identitat de Stanley. Aquest és el primer cop que se les treu, però al llarg de l'obra el gest es repetirà, assenyalant sempre un moment de gran inseguretat per a Stanley, un moment en què la seva identitat es veu amenaçada. En aquesta ocasió en concret, com ja he apuntat, Stanley resta sense ulleres precisament mentre reflexiona sobre el fracàs del segon concert. D'altra banda, quan es torna a posar les ulleres sent la necessitat d'insultar Meg: aquesta agressivitat, com he dit més amunt, no és més que la projecció dels seus sentiments de fracàs i d'impotència.

És evident que Meg no copsa la intenció subjacent de Stanley en explicar la història del concert, és a dir, la força il·locuional primària del relat. Per això continua jugant el paper de mare sol·licita i possessiva ("Don't you go away again, Stan. You stay here. (...) Aren't you feeling well this morning, Stan?", I, pàg. 33). Stanley, en el que serà el seu darrer intent d'oposar-se a aquest tractament infantilitzant, torna a fer ús del llenguatge per construir una altra narració. Aquest cop és la història d'uns desconeguts que han de venir a casa dels Boles amb una camioneta i un carretó per

---

<sup>37</sup> Més endavant, Meg intenta explicar a Goldberg la història del concert de Lower Edmonton en versió *sui generis*: "He once gave a concert. (...) (falteringly) In...a big hall. His father gave him champagne. But then they locked the place up and he couldn't get out. The caretaker had gone home. So he had to wait until the morning before he could get out. (With confidence) They were very grateful. (Pause) And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. And then he got a fast train and he came down here" (I, pàgs. 41-42). La mutació que pateix l'anècdota en boca de Meg no és tan sols còmica, sinó que té una funció dramàtica essencial: ens indica que Meg no és la persona encertada per servir de suport de les fantasies de Stanley.

endur-se'n Meg. La seva intenció última és la d'espantar Meg: "He feels threatened, and to deal with that feeling he tries to displace it by attacking Meg and arousing her fear ...".<sup>28</sup> Alhora, val la pena insistir que, com sempre que la realitat no encaixa amb les seves aspiracions, Stanley es refugia en la indubtable habilitat lingüística que posseeix, alimentant-se de ficcions en lloc de prendre mesures pràctiques i positives per construir la seva pròpia alternativa de futur. Com que és incapaç d'allunyar-se de Meg, i ho sap, construeix verbalment el relat amenaçador de la camioneta i el carretó.

Recapitulant, doncs, crec que la importància de les fantasies de Stanley, com la de les dels altres personatges, rau precisament en el fet que són construccions verbals que serveixen una funció dramàtica molt concreta en cada cas. Ara bé, cal aclarir que hi ha una diferència fonamental entre els edificis verbals de Stanley i, posem per cas, els de Meg. Meg viu d'il·lusions i de somnis no realitzats, però viu com si s'haguessin realitzat. És per això, per exemple, que tracta Stanley com el fill que no ha tingut mai, sense adonar-se del seu rebuig. És a dir, per a ella no hi ha contradicció entre els somnis i la realitat. Pel que fa a Lulu, la veïna, val la pena citar la següent conversa entre ella i Stanley:

STANLEY (abruptly): How would you like to go away with me?

LULU: Where.

STANLEY: Nowhere. Still, we could go.

LULU: But where could we go?

STANLEY: Nowhere. There's nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter.

LULU: We might as well stay here.

STANLEY: No. It's no good here.

LULU: Well, where else is there?

STANLEY: Nowhere.

LULU: Well, that's a charming proposal. (I, pàg. 36)

És evident que Lulu, al contrari que Stanley, accepta la situació present. En la festa d'aniversari, quan Lulu, igual que Meg, Goldberg

---

<sup>28</sup> Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 152. Stanley aconsegueix espantar Meg, com ho demostra el fet que en el tercer acte, en veure un cotxe aparcats defora la casa, Meg no es tranquil·litzi fins que Petey no li assegura que és el cotxe de Goldberg (III, pàg. 79). D'una banda, això corrobora la nul·la perspiciàcia de Meg a l'hora de captar els jocs lingüístics de Stanley. Però a més, en el mirall trencat del tercer acte, l'escassa destresa lingüística de Meg queda indissolublement lligada a l'altra mancança fonamental de la dona, el desconeixement de la realitat, que es fa palesa en una confiança cega en Goldberg, el principal agent destructor de Stanley.

i McCann, construeix verbalment anècdotes del passat, no ho fa perquè vulgui fugir del present sinó per altres motius que caldrà analitzar. Finalment, a McCann i, sobretot, a Goldberg, les històries del passat els enforteixen en el present, com tindrem ocasió de comprovar. En canvi, Stanley és un inadaptat, un inconformista frustrat que vol marxar però no sap on. Com he anat apuntant, Stanley és capaç de percebre, amb una clarividència dolorosa, la distància entre la realitat i les seves aspiracions. Tanmateix, no és capaç d'escurçar-la en el camp dels fets, sinó només en el camp de la ficció, de les construccions verbals. És per això que necessita desesperadament el llenguatge, l'eina que li permet construir mons alternatius per mirar de contrarrestar els esforços d'altres personatges de fer d'ell allò que no vol ser<sup>39</sup> i per mitigar el sentiment de fracàs i d'impotència. La tragèdia de Stanley, en definitiva, rau en el fet que no s'accepta a si mateix:

Stanley cannot perceive his only valid justification --which is that he is what he is-- therefore he certainly can never be articulate about it. He knows only to attempt to justify himself by dream, by pretence and by bluff ...<sup>40</sup>

Quan Goldberg i McCann li prenen l'instrument imprescindible per mantenir aquest *modus vivendi*, el llenguatge, destrueixen el pilar de la seva existència. Al final del tercer acte, quan retrobem el motiu de la marxa de casa dels Boles (que ja ha aparegut amb Meg i amb Lulu), ens adonem que està estretament relacionat amb el leitmotif de l'obra: "The dramatic point is that they take him, in contrast to his going of his own volition"<sup>41</sup>.

Goldberg i McCann, els dos forasters que faran efectiva l'anihilació de Stanley, arriben en un moment de feblesa del protagonista: justament quan s'ha tret les ulleres per rentar-se la

---

<sup>39</sup> Ho hem vist detingudament en el cas de Meg, que malda per infantilitzar Stanley. Ho veiem també quan Lulu li recrimina la seva aparença física bruta i deixada: "'Me! I was in the sea at half past six. (...) I went right out to the headland and back before breakfast'" (I, pàg. 35).

<sup>40</sup> Pinter, "A Letter to Peter Wood", en Scott (ed.), pàg. 81.

<sup>41</sup> Dukore, *Harold Pinter*, pàg. 31.

cara. De primer, Pinter ens ofereix l'oportunitat d'observar Goldberg i McCann a soles, i per tant de conèixer-los i de poder comprendre el que representen independentment de la seva relació amb els altres personatges.

La característica més òbvia de la relació interpersonal entre Goldberg i McCann és que, si més no en aquesta escena, Goldberg assumeix i McCann li cedeix el paper dominant. Des de la perspectiva dels actes de parla, la relació entre Goldberg i McCann és paral·lela a la relació mestre/alumne, ja que Goldberg, el mestre, es permet donar ordres i consells a McCann, lloar-lo o censurar-lo segons el cas, i a més és el que té més informació dels dos sobre la casa i la feina que hi han de fer<sup>c</sup>. Així doncs, Goldberg fa ús d'imperatius ("Don't worry yourself, McCann. Take a seat", "Sit back, McCann. Relax", "The secret is breathing. Take my tip. It's a well-known fact. Breathe in, breathe out, take a chance, let yourself go, what can you lose?", I, pàg. 37), i de mots de lloança o de censura, com ara "McCann, what are you nervous about? Pull yourself together. Everywhere you go these days it's like a funeral", "What is it, McCann? You don't trust me like in the old days?" (I, pàg. 38), i "You're a capable man, McCann" (I, pàg. 39). Com ja he dit, Goldberg, el mestre, és també el que té més informació de tots dos. En diverses ocasions McCann intenta elicitat aquesta informació, però Goldberg no contesta de manera plenament cooperativa en cap cas, deixant clar que té dret a denegar-li informació a McCann:

MCCANN: Is this it?  
GOLDBERG: This is it.  
MCCANN: Are you sure?  
GOLDBERG: Sure I'm sure. (I, pàg. 37)

Aquest intercanvi té lloc quan tot just acaben d'arribar a casa dels Boles. Goldberg assegura que és la casa correcta sense explicar com ho sap, i per això al cap de poc McCann pregunta: "How do we know this is the right house?" (I, pàg. 38). Aquest és el primer cop que McCann desafia l'autoritat de Goldberg. En lloc de contestar d'una forma

---

<sup>c</sup> Aquests són els trets que emprà Burton per demostrar que la relació entre Ben i Gus en *The Dumb Waiter* també equival a la relació mestre/alumne (*Dialogue and Discourse*, pàgs. 79-91).

cooperativa, Goldberg posa en dubte el dret de McCann de qüestionar la seva autoritat amb una altra pregunta ("What makes you think it's the wrong house?", I, pàg. 38). McCann li dóna una explicació plausible ("I didn't see a number on the gate", I, pàg. 38), però Goldberg el desarma amb una resposta que evidentment trenca la Màxima de Quantitat: "I wasn't looking for a number" (I, pàg. 38). Ara bé, McCann no es dóna per satisfet i també qüestiona aquesta resposta de Goldberg: "No?" (I, pàg. 38). En aquesta ocasió, la reacció de Goldberg és la següent:

GOLDBERG (*settling in the armchair*): You know one thing Uncle Barney taught me? Uncle Barney taught me that the word of a gentleman is enough. That's why, when I had to go away on business I never carried any money. (...) Besides, I was a very busy man. (I, pàg. 38)

Quin sentit pot tenir que quan McCann, l'alumne, posa en dubte l'autoritat de Goldberg, el mestre, aquest li expliqui una anècdota de l'oncle Barney? Cal tenir en compte que, de fet, aquesta és la segona que explica. La primera la trobem al principi mateix de l'escena, quan està provant de calmar McCann, a qui la inactivitat ataca els nervis:

GOLDBERG (*sitting at the table, right*): The secret is breathing. Take my tip. It's a well-known fact. Breathe in, breathe out, take a chance, let yourself go, what can you lose? Look at me. When I was an apprentice yet, McCann, every second Friday of the month Uncle Barney used to take me to the seaside, regular as clockwork. Brighton, Canvey Island, Rottingdean --Uncle Barney wasn't particular. After lunch on Shabbuss we'd go and sit in a couple of deck chairs --you know, the ones with canopies-- we'd have a little paddle, we'd watch the tide coming in, going out, the sun coming down --golden days, believe me, McCann. (*Reminiscent*) Uncle Barney. Of course, he was an impeccable dresser. One of the old school. He had a house just outside Basingstoke at the time. Respected by the whole community. Culture? Don't talk to me about culture. He was an all-round man, what do you mean? He was a cosmopolitan. (I, pàgs. 37-38)

Totes dues narracions infringeixen la Màxima de Relació i es poden considerar actes de parla indirectes. Tornant a la parla dels mestres, Burton<sup>40</sup> assenyala encara un altre tret que la caracteritza: el recurs a l'autoritat, a la veu de la tradició i dels costums establerts. Crec que aquesta és la força il·locucional primària dels dos relats de Goldberg, i que per això van plens dels "... clichés of the ideals of

---

<sup>40</sup> *Dialogue and Discourse*, pàgs. 79-91.

middle-class conformity"<sup>44</sup>. Concretament, la segona anècdota que he citat es caracteritza per l'ús de recursos narratius com ara "used to", "would + infinitiu" i d'expressions temporals ("every second Friday of the month", "regular as clockwork") que reforcen la idea de rutina, d'una tradició que cal respectar i transmetre. Pel que fa a la naturalesa específica d'aquesta tradició, els noms de Goldberg i McCann, de ressonàncies jueves i irlandeses respectivament, apunten a la tradició judeo-cristiana. Ara bé, en vista dels dos "records" de Goldberg i d'altres que va explicant tot al llarg de l'obra, possiblement la referència sigui més ampla. Pinter suggereix que es tracta de "... the hierarchy, the Establishment, the arbiters, the socio-religious monsters .... (...) ... centuries of 'tradition'"<sup>45</sup>. Així doncs, Goldberg s'erigeix en hereu de la tradició i en el nou mestre, el transmissor d'uns ideals que ell, al seu torn, ha après de l'oncle Barney. Les dues anècdotes, per tant, són intents d'invocar l'autoritat del mestre a l'hora d'alliçonar l'alumne<sup>46</sup>. De fet, al final de la conversa entre els dos homes, quan, altre cop, McCann gosa mirar d'elicitar certa informació de Goldberg ("This job --no, listen-- this job, is it going to be like anything we've ever done before?", I, pàg. 39), Goldberg respon amb una "explicació" buida, saturada de les frases fetes i de l'argot oficial de la tradició que personifica. No obstant això, l'explicació satisfà per fi McCann, que així demostra ser un alumne avantatjat:

GOLDBERG: The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your other activities. All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the

---

<sup>44</sup> Dukore, "The Theatre of Harold Pinter", pàg. 53. Per tant, difereixo de Hayman quan afirma que "... [Goldberg's] story-telling about relations or acquaintances [is] pointless ..." (*Harold Pinter*, pàg. 22). Com ja he apuntat, crec que en tota l'obra de Pinter els discursos narratius tenen una funció dramàtica d'importància cabdal.

<sup>45</sup> "A Letter to Peter Wood", en Scott (ed.), pàg. 82.

<sup>46</sup> Val la pena fer constar que Goldberg utilitza el verb "taught" dues vegades en el primer relat que he citat, i en el segon diu, "When I was an apprentice yet, McCann....". Això confirma que ha estat alumne abans de ser mestre, i que l'ús de recursos característics de la parla dels mestres no és casual.

assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?

MCCANN: Sure. Thank you, Nat. (I, pàg. 40)

Fins ara hem vist la mena de relació interpersonal que s'estableix entre Goldberg i McCann. També he suggerit que McCann té un punt dèbil: és l'home d'acció que només està tranquil quan té feina. Goldberg, en canvi, és la veu de la conformitat, el transmissor de la tradició i, de moment, el personatge dominant: "... Goldberg's strength lies in his identifying himself with normality"<sup>7</sup>. Ara bé, una segona lectura de l'escena posa de manifest que, de fet, Goldberg també té un punt flac que el pot trair en algun moment. En una anàlisi de la pel·lícula de *The Birthday Party*<sup>8</sup>, Knowles assenyala que "Tatler's reminiscence of 'Uncle Barney' ... became a genuine and sentimental reverie ... which emphasised introspection ... paralleling Stanley"<sup>9</sup>. Al meu entendre, el paral·lelisme entre Stanley i Goldberg és crucial: de moment, són els dos únics personatges que hem vist fent ús del llenguatge per construir el passat. En el cas de Stanley, l'inconformista fracassat, això responia clarament a una inseguretat, a una incapacitat d'acceptar el present. Possiblement, en Goldberg, l'agent del conformisme social, la necessitat d'invocar el passat també respon a una incertesa, només insinuada en el primer acte<sup>10</sup>, provocada pel fet que els valors als quals dóna veu són valors heretats i vacus com el llenguatge amb què els expressa. En el tercer acte, en un altre diàleg a soles entre Goldberg i McCann, veurem com

---

<sup>7</sup> Dobrez, pàg. 327.

<sup>8</sup> Del 1968, dirigida per William Friedkin (Knowles, "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 46).

<sup>9</sup> *Ibid.*, pàgs. 68-69. De fet, l'acotació que hi ha al mig de la primera anècdota n'indica el to: "Reminiscent".

<sup>10</sup> Per exemple, quan Goldberg aconsella a McCann que es tranquil·litzi i respiri profundament (en el fragment que he citat més amunt), el ritme de les seves pròpies paraules dista molt de ser relaxat.



Goldberg fracassa en l'intent d'articular les seves creences, posant de manifest definitivament la buidor del món que representa<sup>21</sup>.

En suma, en l'escena inicial entre Goldberg i McCann ens adonem que, lluny de ser omnipotents, tots dos tenen certes debilitats que s'aniran fent paleses al llarg de l'obra. Si, com ja he apuntat, Stanley no és una simple víctima indefensa, Goldberg i McCann tampoc no són purament els agressors invencibles<sup>22</sup>. Les paraules de Goldberg, "Take my tip" (I, pàg. 37), són un eco perfecte de les de Stanley, "I can take a tip" (I, pàg. 33): és evident que hi haurà un enfrontament entre l'inconformista Stanley i les forces de la conformitat encarnades en Goldberg i en el deixeble McCann. Però serà "... a conflict ... not a foregone conclusion"<sup>23</sup>.

La capacitat de manipulació de Goldberg es posa plenament de manifest en la conversa que s'estableix a continuació entre ell i Meg. Aquest intercanvi té dos trets destacables. En primer lloc, Goldberg s'hi revela com un estratega excel·lent, ja que sap instintivament com guanyar-se la confiança de Meg: amb l'adulació. Un cop l'ha conquistada, Meg es mostra més que disposada a col·laborar conversacionalment amb ell. El segon tret significatiu està íntimament relacionat amb el primer: després de guanyar-se la confiança de Meg, Goldberg pren la iniciativa en tots els terrenys, tant en el purament conversacional, com pel que fa a les decisions que afecten el funcionament de la casa, que al cap i a la fi és la casa dels Boles. Així doncs, en aquesta escena Goldberg posa en joc tota la capacitat

---

<sup>21</sup> Així doncs, no crec que en el tercer acte "... Goldberg's speeches when left alone with McCann seem to have little function ..." (Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language*, pàg. 181).

<sup>22</sup> Segons Knowles, la versió de Kenneth Ives del 1987 per a la BBC2 demostrava que "... there were not simply victim and persecutors, but all were vulnerable ..." ("*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 71).

<sup>23</sup> Trussler, pàg. 48. Aquí rau l'interès de la conversa entre Goldberg i McCann. No comparteixo l'opinió que "... the play loses its grip ... when the two intruders appear alone. They ... begin to reveal distressingly human weaknesses which undermine their power to shock (I. Wardle, "*The Birthday Party*", en C. Marowitz et al. (eds.), *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties* (Londres: Methuen, 1981 (1965)), pàg. 77).

de control que s'insinuava en l'anterior, i ho fa sense topar amb la més mínima resistència per part de Meg. És més, Meg ni tan sols s'adona que ha cedit la direcció del funcionament de casa seva a Goldberg, un desconegut.

Cal veure detingudament com es produeix aquest traspàs de poders. Com he dit, Goldberg comença adulant Meg i la casa que regenta: "We were after a nice place, you understand. So we came to you" (I, pàg. 40). A continuació hi ha el següent intercanvi:

MEG: Very pleased to meet you.

*They shake hands.*

GOLDBERG: We're pleased to meet you, too.

MEG: That's very nice.

GOLDBERG: You're right. How often do you meet someone it's a pleasure to meet?

MCCANN: Never.

GOLDBERG: But today it's different. How are you keeping, Mrs Boles?

MEG: Oh, very well, thank you.

GOLDBERG: Yes? Really?

MEG: Oh yes, really.

GOLDBERG: I'm glad. (I, pàgs. 40-41)

En aquest moment ens trobem en el que Laver anomena la fase d'obertura de qualsevol intercanvi conversacional<sup>34</sup>. Aquesta fase es caracteritza per l'alta densitat de comentaris fàtics que tenen una funció exploratòria, "... providing the participants with a subtle means of communicating to each other their views about such ... aspects of their ... relationship as their relative ... status"<sup>35</sup>. Per analitzar com és possible aquesta mena de comunicació, Laver fa una distinció entre les referències al jo, que normalment prenen la forma de frases declaratives, i les referències a l'altre, generalment amb forma interrogativa<sup>36</sup>.

En la conversa amb Meg, Goldberg s'inclina per les referències a l'altre en forma de preguntes. El significat funcional d'aquesta opció és el següent:

---

<sup>34</sup> "... the function of the opening phase is to lubricate the transition from non-interaction to interaction ... 'breaking the ice' ..." (pàg. 2).

<sup>35</sup> Laver, pàg. 5.

<sup>36</sup> En anglès, "self-oriented tokens" i "other-oriented tokens" respectivament (Laver, pàg. 6).

In a 'downwards' interaction, where a non-solidary superior speaks first to an acknowledged inferior, he may choose the other-oriented category, but not the self-oriented category. (...) ... in non-solidary interactions where there is a status-differential, convention seems to support a position where the superior is prepared to 'invade' the psychological world of the inferior, as it were, but does not expect the inferior to intrude upon his ...<sup>27</sup>

Pots ser l'única matisació que cal fer en el cas de Goldberg i Meg és que, d'entrada, cap dels dos és l'interlocutor inferior o el superior, sinó que les opcions lingüístiques que cadascú fa creen una divisió de rols que situa Goldberg en el paper dominant. Si Pinter fa que Goldberg repeteixi certes preguntes, com ara "Yes? Really?" en el fragment que he citat, no és tan sols per donar un to còmic a la conversa, sinó per recalcar el vessant funcional de distribució de rols que he mirat de descriure<sup>28</sup>.

Un cop Goldberg està segur de la seva superioritat psicològica respecte de Meg, s'asseu<sup>29</sup> i comença a fer-li preguntes sobre la casa, el seu marit i l'hoste que viu amb ells. Meg es mostra disposada a cooperar, a deixar-se interrogar per Goldberg i a facilitar-li tota la informació que sol·licita. Quan Meg comenta que avui és l'aniversari de Stanley, Goldberg assumeix el control absolut de la casa: "(thoughtfully) Ah! Tell me. Are you going to have a party? (...) Well, of course, you must have one. (...) We'll give him a party. Leave it to me" (I, pàg. 42). La decisió de Goldberg és clarament deliberada. Goldberg, el representant de la tradició i de la conformitat, ha obtingut prou informació de Meg, inclosa la versió tergiversada del concert de Lower Edmonton que he citat damunt, per adonar-se que Stanley és un inadaptat. Seguint el que segons ell és el consell del seu pare ("Keep an eye open for low-lives, for schnorrers

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pàg. 7.

<sup>28</sup> Podriem dir que Pinter desautomatitza l'intercanvi fàtic i així demostra a la pràctica el que Laver teoritza: la gran càrrega funcional de la comunicació fàtica.

<sup>29</sup> Com Kidd en *The Room*.

and for layabouts'", III, pàg. 88)<sup>39</sup>, Goldberg decideix aprofitar l'avinentesa per organitzar una festa d'aniversari que té lloc després de l'interrogatori en què es produeix l'anihilació de Stanley. En la festa d'aniversari, en el "birthday party", hi trobem, doncs, un Stanley "renascut".

De la mateixa manera que Goldberg s'adona que Stanley és un inadaptat, en la següent escena, entre Meg i Stanley, aquest s'adona del que representen els dos desconeguts. Al començament, Stanley assumeix de nou el paper d'inquisidor, adreçant un requitzell de preguntes a Meg: "'Who is it?'", "'What two gentlemen?'", "'Why didn't they come last night?'", "'Who are they?'", "'What do they want here?'", "'How long for?'", "'But why here? Why not somewhere else'", "'What are they called? What are their names?'" (I, pàg. 44). Finalment, quan Meg aconsegueix recordar-se del nom de Goldberg, l'interrogatori insistent s'atura. Segons el meu parer, en "Goldberg" Stanley hi reconeix les connotacions de tradició, de normes socials i de conformitat que he anat assenyalant<sup>40</sup>. Això ens ho corrobora el que succeeix a continuació. Meg mira de tranquil·litzar Stanley amb noves mostres de sol·licitud maternal. Stanley es limita a rebre-les en silenci, en lloc de rebutjar-les obertament com havia fet fins ara. No comença a reaccionar fins que Meg no li recorda que és el seu aniversari. Després de dos intents febles de convèncer-la que s'equivoca, Stanley accepta el regal que li ha preparat. És a dir, Meg ha aconseguit, finalment, impsar-li el seu criteri. Aquest és, doncs,

---

<sup>39</sup> En efecte, com tindrem ocasió de comprovar, en el tercer acte Goldberg invoca no ja l'oncle, sinó el pare, la font última de tota autoritat.

<sup>40</sup> En el segon acte, justament abans de l'interrogatori, els temors de Stanley es veuen confirmats quan és el testimoni mut d'una conversa entre Petey, McCann i Goldberg. Goldberg es lliura a una altra construcció verbal del passat destinada a comunicar a Stanley els valors que encarna (II, pàg. 53). Des d'aquest punt de vista, no és gens sorprenent que Stanley es limiti a guardar silenci. D'altra banda, en la narració de Goldberg s'hi produeixen certes incongruències que palesen altre cop la buidor dels seus valors: "'I'd tip my hat to the toddlers, I'd give a helping hand to a couple of stray dogs'" (II, pàg. 53). També val la pena adonar-se, altre cop, l'ús de "would + infinitiu", que reforça la idea d'una tradició valuosa que cal preservar.

el primer símptoma de la pèrdua de l'escassa força de voluntat que li restava a Stanley, que, com hem vist, li servia per oposar una certa resistència, sobretot de caire verbal, als intents de Meg (i, també, de Lulu) de fer d'ell allò que no és. És l'inici, per tant, de l'anihilació progressiva de Stanley que culmina en el segon acte.

D'altra banda, també cal tenir present la naturalesa del regal de Meg: és un tambor de joguina. Stanley se'l penja al coll i el comença a tocar, tot donant voltes a la taula. És a dir, cedeix a la infantilització a què Meg tractava de sotmetre'l. Ja no és el pianista famós que havia volgut ser, o que volia creure que havia estat, sinó que fa sonar un tambor de joguina. El fet que el repic del tambor esdevingui cada cop més erràtic i descontrolat assenyala que, potser per primera vegada, Stanley es veu tal com és, despuliat de fantasies i de ficcions. Incapaç d'acceptar-ho, reacciona amb violència física envers l'objecte que simbolitza la seva infantilització i la destrucció dels seus somnis de grandesa, i envers la persona que ha encoratjat aquest procés: *"He arrives at [Meg's] chair, banging the drum, his face and the drumbeat now savage and possessed"* (I, pàg. 46). En el seu primer enfrontament amb Meg, l'arma principal de Stanley era el llenguatge; ara, la violència física. Aquesta pèrdua de la capacitat lingüística culmina en el segon acte.

El segon acte consta de quatre seccions, la primera de les quals és una conversa entre Stanley i McCann. Stanley entra al menjador i hi troba McCann, l'home d'acció, mirant de tranquil·litzar-se tot tallant cinc tires de la mateixa mida d'un full de diari. A més, existeix un vincle visual patent entre l'acció de McCann i la imatge del lector del diari que hem presenciat dos cops en el primer acte. A Petey i a Stanley, el diari els servia de barrera protectora contra els atacs conversacionals de Meg. McCann destrueix aquesta protecció. Com ja s'endevinava en el primer acte, Stanley i, en un cert sentit, Petey, esdevenen així vulnerables, però no a la inofensiva Meg, sinó als destructors Goldberg i McCann, de qui no han sabut, o no han pogut, defensar-se. Al final de l'obra, quan ja s'han endut Stanley, Petey agafa el diari i les tires de McCann cauen a terra, tancant el cercle.

D'acord amb l'imperatiu territorial que descriu Laver, és Stanley, el nouvingut, qui enceta la conversa, adreçant-se a McCann amb una salutació convencional ("Evening", II, pàg. 47), seguida d'un comentari fàtic del tipus que Laver anomena referències neutres: "Very warm tonight" (II, pàg. 47)<sup>42</sup>. Segons Laver, "... speakers are on safe, uncontroversial, unassertive ground when they select the neutral category of token"<sup>43</sup>. De moment, doncs, Stanley vol congraciar-se amb McCann. Aquest, però, es mostra poc disposat a cooperar en els esforços conversacionals de Stanley. Finalment, es produeix un canvi de rols sobtat. Quan Stanley prova de sortir de l'habitació, McCann li barra el pas i, alhora, esdevé l'interlocutor actiu amb "I don't think we've met" (II, pàg. 47). A partir d'aquest moment s'estableix una lluita per la supremacia entre tots dos personatges.

De primer, Stanley és mostra relativament segur de si mateix. Conversacionalment, per exemple, gosa infringir les màximes griceanes: es resisteix a facilitar el seu nom a McCann, transgredint la Màxima de Quantitat ("I don't think we've met", "No, we haven't", II, pàg. 47) i la de Relació ("My name's McCann", "Staying here long?", II, pàg. 47). Això permet a Stanley gaudir breument de la sensació de poder derivada de conèixer la identitat de l'altre sense desvetllar la pròpia. Es mostra refiat fins al punt que comenta el que pensa fer per celebrar l'aniversari ("I'm not in the mood for a party tonight", "Yes, I'm going out to celebrate quietly, on my own", II, pàg. 48). Les respostes de McCann respecten escrupulosament les Màximes de Concòrdia i de Comprensió del Principi de Cortesia ("Oh, is that so? I'm sorry", "That's a shame", II, pàg. 48). Ara bé, hi ha una contradicció flagrant entre el comportament verbal de McCann i el físic, ja que de fet tota aquesta estona li està barrant el pas a Stanley, impedit-li sortir de la casa. Així doncs, McCann es val del

---

<sup>42</sup> Per contraposició a les referències al jo i a les referències a l'altre de què parlava damunt.

<sup>43</sup> Laver, pàg. 7.

Principi de Cortesia per salvar les formes, per construir verbalment una ficció comunicativa segons la qual es tracta d'una conversa "civilitzada" entre adults: físicament, però, contradiu els desitjos de Stanley, il·lustrant encara un altre cop el leitmotif de l'obra. En conseqüència, la combatitivitat verbal de Stanley, incloses les seves declaracions d'intencions, queden perillosament en entredit.

Amb les mateixes bones maneres, McCann continua insistint que al vespre han organitzat una festa per a Stanley: "I had the honour of an invitation" (II, pàg. 48). Aleshores es produeix el següent intercanvi:

MCCANN begins to whistle "The Mountains of Morne".

STANLEY (moving away): I wouldn't call it an honour, would you?  
It'll be just another booze-up.

STANLEY joins MCCANN in whistling "The Mountains of Morne".  
During the next five lines the whistling is continuous, one whistling while the other speaks, and both whistling together.

MCCANN: But it's an honour.

STANLEY: I'd say you were exaggerating.

MCCANN: Oh no. I'd say it was an honour.

STANLEY: I'd say it was plain stupid.

MCCANN: Ah no.

They stare at each other. (II, pàg. 48)

Sóc del parer que aquest fragment assenyala el moment en què l'enfrontament verbal entre els dos personatges arriba al zenit. Es contradiuen mútuament i xiulen mentre l'altre parla. El xiulet és, també, una forma d'agressió, una manera de fer ostensible el desinterès, i fins i tot el menyspreu, pel que l'altre diu. Ara bé, el que dona a la conversa un to peculiar és el fet que el desacord patent entre tots dos va revestit d'un desig aparent de respectar la Màxima de Concòrdia, de mantenir viva la ficció comunicativa, amb perífrasis com "I wouldn't call it ..." o bé "I'd say ...". Al capdavall, és precisament la contradicció patent entre el senyal de cortesia "I'd say" i l'atac directe de "plain stupid" que posa punt final a la pretesa urbanitat dels dos personatges<sup>44</sup>. No és casual que a continuació es produeixi una mirada mútua de desafiament. De moment, però, pel que fa a la lluita per la supremacia, encara no hi ha un vencedor clar.

---

<sup>44</sup> Aquesta contradicció pot explicar l'efecte còmic de les paraules de Stanley.

En aquest moment, Stanley s'adona que només amb paraules li serà difícil d'aconseguir que McCann el deixi sortir. Aleshores intenta la via dels fets. Ara bé, en lloc d'amenaçar McCann directament, agafa una de les tires de paper de diari que ha deixat damunt de la taula. La reacció de McCann demostra que li ha encertat el punt flac:

MCCANN: Mind that.

STANLEY: What is it?

MCCANN: Mind it. Leave it. (II, pàg. 49)

Ahora, però, el to amenaçador de les paraules de McCann explica que Stanley abandoni aquesta línia d'atac immediatament. En canvi, retorna a l'estratègia inicial de mirar de guanyar-se la bona voluntat de McCann, aquest cop amb una arma que ja li hem vist emprar en el primer acte: la narració d'anècdotes suposadament referides al passat. El que pretén Stanley per mitjà d'aquests extensos actes de parla indirectes és construir una imatge de si mateix que satisfregui els requeriments del present, és a dir, el que li sembla que McCann espera d'ell. Així doncs, progressivament Stanley va abraçant cada cop més els papers que els altres li volen imposar. De primer, ha cedit a la infantilització de Meg. Ara es mostra disposat a "esdevenir" verbalment allò que pensa que complaurà McCann.

Stanley construeix tres semblances o versions de si mateix. En primer lloc, esdevé l'home respectable de classe mitjana, amant de casa seva per damunt de tot, com indiquen els comentaris avaluatius "No place like home" i "Don't like being away from home":

STANLEY: I've got a feeling we've met before.

(...)

Ever been anywhere near Maidenhead?

(...)

There's a Fuller's teashop. I used to have my tea there.

(...)

And a Boots Library. I seem to connect you with the High Street.

(...)

A quiet, thriving community. I was born and brought up there. I lived well away from the main road.

(...)

I like it here, but I'll be moving soon. Back home. I'll stay there too, this time. No place like home. (*He laughs*) I wouldn't have left, but business calls. Business called, and I had to leave for a bit. You know how it is.

(...)

I've got a small private income, you see. I think I'll give it up. Don't like being away from home. I used to live very quietly --played record--, that's about all. Everything delivered to the door. Then I started a little



private business, in a small way, and it compelled me to come down here --kept me longer than I expected. (II, pàgs. 49-50)<sup>48</sup>

Les respostes de McCann a aquest primer intent d'aproximació de Stanley són totes negatives i culminen amb un rebuig inequívoc ("Cigarette? 'I don't smoke'", II, pàg. 50), que no ho és merament de l'oferta, sinó del relat que Stanley ha construït.

En vista del poc èxit del primer intent, la segona història de Stanley se'n va a un altre extrem. Ara és el bebedor amb remordiments de consciència. De nou, el comentari que clou el fragment assenyala que quan torni a casa tot anirà bé:

STANLEY: You know what? To look at me, I bet you wouldn't think I'd led such a quiet life. The lines on my face, eh? It's the drink. Been drinking a bit down here. But what I mean is...you know how it is...away from your own...all wrong, of course... I'll be all right when I get back .... (...)  
Do you know what I mean? (II, pàg. 50)<sup>49</sup>

Però aquesta línia d'atac tampoc no funciona, ja que la demanda de comprensió final de Stanley topa amb una nova negativa de McCann. Aleshores Stanley arremet contra McCann directament, amb tota mena de preguntes i d'acusacions. És a dir, tracta de tornar a jugar el paper d'inquisidor, com amb Meg. Fins i tot s'aixeca de la taula (McCann resta assegut) i posa en joc la mateixa estratègia que ja havia assajat amb Meg, tot mirant de transferir la seva pròpia por a McCann ("There's a lot you don't know. I think someone's leading you up the garden path", II, pàg. 51). Ara bé, com era d'esperar, McCann no es deixa intimidar. La seva arma de defensa predilecta consisteix a posar en dubte les paraules de Stanley i a fer comentaris sobre el seu estat d'ànim i els seus moviments corporals. Així doncs, si al principi sembla que Stanley hagi de ser l'interlocutor dominant, de seguida es

---

<sup>48</sup> En *The Caretaker*, Mick pronuncia una nova versió de la frase inicial, "I've got a feeling we've met before", quan es dirigeix al vagabund Davies amb "You remind me of my uncle's brother" (*Plays: Two*, II, pàg. 40). Ara bé, mentre Stanley prova de guanyar-se McCann tot construint un passat compartit, Mick pretén intimidar Davies. Per això, Stanley parla d'una possibilitat; Mick, d'un "fet".

<sup>49</sup> Amb la precisió habitual, al principi del segon acte Pinter col·loca una acotació escènica segons la qual "STANLEY goes into the kitchen and pours a glass of water. He drinks it ..." (II, pàg. 47). És a dir, no queda cap mena de dubte respecte de l'afecció de Stanley a la beguda.

fa evident que McCann, amb molta més sang freda, és qui dirigeix la conversa:

STANLEY: This is a ridiculous house to pick on. (*He rises*).  
MCCANN: Why?  
STANLEY: Because it's not a boarding house. It never was.  
MCCANN: Sure it is.  
STANLEY: Why did you choose this house?  
MCCANN: You know, sir, you're a bit depressed for a man on his birthday.  
STANLEY (*sharply*): Why do you call me sir?  
MCCANN: You don't like it?  
STANLEY (*to the table*): Listen. Don't call me sir.  
MCCANN: I won't, if you don't like it.  
STANLEY: No. Anyway, this isn't my birthday.  
MCCANN: No?  
STANLEY: No. It's not till next month.  
MCCANN: Not according to the lady.  
STANLEY: Her? She's crazy. Round the bend.  
MCCANN: That's a terrible thing to say.  
(...)  
STANLEY (*leaning across the table*): That woman is mad!  
MCCANN: That's slander.  
STANLEY: And you don't know what you're doing.  
MCCANN: Your cigarette is near that paper.  
(...)  
MCCANN: You want to steady yourself. (II, pàg. 51)<sup>67</sup>

Aquest darrer comentari és més del que Stanley pot suportar i ara amenaça McCann físicament tot agafant-lo pel braç, a l'hora que li ordena que l'escolti. Però si abans McCann li ha denegat el dret d'interrogar-lo i d'adreçar-li acusacions, ara rebutja la força física amb la força física, tot pegant Stanley. Finalment, a Stanley només li queda un recurs. En un darrer intent desesperat de congraciar-se amb McCann, construeix una tercera versió de si mateix en què esdevé el gran amic d'Irlanda i dels irlandesos:

STANLEY: I know Ireland very well. I've many friends there. I love that country and I admire and trust its people. I trust them. They respect the truth and they have a sense of humour. I think their policemen are wonderful. I've been there. I've never seen such sunsets. What about coming out to have a drink with me? There's a pub down the road serves draught Guinness. Very difficult to get in these parts -- (II, pàg. 52).

Però els esforços de Stanley es veuen interromputs per l'arribada de Goldberg i Petey. Aquí comença la segona secció d'aquest acte, que ha comentat abans: el fet més destacable és que Stanley guarda un silenci

---

<sup>67</sup> La reacció de Stanley al tractament "sir" indica que coneix prou bé la tàctica de McCann de fer ús del Principi de Cortesia per manipular-lo. S'adona, per tant, que lluny de ser una marca de respecte, ho és de menyspreu.

absolut mentre veu com es confirmen els seus temors respecte de Goldberg.

Amb la marxa de Petey s'obre la secció següent, l'escena de l'interrogatori. És aquí on té lloc la part primordial del procés de destrucció de Stanley, és a dir, la supressió de l'habilitat lingüística que és el fonament mateix de la seva existència, el mecanisme que, amb penes i treballs, manté viu un cert inconfortisme. Un cop sol amb Goldberg i McCann, Stanley prova de passar a l'atac amb una nova versió de si mateix que li atorga poder i autoritat: "I run the house. I'm afraid you ... will have to find other accommodation" (II, pàg. 54). De la resposta de Goldberg ("Oh, I forgot. I must congratulate you on your birthday", II, pàg. 54), que intringeix clarament la Màxima de Relació, se'n deriva la implicatura que no està disposat a permetre que Stanley li doni ordres. De fet, al cap de poc és Goldberg qui comença a manar Stanley: "Mr Webber, sit down" (II, pàg. 55). De moment Stanley s'hi resisteix, qüestionant la condició preparatòria, és a dir, el dret de Goldberg a donar-li ordres ("Why should I?", II, pàg. 56), o bé negant-s'hi rotundament. Stanley encara es mostra combatiu. Ara bé, al cap de poc Goldberg s'aixeca, s'atansa a Stanley i s'hi adreça amb "Webber. (Quietly) SIT DOWN" (II, pàg. 57). Aleshores Stanley s'acosta a la taula i, com qui no vol la cosa, seu a una cadira. És a dir, Stanley obeeix Goldberg, però mira de salvar la dignitat fent veure que seu per voluntat pròpia. Val la pena fixar-se que Stanley es dóna per vençut quan en les paraules de Goldberg passa de ser "Mr Webber" a "Webber". És a dir, la marca de respecte desapareix i aleshores, en lloc d'utilitzar el nom, cosa que indicaria una relació solidària, d'igual a igual, Goldberg opta pel cognom a seques, característic d'una relació de superior a inferior, de poder. Això fa que Stanley s'adoni que Goldberg no està disposat a admetre que ningú posi en dubte la seva autoritat, i per tant s'asseu.

Ja tenim Stanley assegut i Goldberg i McCann drets a la vora seu: la distribució perfecta per a un interrogatori<sup>6</sup>.

Per tal d'anihilar Stanley i d'assentar la superioritat dels valors que personifica, Goldberg, amb l'ajut de McCann, posa en joc una sèrie de mecanismes verbals dirigits a crear una ficció comunicativa, és a dir, a donar la sensació a Stanley que vol establir un diàleg amb ell, alhora que li impedeix prendre-hi part, ja que no permet que es produeixi l'alternança de torns entre parlant i oient que caracteritza una conversa normal<sup>7</sup>. D'aquesta manera, Goldberg i McCann incrementen la capacitat pròpia de dirigir la conversa i, en conseqüència, el seu poder sobre Stanley.

No cal dir que el tret més destacat de l'interrogatori és el nombre ingent de preguntes que Goldberg i McCann adrecen a Stanley. Com apuntava al principi del capítol, una pregunta és, en cert sentit, un mecanisme de coacció i de domini, ja que obliga l'oient a contestar<sup>8</sup>. Alhora, però, en transferir el rol de parlant a l'oient, li proporciona, en principi, l'oportunitat de prendre la iniciativa. Ara bé, en l'escena de l'interrogatori, com ja he dit, no es produeix aquest intercanvi de rols. Dit d'una altra manera, les preguntes de Goldberg i McCann són purament mecanismes de coacció destinats a atorgar a Stanley el paper d'interlocutor subordinat, a forçar-lo a contestar, a admetre la seva inferioritat<sup>9</sup>. De fet, la naturalesa

---

<sup>6</sup> La mateixa que en *The Hothouse* (1958; 1980) quan Cutts i Gibbs interroguen Lamb; i que en *One for the Road* (1984) quan Nicolas interroga Victor. En el darrer capítol tracto d'aquestes dues obres, entre d'altres.

<sup>7</sup> H.Sacks, E. Schegloff i G. Jefferson, "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation", *Language*, 50, 4 (1974), pàg. 700.

<sup>8</sup> Això ho sap prou bé Pozzo, que s'adreça Vladimir i Estragon amb: "'A question! Who? What? A moment ago you were calling me sir, in fear and trembling. Now you're asking me questions. No good will come of this!'" (S. Beckett, *Waiting for Godot* (Londres: Faber & Faber, 1965 (1956), I, pàg. 29).

<sup>9</sup> Com veurem, l'eficàcia de l'estratègia lingüística dels dos interrogadors no es deriva simplement del "... sheer weight, variety and quantity of usage" (Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 64), sinó que les preguntes tenen unes certes característiques destinades a reduir Stanley al rol de parlant subordinat i, en definitiva, al silenci.

mateixa de les preguntes posa de manifest que a Goldberg i McCann no els interessa gens el contingut de les respostes de Stanley: en aquest sentit, Goldberg i McCann incompleixen la condició essencial de què parla Searle. En definitiva, l'escena de l'interrogatori prioritza clarament la funció pragmàtica per damunt de la referencial. Cal veure-ho pas a pas.

L'interrogatori comença amb el següent intercanvi:

GOLDBERG: Webber, what were you doing yesterday?

STANLEY: Yesterday?

GOLDBERG: And the day before. What did you do the day before that?

STANLEY: What do you mean?

GOLDBERG: Why are you wasting everybody's time, Webber? Why are you getting in everybody's way? (II, pàg. 57)

A primer cop d'ull, les dues preguntes inicials de Goldberg tenen la força il.locucional més bàsica que normalment s'associa amb les preguntes: la de demanar informació. Ara bé, de moment Stanley encara té forces per oposar-se a l'investida, i per tant qüestiona les preguntes de Goldberg, denegant-li així el dret d'interrogar-lo. Però Goldberg és més bon estratega lingüístic que no pas Stanley: en lloc de fer el que Stanley li demana, és a dir, repetir o explicitar les preguntes, continua l'interrogatori amb d'altres preguntes. D'aquesta manera aconsegueix de retenir el rol de parlant dominant, el que duu la iniciativa de la conversa. Així doncs, dues preguntes que a primera vista eren demandes d'informació es converteixen en eines de control, ja que la seva verdadera finalitat, la seva força il.locucional primària, consisteix a imposar a Stanley el rol de parlant subordinat.

La tercera pregunta de Goldberg correspon a un altre tipus que apareix en abundància al llarg de l'interrogatori. Són preguntes que atribueixen un comportament censurable a Stanley (en aquest cas, que fa perdre el temps a la gent) i l'exhorten a justificar-se. Els exemples són nombrosíssims: totes les preguntes que comencen amb "why" i qüestionen el comportament passat i present de Stanley. Voldria destacar-ne dues que considero especialment representatives: "'Why did you kill your wife?'" i "'Why did you never get married?'" (II, pàg. 59). Com podem veure, la contradicció flagrant és un dels mecanismes que Pinter usa per fer palesa la manca de fonaments de les

pressuposicions en què es basen aquest tipus de preguntes. Alhora, corrobora la idea que l'interrogatori no té res a veure amb fets reals, sinó que és purament una construcció verbal que vol destruir la capacitat lingüística de Stanley: és un exemple paradigmàtic del predomini de la funció pragmàtica sobre la referencial. Per tant, crec que dir que "... Pinter manages to rig the scene of Stanley's breakdown in such a way that we never know what the guilt to which he finally succumbs may be ..." <sup>72</sup> equival a partir d'una premissa errònia, consistent a creure que d'entre totes les acusacions de Goldberg i McCann hi ha realment una culpa que Stanley ha d'expiar.

Potencialment, les preguntes amb "why" transfereixen a l'oient un alt grau d'iniciativa, ja que, després de refutar la pressuposició en què es basen o bé justificar el seu comportament, pot aprofitar per donar un tomb a la conversa. El problema és que Goldberg i McCann no permeten que Stanley agafi la paraula després de cap d'aquestes preguntes, la qual cosa fa palès de nou l'incompliment de la condició essencial. Així doncs, les preguntes assoleixen la força il.locucional d'acusacions, perquè la pressuposició que duen implícita no és refutada i, per dir-ho d'alguna manera, ateny la categoria de fet comprovat. Ara bé, com s'ho fan Goldberg i McCann per evitar que la seva víctima contesti? Quan encara té forces, Stanley fa ús de l'estratègia inicial de qüestionar la pregunta, o més ben dit, qüestionar la pressuposició:

GOLDBERG: Why do you behave so badly, Webber? Why do you force that old man out to play chess?

STANLEY: Me?

GOLDBERG: Why do you treat that young lady like a leper?

STANLEY: What the --

GOLDBERG: What did you wear last week, Webber? Where do you keep your suits? (II, pàgs. 57-58)

GOLDBERG: Why did you kill your wife?

STANLEY: What wife?

MCCANN: How did he kill her?

GOLDBERG: How did you kill her? (II, pàg. 59)

Però Goldberg i McCann, com era d'esperar, passen per alt els desafiaments de Stanley. D'altres vegades, no li deixen temps per

---

<sup>72</sup> Taylor, *Anger and After*, pàg. 328.

contestar, ja que ho fan ells mateixos, atribuint-li encara un altre comportament censurable:

GOLDBERG: Why are you driving that old lady off her conk?  
MCCANN: He likes to do it! (II, pàg. 57)

GOLDBERG: Why did you never get married?  
MCCANN: She was waiting at the porch.  
GOLDBERG: You skeddalded from the wedding.  
MCCANN: He left her in the lurch.  
GOLDBERG: You left her in the pudding club.  
MCCANN: She was waiting at the church. (II, pàgs. 59-60)

En els quatre fragments que acabo de citar, hi ha tres aspectes addicionals que cal comentar. En primer lloc, l'ús del pronom de tercera persona "he" en presència del referent, cosa que el redueix a un rang inferior i és per tant un indicador de poder. Això està en consonància amb l'estratègia global de disminució de l'estatus de Stanley que duen a terme Goldberg i McCann.

A més, en el darrer fragment Goldberg i McCann fan una sèrie d'observacions sobre el dia del pretès casament de Stanley. Aquestes afirmacions fan referència a "fets" que, en tot cas, només coneix Stanley. "Fets", entre cometes, perquè fer afirmacions d'aquest tipus i negar a Stanley l'oportunitat de contestar, implica no només fer una acusació sinó, altre cop, elevar el que no passa de ser una suposició, una construcció verbal, a la categoria de fet. Aquesta mecanisme de submissió es repeteix al llarg de tota l'escena: "'You're playing a dirty game'" (II, pàg. 58); "'You stuff yourself with dry toast'", "'You contaminate womankind'", "'Mother defiler!'", "'You're a traitor to the cloth'", "'You verminate the sheet of your birth'" (II, pàg. 61); "'You betrayed our land'", "'You betrayed our breed'" (II, pàg. 62).

El tercer aspecte que cal comentar és la presència d'un nou tipus de pregunta, exemplificada per "'What did you wear last week, Webber? Where do you keep your suits?'" (II, pàg. 58) en el primer dels quatre fragments citats. Es tracta de preguntes que es refereixen a detalls aparentment intrascendents de la vida personal de Stanley. Ara bé, en estar mesclades amb els altres tipus de preguntes, aquestes petiteses assoleixen la importància de fets cabdals. Així doncs, aquestes preguntes són encara una altra eina de domini i de poder,

perquè representen la capacitat que Goldberg i McCann s'han atorgat de decidir quins temes són importants i quins no, quins fan al cas i quins no. A més a més, aquestes preguntes es poden interpretar com un repte, ja que pressuposen que Stanley desconeix els aspectes més insignificants de la seva pròpia existència:

GOLDBERG: When did you come to this place?  
STANLEY: Last year.  
GOLDBERG: Where did you come from?  
STANLEY: Somewhere else.  
GOLDBERG: Why did you come here?  
STANLEY: My feet hurt!  
GOLDBERG: Why did you stay?  
STANLEY: I had a headache.  
GOLDBERG: Did you take anything for it?  
STANLEY: Yes.  
GOLDBERG: What?  
STANLEY: Fruit salts!  
GOLDBERG: Enos or Andrews?  
STANLEY: En-- An--  
GOLDBERG: Did you stir properly? Did they fizz?  
STANLEY: Now, now, wait, you --  
GOLDBERG: Did they fizz? Did they fizz or didn't they fizz?  
MCCANN: He doesn't know!  
GOLDBERG: You don't know. When did you last have a bath? (II, pàg. 58)

Les quatre primeres preguntes de Goldberg pertanyen al primer tipus que he descrit, és a dir, les "simples" demandes d'informació. Com sempre, la simplicitat és només aparent. Exceptuant la primera resposta de Stanley, les altres tres infringeixen clarament la Màxima de Quantitat (la segona) i la de Relació (les dues restants). Fins i tot és possible que la primera resposta de Stanley transgredeixi la Màxima de Qualitat. Malgrat tot, Goldberg no atura l'interrogatori. És a dir, com apuntava damunt, els dos interrogadors fan cas omís de la condició essencial: del que es tracta és d'obligar a Stanley a contestar, a acceptar el paper subordinat, encara que les respostes no tinguin sentit. Això és necessari perquè, justament abans d'aquest passatge, Stanley ha protagonitzat un intent de rebutjar el rol que li volen imposar ("You're on the wrong horse", II, pàg. 58).

Ara bé, tot seguit ens trobem amb una sèrie de preguntes de sí o no que continuen forçant Stanley a contestar i, a més, restringeixen dràsticament la seva capacitat d'iniciativa en reduir a dues el nombre de respostes possibles. A més, són preguntes sobre fets trivials que, com deia més amunt, esdevenen un repte. Stanley, que poc a poc va



acceptant el paper d'interlocutor subordinat, respon fins que s'adona que aquest nou tipus de pregunta constitueix una altra estratègia per incrementar la seva submissió. Això passa quan Goldberg no el deixa ni acabar de dir si les sals eren Enos o Andrews: després de la següent pregunta, Stanley torna a tractar de rebutjar obertament el rol que el volen forçar a acceptar ("Now, now, wait, you --"). Finalment, McCann rebla el clau amb "He doesn't know". Aquest comentari demostra clarament, com es pot comprovar tot al llarg de l'escena, la simbiosi perfecta entre la parella d'interrogadors. A més, també indica que a Stanley no li serveix de res no contestar, ja que llavors bé Goldberg o bé McCann s'encarreguen de confirmar la pressuposició que impliquen les preguntes sobre fets trivials: que l'interrogat en desconeix la resposta. No és casual que després d'aquesta nova victòria, Goldberg torni a l'atac amb una altra pregunta del mateix tipus ("When did you last have a bath?").

Amb tots aquests mecanismes de coacció lingüística dirigits contra ell amb una força implacable, Stanley es veu obligat a acceptar cada cop més un rol subordinat. Visualment, la disminució de la seva capacitat de resistència es fa palesa quan Goldberg i McCann li treuen les ulleres (II, pàg. 59). A continuació, "STANLEY *clutches the chair and stays bent over it*" (II, pàg. 59). És a dir, "... Stanley assumes the classic posture of a small boy about to be caned ..." <sup>73</sup> per al darrer *round* del que podríem anomenar "verbal caning" a què es veu sotmès. En efecte, tot seguit Goldberg li dirigeix una altra bateria de preguntes trivials. Aquest cop Stanley sí que contesta, la qual cosa equival a admetre que té l'obligació de fer-ho. A més, és impossible de comprovar si les seves respostes transgredixen la Màxima de Qualitat. El que importa, igual que en la resta de l'escena, és el fet que Stanley es veu forçat a contestar:

GOLDBERG: When did you last wash a cup?

STANLEY: The Christmas before last.

GOLDBERG: Where?

STANLEY: Lyons Corner House.

GOLDBERG: Which one?

STANLEY: Marble Arch. (II, pàg. 59)

---

<sup>73</sup> Messenger, pàg. 483.

Així doncs, amb els signes tant visuals com lingüístics apuntant a la pèrdua de coratge de Stanley, no ens ha de sorprendre que al cap de poc declari que el seu nom és "Joe Soap" (II, pàg. 60), és a dir, el més feble de la colla. Poc a poc, assistim a la fragmentació de les seves forces.

A partir d'aquest moment, Stanley té cada cop menys oportunitats d'intervenir, ja que les preguntes i afirmacions de Goldberg i McCann se succeeixen gairebé sense interrupció, intensificant la sensació que, sota l'aparença d'una conversa normal amb alternança de rols entre parlant i oient (la ficció comunicativa a què m'he referit damunt), els dos interrogadors es reserven el paper dominant, delimitant i retallant cada cop més les contribucions de Stanley. L'interrogatori culmina amb un fragment prou conegut:

MCCANN: What about the Albigensian heresy?  
GOLDBERG: Who watered the wicket in Melbourne?  
MCCANN: What about the blessed Oliver Plunkett?  
GOLDBERG: Speak up, Webber. Why did the chicken cross the road?  
STANLEY: He wanted to--he wanted to--he wanted to....  
MCCANN: He doesn't know!  
GOLDBERG: Why did the chicken cross the road?  
STANLEY: He wanted to--he wanted to....  
GOLDBERG: Why did the chicken cross the road?  
STANLEY: He wanted....  
MCCANN: He doesn't know. He doesn't know which came first!  
GOLDBERG: Which came first?  
MCCANN: Chicken? Egg? Which came first?  
GOLDBERG and MCCANN: Which came first? Which came first? Which came first?  
STANLEY screams. (II, pàgs. 61-62)

En aquesta secció, Goldberg i McCann assoleixen l'objectiu de reduir la capacitat lingüística de Stanley a la mínima expressió, el crit. Això ho fan mitjançant un nou tipus de pregunta: les tres primeres són preguntes que Stanley no pot contestar, ja que, òbviament, en desconeix el referent. Ara bé, l'estratègia de control de Goldberg i McCann consisteix, de primer, a insistir que ha de contestar ("Speak up, Webber"), i després, quan ja l'han desorientat d'aquesta manera, a recórrer a la pregunta més senzilla de tot l'interrogatori: l'endevinalla "Why did the chicken cross the road?", la resposta de la qual, "He wanted to get to the other side", és coneguda de tothom. Amb aquest incompliment no ja de la condició essencial, sinó de la de sinceritat, Goldberg i McCann aconsegueixen enfonsar Stanley: tot i

que ho intenta, a aquestes altures és incapaç de respondre. Goldberg i McCann el tenen doblement acorralat. D'una banda, ha caigut de nou en el parany lingüístic d'acceptar el paper subordinat de simple "contestador". A més, aquest cop la resposta és del tot supèrflua, perquè, com deia, la sap tothom: això incrementa la sensació de submissió de Stanley, que, malgrat tot, tracta desesperadament de contestar, i la seva impotència, ja que no és capaç de fer-ho. Així doncs, Goldberg i McCann tenen Stanley lligat de peus i mans, reduït a la incapacitat lingüística. L'escomesa final consisteix a anar-se'n a l'altre extrem: d'una endevinalla coneguda de tothom a una pregunta impossible de contestar (què fou abans, l'ou o la gallina?). El crit de Stanley assenyala la derrota definitiva. Goldberg i McCann ho saben prou bé, tal com ho demostren els comentaris posteriors: "Your bite is dead. Only your pong is left", "You're dead. You're a plague gone bad. There's no juice in you. You're nothing but an odour!" (II, pàg. 62). A Stanley només li queda la força física, que utilitza per clavar a Goldberg una puntada de peu a l'estómac. L'imminent enfrontament a cops de cadira entre Stanley i McCann es veu interromput per Meg, que entra tocant el tambor de joguina, empolainada per a la festa d'aniversari i beatíficament ignorant del que acaba de passar: un veritable cop de teatre pinterià.

Goldberg i McCann han aconseguit el que volien: destruir la capacitat lingüística de Stanley. Sense llenguatge, Stanley perd el fonament de la seva existència, l'element que el capacitava per construir múltiples versions del jo per tal de defugir la realitat i nodrir un irconformisme idiosincràtic<sup>74</sup>. Lluny de proporcionar-li una veritable alternativa a aquest *modus vivendi*, el que fan Goldberg i McCann és imposar-li encara una altra versió de si mateix segons la qual és un fracassat. Cal que els representants de la tradició i de la normalitat el guareixin: "But we've got the answer to you. We can sterilise you" (II, pàg. 62). Aquesta és, doncs, la culminació del

---

<sup>74</sup> No em queden gaires dubtes sobre si "... in cross-questioning Stanley, Goldberg and McCann have been doing anything more sinister than teasing him" (Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 25).

leitmotif de forçar algú a acceptar allò que no vol acceptar. Una mena d'imposició que duu a l'anihilació de la persona.

La festa d'aniversari constitueix encara una altra demostració del leitmotif de l'obra. Fins abans de l'interrogatori, Stanley ha repetit diverses vegades que no és el seu aniversari. Tanmateix, la festa és a punt de començar. Al principi apuntava que, al meu entendre, l'interrogatori és l'escena frontissa de l'obra. És allà on té lloc la destrucció de Stanley. A continuació, a la festa, Pinter ens en mostra les conseqüències: allò a què ha quedat reduït Stanley. Privat del llenguatge, li resta una única via d'expressió, l'agressivitat física, de què ja ha demostrat ser capaç en diverses ocasions. Però el que abans eren gestos essencialment innocus ara esdevenen actes perillosos. Sense el llenguatge, Stanley esdevé una mena de bèstia que es lliura als instints més destructors.

Més endavant retornaré al comportament de Stanley en el transcurs de la festa. De primer, cal dir que durant bona part de l'escena l'interès de Pinter se centra en els altres quatre personatges. Cadascun d'ells utilitza el llenguatge per construir les seves fantasies particulars sobre el passat, com ha fet Stanley. Però al contrari que Stanley, Meg, Lulu, Goldberg i McCann actuen en el present com si les seves versions del passat fossin certes, i per tant no experimenten el dolor de la contradicció entre realitat i construcció verbal, la contradicció que turmentava Stanley i el convertia en un inadaptat<sup>75</sup>. Els diàlegs inconnexos indiquen que cada personatge està tancat en el seu món, en les seves pròpies fantasies, i que per tant no hi ha comunicació possible:

MEG (to MCCANN): My father was going to take me to Ireland once.

But then he went away by himself.

LULU (to GOLDBERG): Do you think you knew me when I was a little girl?

GOLDBERG: Were you a nice little girl?

LULU: I was.

MEG: I don't know if he went to Ireland.

GOLDBERG: Maybe I played piggy-back with you.

---

<sup>75</sup> En el tercer acte, Lulu s'escapa d'un principi d'interrogatori a mans de Goldberg i McCann semblant al de Stanley (III, pàgs. 90-91). Però no és presa fàcil per a Goldberg i McCann perquè, com hem vist en la conversa del primer acte amb Stanley, no és víctima del mateix inconformisme impotent.

LULU: Maybe you did.  
 MEG: He didn't take me.  
 GOLDBERG: Or pop goes the weasel.  
 LULU: Is that a game?  
 GOLDBERG: Sure it's a game!  
 MCCANN: Why didn't he take you to Ireland?  
 (...)  
 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 with the boys. Singing and drinking all night.  
 MEG: And my Nanny used to sit up with me, and sing songs to me.  
 MCCANN: And a plate of fry in the morning. (II, pàgs. 69-70)

El més significatiu, però, és el fet que per mitjà de les respectives construccions verbals, tots quatre personatges retornen a l'estadi infantil a què Meg tractava de reduir Stanley. Meg, com es veu en la citació, evoca el pare i l'habitació de quan era petita. McCann anomena "Mother Nolan", que al matí li donava "'a plate of fry'", exactament el mateix que Meg serveix per esmorzar. Lulu evoca la figura del pare: "'I always liked older men. They can soothe you'" (II, pàg. 70). Per últim, Goldberg també retorna a l'infantesa, sobretot quan construeix una versió de la seva dona pràcticament amb les mateixes paraules amb què, anteriorment, evocava la seva mare:

GOLDBERG: "Simey!" my old mum used to shout, "quick before it gets cold." And there on the table what would I see? The nicest piece of gefilte fish you could wish to find on a plate. (II, pàg. 53)

GOLDBERG: "Simey!" my wife used to shout, "quick before it gets cold." And there on the table what would I see? The nicest piece of roll-mop and pickled cucumber you could wish to find on a plate. (II, pàg. 69)<sup>8</sup>

Quan tots quatre personatges han efectuat la regressió a la infantesa, té lloc el joc infantil de la gallineta cega.

---

<sup>8</sup> Val la pena citar el comentari de Knowles respecte d'aquesta reminiscència de Goldberg: "Whoever heard of a hot rollmop? Goldberg's contempt lies in the fact that he assumes no one present would have any idea, a peculiarly inverted prejudice" (*The Birthday Party* and *The Caretaker*, pàg. 68). Altre cop, Goldberg empra la narració del passat per establir la seva superioritat en el present. D'altra banda, segons diu, tant la seva dona com la seva mare li deien "Simey", mentre que ara se'l coneix per "Nat". Al meu entendre, "Simey" va lligat als suposats records sentimentals de la dona i la mare, les úniques, d'altra banda, de qui acceptava ordres. "Nat", per dir-ho d'alguna manera, és el nom de guerra. En el tercer acte, McCann gosa utilitzar "Simey" (III, pàg. 86). La reacció d'ira de Goldberg corrobora aquesta lectura. En definitiva, doncs, no crec que sigui massa encertat argumentar que "The episodes [Goldberg] recounts are ... strangely contradictory; even [his] own first name varies between Nat and Simey" (Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 82).

Ara cal retornar al personatge central, Stanley. Des del principi mateix de l'escena de la festa, Stanley obeeix sense discutir les ordres de Goldberg i McCann, com ara la de servir les begudes (II, pàg. 63) i, com era d'esperar, la de seure:

GOLDBERG: Now raise your glasses. Everyone standing up? No, not you, Stanley. You must sit down.

MCCANN: Yes, that's right. He must sit down.

(...)

STANLEY sits in a chair at the table. (II, pàgs. 65-66)<sup>77</sup>

Aparentment, doncs, es tracta d'un nou Stanley, submís i conformista. Però, com deia damunt, encara li resta l'agressivitat física, que comença a manifestar-se quan Meg, Lulu, Goldberg i McCann decideixen jugar a la gallineta cega i obliguen Stanley a afegir-s'hi. Quan li arriba el torn de fer de gallineta, McCann li torna a prendre les ulleres i, a més, les hi trenca<sup>78</sup>. Aquest gest és l'equivalent visual del resultat de l'interrogatori, ja que assenyala la fi definitiva d'una visió del món que, malgrat les mancances que tenia, era pròpia i personal. D'altra banda, Meg és l'encarregada d'embenar els ulls a Stanley; la Meg maternal i, ahora, sensual, que vol crear un Stanley a la seva mesura i, per tant, contribueix a la seva destrucció. La imatge de Stanley sense ulleres i amb els ulls tapats expressa amb tota claredat la impotència a què ha quedat reduït. A més, McCann col·loca el tambor de joguina al davant seu, a terra. Quan Stanley comença a caminar, trepitja el tambor, el forada, i se li queda enganxat a la cama. Però continua avançant cap a Meg, l'atrapa, i prova d'escanyar-la amb les mans. És a dir, amb els únics recursos que li queden, Stanley tracta desesperadament de posar fi a una de les persones que han volgut imposar-li un paper. Goldberg i McCann l'aturen. Aleshores se'n va la llum, produint-se una situació confosa. Stanley s'acosta a Lulu, que crida i es desmaia. Stanley la recull i la posa al damunt de la taula. A l'últim, amb un lot, McCann enfoca Lulu, que es troba ajaguda damunt de la taula, amb les cames obertes,

---

<sup>77</sup> Cal notar altre cop l'ús de "he" en presència de Stanley.

<sup>78</sup> Stanley ha recuperat les ulleres al començament de la festa, amb les que són les seves darreres paraules: "'Could I have my glasses?'" (II, pàg. 63).

i Stanley, inclinat al damunt seu, com si tingués la intenció de violar-la. Crec que amb aquesta nova agressió, Stanley vol posar fi al menyspreu que Lulu li ha demostrat, un menyspreu que també qüestiona la seva identitat. A mesura que Goldberg i McCann se li acosten, enlluernant-lo amb el lot, Stanley es va fent enrere, fins que acaba acorralat contra la paret i esclafeix una rialla nerviosa. En suma, doncs, l'escena de la festa d'aniversari és en molts sentits la conseqüència lògica de la de l'interrogatori. Stanley, reduït a l'animalitat, es defensa dels que han volgut manipular-lo amb l'únic recurs que li queda: la violència. Al final, però, fins i tot això li és negat: Goldberg i McCann l'acorralen, reduint-lo, també, a la impotència física<sup>79</sup>.

Petey no assisteix a la festa d'aniversari. Petey és l'únic personatge que no s'alimenta de cap tipus de fantasia, així com l'únic que no intenta transformar Stanley. Per tant, no contribueix a la seva destrucció i és lògic que no sigui a la festa. Ara bé, Petey se'n va a jugar escacs just abans de la festa. Amb aquesta actitud refiada i bàsicament passiva, deixa el camí expedit a Goldberg i McCann per dur a terme l'anihilació de Stanley. Com veurem, els intents d'ajudar-lo en el tercer acte arriben massa tard.

Al principi del capítol deia que en el mirall trencat del tercer acte, els trets més representatius de cada personatge adquireixen una nova dimensió en ser refractats per l'anihilació de Stanley. Així, per exemple, al principi i al final de l'acte hi ha dues converses entre Meg i Petey que són l'eco de la del començament de l'obra. La percepció de Meg que pugui tenir el lector/espectador en el primer acte es veu tristament corroborada en el tercer per la distància que

---

<sup>79</sup> Des del punt de vista teatral, la festa d'aniversari és el moment en què, com he tractat de demostrar, els enfrontaments que fins ara han estat verbals, esdevenen físics i, per tant, visuals. En aquest sentit, cal assenyalar que durant tota l'escena Pinter juga amb el contrast entre llum i foscor. La foscor total acompanya els moments en què els impulsos més obscurs de Stanley pugen a la superfície, fins que queda acorralat pel llum del lot de McCann, que, justament, recorda un interrogatori, és a dir, és l'equivalent visual de l'escena anterior. A més, al principi de la festa Goldberg demana a McCann que tanqui el llum i enfoqui Stanley amb el lot, mentre Meg fa un discurs en honor seu i tots brinden per ell: dues ocasions més en què es veu obligat a empassar-se imposicions externes.

crea la ironia: el lector/espectador sap el que li ha passat a Stanley, però Meg no. D'entrada, el tercer acte comença exactament com el primer, però amb una variació reveladora: "'Is that you, Stan? (Pause) Stanny?'" (III, pàg. 77). Meg és totalment inconscient del que ha passat a la festa ("'The drum's broken. (...) Why is it broken?'" , III, pàg. 77), i continua infantilitzant Stanley com si res ("'That boy should be up. He's late for his breakfast'" , III, pàg. 78). Igualment, l'obra s'acaba amb Meg:

MEG: It was a lovely party. I haven't laughed so much for years. We had dancing and singing. And games. (...)  
(...)  
I was the belle of the ball.  
(...)  
They all said I was.  
(...)  
Oh, it's true. I was.  
Pause.  
I know I was. (III, pàg. 97)

És indubtable que Meg continua vivint en un món de fantasia i d'il·lusions. Al marge d'això, però, les seves darreres paraules són una demostració irrefutable de l'ús del llenguatge per construir versions convenientes del passat, fins i tot del més immediat, com ara la festa de la nit anterior. En suma, la patètica intervenció final de Meg subratlla un dels temes primordials de l'obra, el de l'autoengany, el dels esforços de la majoria dels personatges per construir verbalment una realitat a la seva mida.

També cal analitzar l'actitud de Petey respecte de Meg en el tercer acte. Si en el primer parlava d'acceptació resignada, aquí es manifesta plenament una altra faceta ja suggerida: fins i tot al començament de l'obra, quan Meg tractava de forçar Petey a reconèixer una suposada dependència, es feia palès que era Meg qui necessitava Petey. Això es veu confirmat en el tercer acte, on, d'entrada, Meg confessa que no té res per a l'esmorzar del seu marit<sup>80</sup>. A més, Petey demostra que no és cec a les mancances de Meg:

GOLDBERG: Your wife makes a very nice cup of tea, Mr Boles, you know that?  
PETEY: Yes, she does sometimes. Sometimes she forgets. (III, pàg. 80)

---

<sup>80</sup> S'ho han menjat Goldberg i McCann (III, pàg. 77)!



Finalment, el fet més destacable és que Petey assumeix un paper clarament protector envers Meg, fomentant les seves fantasies tant pel que fa a la festa com pel que fa a Stanley. Això ho veiem en un breu intercanvi que, altre cop, és un mirall irònicament invertit del primer acte:

MEG: 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.  
PETEY: Let him sleep. (III, pàgs. 96-97)

Ni que sigui momentàniament, Petey fa de pantalla entre Meg i la realitat. En canvi, com suggeria abans, es mostra incapaç de protegir Stanley, l'inconformista derrotat. És cert que quan s'enfronta amb Goldberg i McCann en el darrer acte, Petey demostra tenir més empenya i capacitat de decisió que no fins ara. Així, per exemple, pren la davantera en la conversa quan pregunta a Goldberg, "'How is [Stanley] this morning?'" (III, pàg. 81). Goldberg es mostra poc cooperatiu, esquivant la pregunta amb "'Who?'" (III, pàg. 81). Quan Petey insisteix, la resposta de Goldberg infringeix clarament la Màxima de Quantitat:

GOLDBERG (*a little uncertainly*): Oh...a little better, I think, a little better. Of course, I'm not really qualified to say, Mr Boles. I mean, I haven't got the...the qualifications. The best thing would be if someone with the proper...mnn... qualifications was to have a look at him. Someone with a few letters after his name. It makes all the difference. (III, pàg. 81)

És evident que Goldberg no s'esperava cap pregunta directa de Petey, que no està disposat a facilitar-li la informació que sol·licita, i que prova de tranquil·litzar-lo per treure-se'l del damunt. Al cap de poc, fins i tot opta per fer ús del suposat nom propi de McCann ("'Anyway, Dermot's with him at the moment'", III, pàg. 81), en un intent de crear un clima de confiança mútua. Ara bé, el que no s'espera Goldberg és que després d'aquesta demostració de condescendència, Petey tingui la gosadia de fer servir el nom de McCann:

PETEY: There was dead silence. Couldn't hear a thing. So I went upstairs and your friend--Dermot--met me on the landing. And he told me.  
GOLDBERG (*sharply*): Who? (III, pàg. 82)

A més, Petey el continua crivellant a preguntes sobre el que li va passar a Stanley a la festa, insistint així en el seu rol d'interlocutor dominant i en el deure de Goldberg de contestar. I Goldberg contesta, però sempre amb cura de transgredir la Màxima de Quantitat:

PETEY: But what brought [Stanley's nervous breakdown] on so suddenly?

GOLDBERG (*rising, and moving upstage*): Well, Mr Boles, it can happen in all sorts of ways. A friend of mine was telling me about it only the other day. We'd both been concerned with another case--not entirely similar, of course, but...quite alike, quite alike. (*He pauses*) Anyway, he was telling me, you see, this friend of mine, that sometimes it happens gradual--day by day it grows and grows and grows...day by day. And then other times it happens all at once. Poof! Like that! The nerves break. There's no guarantee how it's going to happen, but with certain people...it's a foregone conclusion.

PETEY: Really?

GOLDBERG: Yes. This friend of mine--he was telling me about it--only the other day. (*He stands uneasily for a moment, then brings out a cigarette case and takes a cigarette*) Have an Abdullah. (III, pàgs. 81-82).

Els punts suspensius i les pauses que entretallen les paraules de Goldberg el mostren molt canviat respecte dels dos actes anteriors, molt més insegur a l'hora de donar veu a una construcció verbal. Pel que fa a Petey, a part d'erigir-se en l'interrogador, també cal notar que rebutja l'oferta de Goldberg d'una cigarreta<sup>11</sup>. Darrere d'aquest rebuig hi ha, al meu parer, el de la versió dels fets que Goldberg li vol fer empassar.

A part de tot això, Petey s'aventura fins i tot a intentar prendre decisions relatives al que cal fer amb Stanley:

PETEY: Well, if he's no better by lunchtime, I'll go and get hold of a doctor.

GOLDBERG (*briskly*): It's all taken care of, Mr Boles. Don't worry yourself. (III, pàg. 83)

I amb les seves ulleres trencades:

PETEY: There's some Sellotape somewhere. We can stick them together.

GOLDBERG *and MCCANN turn to see him. Pause.*

GOLDBERG: Sellotape? No, no, that's all right, Mr Boles. It'll keep him quiet for the time being, keep his mind off other things.

PETEY (*moving downstage*): What about a doctor?

GOLDBERG: It's all taken care of. (III, pàg. 84)

---

<sup>11</sup> Com McCann rebutjava la de Stanley (II, pàg. 50). A més, no és el primer cop que Petey rebutja una oferta de Goldberg: "'More tea, Mr Boles?' 'No thanks'" (III, pàg. 80).

Com es pot comprovar, Goldberg declina cadascuna de les suggerències de Petey. Però aquest no es dóna per vençut, i es mostra fins i tot capaç d'una certa ironia quan es fa eco de les paraules condescendents del propi Goldberg:

PETEY: Well, I think I'll see how my peas are getting on, in the meantime.

GOLDBERG: In the meantime?

PETEY: While we're waiting.

GOLDBERG: Waiting for what? (PETEY walks towards the back door) Aren't you going back to the beach?

PETEY: No, not yet. Give me a call when he comes down, will you, Mr Goldberg?

GOLDBERG (earnestly): You'll have a crowded beach today...on a day like this. They'll be lying on their backs, swimming out to sea. My life. What about the deck-chairs? Are the deck-chairs ready?

PETEY: I put them all out this morning.

GOLDBERG: But what about the tickets? Who's going to take the tickets?

PETEY: That's all right. That'll be all right. Mr Goldberg. Don't you worry about that. (III, pàgs. 84-85)

En definitiva, Petey és capaç de dominar Goldberg en una conversa, de donar-li ordres ("Give me a call when he comes down, will you, Mr Goldberg?"), i fins i tot de ser irònic a costa seva, per tal d'ajudar Stanley. Falta veure, però, si tots aquests esforços seran efectius.

Quan Petey surt al jardí, Goldberg i McCann es queden sols al menjador, en una escena paral·lela a la que protagonitzen en el primer acte quan arriben a casa dels Boles. Potser la diferència més digna de consideració sigui el fet que si en el primer acte era McCann, l'home d'acció, el que estava nerviós i se sentia insegur, ara és Goldberg el que es troba en aquest estat. Això l'incapacita per dur a terme l'activitat que més l'ha caracteritzat fins ara, prendre decisions:

MCCANN: So do we wait or do we go and get him?

GOLDBERG (interrupting): I don't know why, but I feel knocked out. I feel a bit...It's uncommon for me. (III, pàg. 85)

Com apuntava més amunt, en aquesta escena Pinter posa en evidència la buidor dels valors en què es fonamenten les idees de Goldberg. I ho fa precisament mitjançant el llenguatge. Quan Goldberg intenta recuperar la confiança en si mateix, tot donant veu encara una altre cop, i de manera més directa que mai, als valors que personifica, les paraules li fallen i la vacuïtat del seu món queda al descobert, clara i cristallina:

GOLDBERG: You know what? I've never lost a tooth. Not since the day I was born<sup>82</sup>. Nothing's changed. (*He gets up*) That's why I've reached my position, McCann. Because I've always been as fit as a fiddle. All my life I've said the same. Play up, play up, and play the game. Honour thy father and thy mother. All along the line. 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<sup>83</sup>. I kept my eye on the ball. School? Don't talk to me about school. Top in all subjects. And for why? Because I'm telling you, I'm telling you, follow my line? Follow my mental? Learn by heart. Never write down a thing. And don't go too near the water. 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.*).... (III, pàg. 88)<sup>84</sup>

Després d'aquest fracàs flagrant a l'hora d'intentar d'articular les seves creences, Goldberg no disposa d'altra alternativa que la de fer servir el recurs a l'autoritat, en aquest cas a la del pare. Goldberg va recuperant la confiança a mesura que construeix verbalment la figura del pare i encara una altra versió de si mateix, "Benny":

GOLDBERG (*intensely, with growing certainty*): My father said to me, Benny, Benny, he said, come here. He was dying. I knelt down. By him day and night. Who else was there? Forgive, Benny, he said, and let live. Yes, Dad. Go home to your wife. I will, Dad. Keep an eye open for low-lives, for schnorrers and for layabouts. He didn't mention names. I lost my life in the service of others, he said, I'm not ashamed. Do your duty and keep your observations. Always bid good morning to the neighbours. Never, never forget your family, for they are the rock, the constitution and the core! If you're ever in any difficulties Uncle Barney will see you in the clear. I knelt down. (*He kneels, facing MCCANN*) I swore on the good book. And I knew the word I had to remember--Respect! (III, pàg. 88)

Evidentment, Goldberg ha seguit el consell del seu pare en tots els sentits. Sobretot, s'ha mantingut alerta per detectar els que no abracen les normes que el seu pare li va transmetre, els "low-lives ... schnorrers ... layabouts" com ara Stanley. Ara que, amb l'ajut de McCann, Goldberg ha capturat i anihilat Stanley, és poc probable que el deixi escapar, malgrat els esforços de Petey.

---

<sup>82</sup> Encara una altra incongruència de Goldberg!

<sup>83</sup> Goldberg obligava Stanley a seure al principi de l'interrogatori.

<sup>84</sup> Aquesta intervenció és una demostració dramàtica excel·lent del següent comentari del propi Pinter: "What is presented, so much of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché" ("Writing for the Theatre", *Plays: One*, pàg. 13).

Aquesta sospita es veu confirmada en la que sovint s'anomena "wooing scene" o escena de la seducció: per torns, Goldberg i McCann li van dient a Stanley el que li fa falta en els moments actuals, assegurant-li que l'ajudaran a recuperar-se i que el convertiran en un home integrat, capaç de donar ordres i de prendre decisions, és a dir, en un home de bé<sup>25</sup>. La llista comença, de forma prou significativa, amb l'afirmació de Goldberg que fa temps que a Stanley li calen unes ulleres noves. És a dir, li cal una nova visió del món, la que, indubtablement, li inculcaran a "Monty", el lloc on se'l pensen endur. D'altra banda, des del punt de vista conversacional, el més destacable d'aquesta escena, en comparació amb la de l'interrogatori, és el fet que Goldberg i McCann ni tan sols es molesten a fer preguntes a Stanley, és a dir, a crear la ficció comunicativa de què parlava damunt. Simplement es limiten a prendre tota mena de decisions per ell: és, doncs, la culminació definitiva del que hem identificat com el leitmotif central de l'obra. Al final de l'escena, quan li demanen l'opinió a Stanley, és evident que saben que és incapaç d'articular una resposta. Per tant, aquesta és segurament la pregunta, o més ben dit, el repte més cruel de tots els que li llencen al llarg de l'obra: li exigeixen una opinió un cop han anihilat completament la seva capacitat de tenir-ne cap. Això explica que els esforços de Stanley per contestar siguin enormement colpidors:

GOLDBERG: Between you and me, Stan, it's about time you had a new pair of glasses.

MCCANN: You can't see straight.

GOLDBERG: It's true. You've been cockeyed for years.

MCCANN: Now you're even more cockeyed.

GOLDBERG: He's right. You've gone from bad to worse.

MCCANN: Worse than worse.

GOLDBERG: You need a long convalescence.

MCCANN: A change of air.

GOLDBERG: Somewhere over the rainbow.

MCCANN: Where angels fear to tread.

(...)

MCCANN: You're a dead duck.

GOLDBERG: But we can save you.

MCCANN: From a worse fate.

---

<sup>25</sup> Knowles apunta que en el muntatge original de *The Birthday Party*, dirigit per Peter Wood, quan Stanley reapareixia en el tercer acte, abans de l'escena de la seducció, anava vestit amb "... pinstripe trousers, black jacket, white collar and [a] bowler hat ..." (*The Birthday Party* and *The Caretaker*, pàg. 34). És la indumentària de la conformitat, que contrasta amb el pijama del primer acte.

GOLDBERG: True.  
MCCANN: Undeniable.  
GOLDBERG: From now on, we'll be the hub of your wheel.  
MCCANN: We'll renew your season ticket.  
GOLDBERG: We'll take tuppence off you: morning tea.  
MCCANN: We'll give you a discount on all inflammable goods.  
GOLDBERG: We'll watch over you.  
MCCANN: Advise you.  
GOLDBERG: Give you proper care and treatment.  
(...)  
GOLDBERG: We'll make a man of you.  
MCCANN: And a woman.  
GOLDBERG: You'll be re-orientated.  
MCCANN: You'll be rich.  
GOLDBERG: You'll be adjusted.  
MCCANN: You'll be our pride and joy.  
GOLDBERG: You'll be a mensch.  
MCCANN: You'll be a success.  
GOLDBERG: You'll be integrated.  
MCCANN: You'll give orders.  
GOLDBERG: You'll make decisions.  
MCCANN: You'll be a magnate.  
GOLDBERG: A magnate.  
(...)  
GOLDBERG: (...) *(He turns back to STANLEY)* You'll be able to make or break, Stan. By my life. *(Silence. STANLEY is still)* Well? What do you say?  
*STANLEY'S head lifts very slowly and turns in GOLDBERG'S direction.*  
GOLDBERG: What do you think? Eh, boy?  
*STANLEY begins to clench and unclench his eyes.*  
MCCANN: What's your opinion, sir? Of this prospect, sir?  
GOLDBERG: Prospect. Sure. Sure it's a prospect.  
*STANLEY'S hands clutching his glasses begin to tremble.*  
What's your opinion of such prospect? Eh, Stanley?  
*STANLEY concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat.*  
STANLEY: Uh-gug...uh-gug...eeehhh-gag... *(On the breath)*  
Caahh...caahh....  
*They watch him. He draws a long breath which shudders down his body. He concentrates.*  
GOLDBERG: Well, Stanny boy, what do you say, eh?  
*They watch. He concentrates. His head lowers, his chin draws into his chest, he crouches.*  
STANLEY: Ug-gughh...uh-gughhh....  
MCCANN: What's your opinion, sir?  
STANLEY: Caaahhh...caaahhh....  
MCCANN: Mr Webber! What's your opinion?  
GOLDBERG: What do you say, Stan? What do you think of the prospect?  
MCCANN: What's your opinion of the prospect?  
*STANLEY'S body shudders, relaxes, his head drops, he becomes still again, stooped. (III, pàgs. 92-95)*

Així doncs, quan Petey torna, el crit de "Stan, don't let them tell you what to do!" (III, pàg. 96) arriba massa tard. Stanley ha perdut la capacitat de decisió i, amb ella, la possibilitat de ser fidel a si mateix.

## CAPÍTOL 4

### THE CARETAKER, CONTACTE I SEPARACIÓ

... *The Caretaker* is a remarkable work in that it manages to hold the stage for a whole evening with three subnormal characters doing practically nothing and having only a very meager interconnection. The play is about very little; it simply portrays the phases of a relationship which can only fail ...<sup>1</sup>

... [*The Caretaker*] is a poetic image of the human condition itself: Man fighting for a place, for security, but at the same time deprived of it by the weakness of his own fallible, selfish nature. Behind the drab happenings between a tramp and two ordinary men there thus stands the great primeval issue of original sin, man's expulsion from paradise...<sup>2</sup>

Aquestes són dues apreciacions extremes i, en aparença, contraposades, de *The Caretaker* (1960), la peça amb què Pinter va assolir el primer gran èxit de públic i de crítica<sup>3</sup>. Si Esslin projecta un aparell

---

<sup>1</sup> Walker, "Messages from Pinter", pàg. 7.

<sup>2</sup> Esslin, "Godot and his Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter", en Brown (ed.), pàgs. 67-68. Esslin expressa el mateix punt de vista en *The Theatre of the Absurd*, pàgs. 248-49; i en *Pinter: The Playwright*, pàgs. 109 i 112.

<sup>3</sup> *Plays: Two*, pàgs. 13-87. L'entrena tingué lloc a un teatre només per a socis, l'Arts Theatre Club de Londres, el 27 d'abril de 1960. D'allí el muntatge es va traslladar a un teatre públic, el Duchess, el 30 de maig del mateix any. L'obra es va representar ininterrompudament fins al 27 de maig de 1961. La crítica d'espectacles (vegeu la bibliografia) es va desfer en elogis tant de l'obra en si, com del

simbòlic sobre l'obra, Walker en redueix el contingut a la mínima expressió. Pel que fa a l'estratègia d'Esslin, crec que una interpretació essencialment simbòlica té tendència a passar per alt un component fonamental de l'obra, els esforços dels tres personatges, els germans Aston i Mick i el vagabund Davies, per establir determinats vincles entre si<sup>4</sup>. Penco que el binomi contacte/separació constitueix el fil conductor de l'obra, i de fet l'apreciació de Walker apunta en aquesta direcció. Ara bé, tant Walker com Esslin, cadascun des de la seva perspectiva, minimitzen la transcendència d'aquest doble motiu en *The Caretaker*. Walker considera que "The play is about very little ...", i Esslin es refereix a "... the drab happenings ..." entre els tres personatges. En aquest sentit, doncs, les valoracions dels dos crítics no divergeixen tant com pot semblar a primera vista. Totes dues lleven importància als esforços, a voltes desesperats, d'Aston, Mick i Davies per aconseguir una relació humana que satisfagui les seves necessitats més íntimes, com si aquesta lluita no constituís un material suficientment dramàtic o intrínsecament interessant. A més, Walker parla d'una relació "...

---

treball dels actors i del muntatge en general. El següent comentari, encara que molt posterior, reflecteix fidelment el sentir dels crítics l'any 1960: "Alan Bates, Donald Pleasence and Peter Woodthorpe as, respectively, Mick, Davies and Aston, in the first production of *The Caretaker*, gave possibly the most highly acclaimed ensemble performance of modern times on the British stage. So powerful was it, in fact, that a London revival did not appear until 1972 [Mermaid Theatre]" (Knowles, "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 72). Dels tres actors, Pleasence fou el més encomiat. Fou anomenat millor actor de l'any per R. Muller ("*A Tramp's Triumph*", *Daily Mail*, 2 agost 1960). Com a part de les celebracions del seu seixantè aniversari, Pinter va demanar a Pleasence que tornés a encarnar el vagabund. El nou muntatge, sota la direcció del propi Pinter, es va estrenar al Comedy Theatre de Londres al juny del 1991 (P. Lewis, "*Tramp's Progress*", *Sunday Times*, 16 juny 1991, secció 5, pàgs. 1-2).

<sup>4</sup> També val la pena, si més no, tenir en compte l'opinió del propi Pinter: "I certainly don't write from any kind of abstract idea. And I wouldn't know a symbol if I saw one. I don't see that there's anything very strange about *The Caretaker*, for instance, and I can't quite understand why so many people regard it in the way they do. It seems to me a very straightforward and simple play" ("*Writing for Myself*" (1961), *Plays: Two*, pàg. 10). En una ocasió anterior, Pinter es manifestava en aquest mateix sentit: "I do see this play as merely...a particular human situation, concerning three particular people and not, incidentally...symbols" (entrevista amb K. Tynan, BBC Home Service, 28 octubre 1960; citada en Esslin, *The Theatre of the Absurd*, pàg. 249).



which can only fail ...". Segons el meu parer, en canvi, *The Caretaker* conté moments en què podem entreveure, ni que sigui breument, que no fóra impossible que a l'últim es forges un nexa harmònic entre els personatges. Aquesta possibilitat intuïda dóna al moviment final de separació, que aoca tots tres homes a l'aïllament, una dimensió profundament tràgica que trunca definitivament el caire còmic present en molts dels episodis precedents: "The progress attempted has been abortive: there is tragic waste; waste both of the attempt and the people"<sup>3</sup>.

Fins ara m'he referit, seguint Walker, a l'establiment d'una relació entre els tres personatges de *The Caretaker*. Però de fet Pinter s'endinsa en les tensions resultants d'una situació de triangle. Quan Aston acull el vagabund Davies al principi de l'obra, es trenca el fràgil equilibri de la relació entre ell i el seu germà Mick. Dit d'una altra manera, l'arribada de Davies planteja noves alternatives de relació interpersonal. Així doncs, a partir d'aquest moment Pinter explora els tres possibles aparellaments que poden resultar de la nova situació: Aston-Davies, Mick-Davies i Aston-Mick<sup>4</sup>. Això es troba reflectit en l'estructura de l'obra: com tindrem ocasió de comprovar, cada acte està dividit en una sèrie d'episodis breus en què rarament hi participen els tres personatges alhora. En conseqüència, i amb una única excepció, els diàlegs de *The Caretaker* són sempre entre dos. A més, en cap moment se'ns ofereix l'oportunitat de veure Aston i Mick a soles. Probablement per això la naturalesa del lligam entre els dos germans ha estat sovint objecte de controvèrsia. Una opinió força generalitzada sosté que, encara que no els veiem mai

---

<sup>3</sup> D. Cook i H.F. Brooks, "A Room with Three Views: Harold Pinter's *The Caretaker*", *Komos*, 1 (1967), pàg. 69.

<sup>4</sup> Almansi i Henderson assenyalen que per a Pinter "... three is an especially awkward number ..." (pàg. 30). Més endavant, en *Old Times* (1971), Pinter tracta de nou el tema de la relació a tres bandes, aquest cop entre el matrimoni format per Deeley i Kate i l'amiga de joventut de Kate, Anna. Ara bé, com veurem, en *Old Times* Pinter posa l'èmfasi en la lluita entre Deeley i Anna pel control de Kate, més que no pas en l'exploració de tres possibles relacions com en *The Caretaker*. En *Betrayal* (1978) reapareix el triangle, però aquest cop de manera més convencional: el matrimoni format per Robert i Emma, i l'amic d'ell i amant d'ella, Jerry.

sols, Aston i Mick són còmplices, treballen en equip per tal d'assolir una única finalitat: destruir Davies. En aquest equip, i sempre segons aquest punt de vista, Mick hi juga evidentment un paper molt més actiu que no pas Aston. Com a prova textual de la suposada intel·ligència entre Aston i Mick, se sol citar el dèbil somriure que els dos germans entrecreuen el segon cop que coincideixen en escena (II, pàg. 84)<sup>7</sup>. Ara bé, crec que aquesta interpretació no té en compte molts d'altres components textuais que miraré d'analitzar<sup>8</sup>, i que indiquen que tots tres personatges examinen i sospesen dos possibles vincles personals alternatius.

En aquest procés d'exploració mútua, Aston, Mick i Davies utilitzen estratègies d'interacció verbal clarament diferenciades, que van des de la falta de perspicàcia lingüística d'Aston a l'absolut control dels recursos verbals de Mick, passant per les limitades i repetitives estratagemes de Davies. Ara bé, tots tres revelen certes necessitats i mancances que miren de compensar mitjançant una relació amb un o altre dels seus companys. A més, i a l'igual que en *The Room* i *The Birthday Party*, es fa palès que tots tres personatges alimenten fantasies i somnis. Tots tres són, en bona mesura, incapaços de fer front a la realitat. Les ficcions amb què Davies, Aston i Mick pretenen donar sentit a la seva existència present ocupen bona part de la seva producció lingüística, apareixent en forma de discursos narratius o descriptius de més o menys durada. De fet, el doble motiu de contacte i separació troba el seu contrapunt en la paraula i el silenci, sense que es tracti, però, d'una senzilla equivalència paraula/contacte, silenci/separació. La paraula, la producció lingüística, inclosos els fragments narratius o descriptius, és l'eina amb què els tres personatges s'exploren mútuament i ponderen els

---

<sup>7</sup> Vegeu, per exemple, i per ordre cronològic, R. Schechner, "Puzzling Pinter", *Tulane Drama Review*, 11, 2 (1966), pàgs. 179 i 181; R.P. Murphy, "Non-Verbal Communication and the Overlooked Action in Pinter's *The Caretaker*", *Quarterly Journal of Speech*, 55, 4 (1972), pàgs. 44-47; Milberg, pàg. 228; i A.R. Braunmuller, "Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory", en H. Bock i A. Wertheim (eds.), *Essays on Contemporary British Drama* (Munich: Hueber, 1981), pàgs. 162-63.

<sup>8</sup> A banda de la pròpia estructura de l'obra, ja esmentada.

avantatges i desavantatges dels possibles compromisos interpersonals que podrien assumir. Aquesta exploració verbal desemboca a voltes en moments de contacte, però més sovint en situacions d'incomprensió mútua i, doncs, de separació. El silenci es assenyalar, en *The Caretaker*, els moments en què les connexions fallen: "The silence that so often is the culmination of their interaction is not one of failure to communicate but of failure to relate"<sup>9</sup>. Des d'aquest punt de vista, el silenci amb què Aston rebutja Davies al final de l'obra denota el fracàs definitiu de la relació interpersonal que han estat explorant<sup>10</sup>. En canvi, crec que el silenci que emmarca el somriure que bescanvien Aston i Mick implica contacte i no separació.

En definitiva, penso que els comentaris de Walker i d'Esslin no fan justícia a una obra que se submergeix en l'estudi d'unes relacions humanes fràgils, canviant i, finalment, dolorosament fallides. Si més no, i recollint el que deia més amunt, *The Caretaker* té un alt valor dramàtic. Clive Donner, el director de la versió cinematogràfica del 1964, comparteix aquesta opinió: "It seemed to me that within the situation, and within the relationships that developed between the characters there was enough action ..."<sup>11</sup>. I és precisament aquesta mena d'acció relacional, d'interacció, la que encarna la funció pragmàtica del diàleg. Per aquest motiu, entre d'altres, *The Caretaker* constitueix un exemple magistral de la desautomatització d'aquesta funció en el si de l'obra pinteriana. A més, *The Caretaker*, al contrari que de *The Room* o *The Birthday Party*, no conté elements no

---

<sup>9</sup> Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 166. Això es fa especialment evident en els intercanvis entre Aston i Davies, com veurem.

<sup>10</sup> I, a més, és el negatiu de la primera escena parlada, quan Aston acull Davies a casa seva. Aquest és un dels elements que configuren una "... formal, inverted symmetry ..." entre el principi i el final de l'obra (Knowles, "The 'Point' of Laughter" (1979), en Scott (ed.), pàg. 148).

<sup>11</sup> K. Cavander, "Filming *The Caretaker*", entrevista amb Harold Pinter i Clive Donner (1963), en Scott (ed.), pàg. 126. Per a la pel·lícula, Pinter va revisar *The Caretaker* i va publicar la nova versió el 1962 (Knowles, "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 73). Fidel al desig de simplificar i de reduir els textos, la major part dels canvis foren omissions. La versió del 1962 ha esdevingut el text estàndard de *The Caretaker*. És la que conté el segon volum de l'edició de Methuen i la que he emprat per a l'anàlisi.

naturalistes capaços de deflectir l'atenció de la importància de la funció pragmàtica del diàleg. En aquest sentit, el propi Pinter considera que *The Caretaker* representa un pas endavant en la seva carrera:

And I think that in this play...I have developed, that I have no need to use cabaret turns and blackouts and screams in the dark to the extent that I enjoyed using them before. I feel that I can deal, without resorting to that kind of thing, with a human situation...<sup>12</sup>

Lliure d'aquests factors de distracció potencial, *The Caretaker* s'endinsa fins al cor mateix de les situacions que Pinter ja havia tractat en obres anteriors: l'autoengany, la inseguretats, el poder sobre l'altri, la necessitat i el rebuig simultani del contacte humà. L'obra explora aquests temes mitjançant un diàleg que recalca la funció pragmàtica i que, per tant, lluny d'estar "... uninvolved with any real plot or action"<sup>13</sup>, configura l'argument i constitueix l'acció de l'obra.

*The Caretaker* comença amb una escena purament visual, d'aproximadament un minut de durada. Mick, assegut damunt d'un dels dos llits que hi ha a l'habitació on viu Aston, observa, impàvid, el desordre que l'envolta (I, pàg. 16). A l'habitació s'hi amunteguen tota mena d'estris: pots de pintura, capses plenes de cargols i de femelles, un pica de cuina, un escala de mà, una galleda penjada del sostre, una segadora d'herba, un carro d'anar a comprar, una cuina de gas, una estàtua de Buda, un parell de maletes, una catifa enrotllada, una cadira caiguda per terra, una estufa elèctrica, una torradora elèctrica, una aspiradora, i tot un seguit de caixes, pots, fustes, i d'altres fòtils de naturalesa indefinida (I, pàg. 15). La mirada de Mick s'atura en cadascun d'aquests objectes fins que sent unes veus que s'acosten. Aleshores s'aixeca i se'n va sense dir res.

Aquesta escena serveix de pòrtic per a la resta de l'obra. L'espectador, i també el lector, es veu forçat per la manca de diàleg

---

<sup>12</sup> Entrevista amb Tynan, en Esslin, *The Theatre of the Absurd*, pàg. 249.

<sup>13</sup> Knowles, "*The Birthday Party*" and "*The Caretaker*", pàg. 41.

a seguir l'exemple de Mick i, per tant, a resseguir l'habitació amb la mirada. D'aquesta manera pren consciència plena dels diversos objectes que s'hi acumulen. Això ens indica, d'entrada, la importància de l'entorn en l'obra. És cert que de moment desconeixem quina mena de significat pot tenir el fet que l'habitació estigui plena a vessar d'estris de tota mena i encara més la funció dramàtica específica que adquirirà cadascun d'ells. Tanmateix, és possible de suggerir alguna concepció general prèvia. Per exemple, a l'habitació hi ha una sèrie d'objectes que apunten a la necessitat de connexió (els cargols i les femelles, la pica, la cuina, l'estufa, la torradora i l'aspiradora) i que per tant introdueixen visualment el tema contacte/separació. Alguns d'aquests estris, i d'altres com ara l'estàtua del Buda o la galleda penjada del sostre, adquireixen prominència en diverses ocasions al llarg de *The Caretaker*. A més, el desordre regnant a l'habitació i el fet que els objectes que han d'estar connectats per funcionar no ho estiguin indiquen una manca d'estructura en el si de la qual, com assenyala Quigley, els personatges miraran d'estructurar les seves relacions<sup>14</sup>. De moment, doncs, Pinter ens obliga a adonar-nos de l'entorn i en destaca la importància.

Ara bé, l'escena inicial també planteja preguntes pel que fa a Mick: qui és aquest home que examina l'habitació amb tant de deteniment però amb expressió inescrutable? Quina relació té amb l'habitació i què en pensa, del desordre que hi regna? La seva presència apunta, possiblement, a una relació de propietat entre ell i l'habitació. En aquest sentit, Pinter ens prepara perquè no ens sorprenguem quan, al final de l'acte, Mick entra a l'habitació amb la seva pròpia clau (I, pàg. 37). De fet, la presència de Mick al principi i al final del primer acte, breu en totes dues ocasions, emmarca dues converses entre Aston i Davies. Mick és el tercer angle del triangle i, en presentar-nos-el al començament i al final de l'acte, Pinter ens força a no oblidar que tot intent de contacte entre Aston i Davies haurà de tenir en compte Mick.

---

<sup>14</sup> *The Pinter Problem*, pàg. 113.

En la primera conversa entre Aston i Davies es comencen a perfilar els trets bàsics de cadascun d'ells i l'inici de la seva relació interpersonal. Pel que fa a Davies, de seguida es fa evident que es debat entre dos impulsos contradictoris. D'una banda, tracta repetidament de despertar la compassió d'Aston. Alhora, però, s'esforça a minimitzar la seva dependència envers l'home que l'ha rescatat d'una baralla al cafè on treballava i l'ha acollit a casa seva, demostrant així una vanitat i un orgull impropis de la seva situació real. Per dur a terme aquests objectius, Davies utilitza sobretot mecanismes lingüístics. Ara bé, totes les seves estratagemes s'estavellen contra el seu hoste. Aston es mostra d'allò més atent a les necessitats materials del vagabund, però és del tot insensible als seus requeriments psicològics<sup>13</sup>. En definitiva, els interessos i les preocupacions dels dos personatges no coincideixen. A més, cadascun té una percepció diferent de la seva relació mútua. Davies es resisteix a acceptar el paper subordinat de rescatat i beneficiari i de concedir a Aston el de rescatador i benefactor. Alhora, Aston no juga el paper que Davies li vol atorgar en el si de la conversa i, per tant, de la relació interpersonal: el d'admirador i consolador del seu ego. En conseqüència, la seva interacció lingüística no condueix a l'estretament del vincle entre tos dos, a l'establiment d'un contacte, ans al contrari, posa en evidència repetidament la distància que els separa. Igualment, els silencis que es produeixen entre ells són silencis de separació. Tot això es fa palès al principi mateix de la primera conversa:

ASTON *puts the key in his pocket and closes the door.* DAVIES *looks about the room.*

ASTON: Sit down.

DAVIES: Thanks. (*Looking about*) Uuh....

ASTON: Just a minute.

ASTON *looks around for a chair, sees one lying on its side by the rolled carpet at the fireplace, and starts to get it out.*

DAVIES: Sit down? Huh...I haven't had a good sit down...I haven't had a proper sit down...well, I couldn't tell you....

ASTON (*placing the chair*): Here you are.

---

<sup>13</sup> Com apunta K.K. Gautam, "Pinter's *The Caretaker*: A Study in Conversational Analysis", *Journal of Pragmatics*, 11 (1987), pàgs. 50-51.

DAVIES: Ten minutes off for a tea-break in the middle of the night in that place and I couldn't find a seat, not one. All them Greeks had it, Poles, Greeks, Blacks, the lot of them, all them aliens had it. And they had me working there...they had me working....

ASTON sits on the bed, takes out a tobacco tin and papers, and begins to roll himself a cigarette. DAVIES watches him.

All them Blacks had it, Blacks, Greeks, Poles, the lot of them, that's what, doing me out of a seat, treating me like dirt. When he come at me tonight I told him.

Pause.

ASTON: Take a seat.

DAVIES: Yes, but what I got to do first, you see, what I got to do, I got to loosen myself up, you see wha' I mean? I could have got done in down there.

DAVIES exclaims loudly, punches downward with closed fists, turns his back to ASTON and stares at the wall.

Pause. ASTON lights a cigarette.

ASTON: You want to roll yourself one of these? (I, pàgs. 16-17)

En entrar a l'habitació, Davies hi passeja la mirada, gest que pot significar curiositat, o bé inseguretat i desconfiança en un entorn desconegut. Aston, però, immediatament pensa que Davies cerca una cadira per seure. És a dir, des de bon principi Aston, en el seu paper de benefactor, es mostra d'allò més sol·lícit envers les necessitats materials de Davies. Ara bé, Davies reacciona invocant la seva suposada victimització a mans dels immigrants. A més, no seu, ni tan sols quan el propi Aston s'asseu al llit<sup>16</sup>. És a dir, d'una banda Davies denuncia els suposats usurpadors dels seus drets, però d'altra rebutja l'oferta d'Aston i per tant es nega a acceptar el seu paper de benefactor. Aquest rebuig es veu reforçat per les dues transgressions de la Màxima de Relació després dels dos oferiments explícits d'Aston ("Here you are" i "Take a seat", I, pàg. 17). Mitjançant aquestes transgressions, Davies malda per arrencar-li a Aston una confirmació de la doble imatge, contradictòria, que té de si mateix: és alhora víctima i persona plenament conscient de la seva dignitat i capaç de defensar-la ("When he come at me tonight I told him", i el seu gest

---

<sup>16</sup> Recordem el senyor Kidd en *The Room* i Stanley en *The Birthday Party*. Ara bé, els contrincants de Kidd i de Stanley, Rose i Goldberg i McCann respectivament, demostren una agressivitat conversacional i, en el segon cas, també física, que els diferencia d'Aston. El mateix fet que Aston sigui apunta a la seva manca d'agressivitat, com en el cas de Riley en *The Room*.

agressiu amb els punys<sup>17</sup>, I, pàg. 17). Ara bé, també cal tenir en compte que a meitat del fragment que he citat, Aston comença a fer-se un cigarret. Així doncs, Davies insisteix en les privacions que ha sofert, exagera les possibles conseqüències de la baralla ("I could have got done in down there", I, pàg. 17), i fins i tot gosa insinuar que li cal relaxar-se, no tan sols per despertar la compassió d'Aston, cosa que no aconsegueix, sinó també per mirar d'obtenir el cigarret que Aston finalment li ofereix.

Quant a l'actitud d'Aston, en el fragment que he citat la transgressió de la Màxima de Relació és mútua. En principi, Aston no cospa les implicatures de les paraules del vagabund i insisteix que sigui. Finalment, però, s'adona del requeriment purament material de Davies i li ofereix el cigarret. En canvi, en cap moment no demostra tenir consciència de la necessitat psicològica del vagabund que corroborari el seu sentiment d'ultratge immerescut i injust.

En definitiva, doncs, l'intercanvi inicial entre Aston i Davies defineix els trets distintius dels encontres posteriors. A partir d'aquest moment, Davies continua provant de manipular Aston, d'aconseguir que s'interessi pels seus sentiments i que confirmi la doble imatge que vol projectar de si mateix. En tot moment, les seves estratègies lingüístiques es limiten a les dues que he esmentat més amunt. D'una banda, invocar la seva condició de víctima per despertar la compassió d'Aston. D'altra, afirmar la seva independència i capacitat de defensar-se sol. Davies alterna els dos mecanismes a gran velocitat, cosa que sovint provoca un efecte còmic pel seu caràcter clarament contradictori.

Per exemple, és interessant aturar-se en la reacció de Davies quan Aston li ofereix el cigarret. D'entrada el rebutja ("No, I never smoke a cigarette", I, pàg. 17). És a dir, no resisteix a acceptar el rol de benefactor d'Aston. Immediatament, però, prova de reafirmar-se i, alhora, de no quedar-se sense tabac, tot expressant la

---

<sup>17</sup> Gest que confirma el caràcter bel·licós de Davies i que prefigura les dues ocasions posteriors en què treu un ganivet, primer per defensar-se de Mick (II, pàg. 54) i després per agredir Aston (III, pàgs. 76-78).



seva preferència per la pipa: "I'll tell you what, though. I'll have a bit of that tobacco there for my pipe, if you like" (I, pàg. 17). Darrere d'aquestes paraules s'hi amaga una barreja entre la necessitat d'afirmar el propi jo, ja que vol ser ell el que tria, i l'intent de mostrar-se humil davant de l'home que té a les seves mans el poder de deixar-lo sense tabac ("... if you like"). En el que Davies diu a continuació també s'hi detecta aquesta dicotomia:

DAVIES: That's kind of you, mister. Just enough to fill my pipe, that's all. (...) I had a tin, only...only a while ago. But it was knocked off on the Great West Road. (I, pàg. 17);

Primer expressa agraïment, reconeixent per tant la seva dependència. Però a continuació tracta de minimitzar aquesta dependència tot dient que tan sols agafarà el tabac just per omplir la pipa. A més, la breu narració que Davies explica a continuació és la primera d'una sèrie de construccions verbals amb què mira de fonamentar la seva doble autoimatge de víctima i d'home independent i autosuficient. En aquest cas, el relat té la força il·locucional primària d'una excusa: si Davies accepta el favor és només perquè la seva llauna de tabac la hi van robar. De fet, però, aquesta primera anècdota exemplifica el que serà un tret constant de totes les narracions de Davies: "... the gap between his actual situation ... and his own perception of it. Ironically, grotesquely, his own attempts at self-justification betray him"<sup>18</sup>. En aquesta ocasió, la vaguetat de la referència temporal ("only a while ago"), així com el breu moment de dubte indicat pels tres punts suspensius, suggereixen que la llauna de tabac és probablement producte de la imaginació de Davies. En tot cas, el que importa no és si la llauna de tabac va existir o no, sinó el fet que Davies senti la necessitat de justificar-se davant d'Aston, mostrant-se, doncs, incapaç de fer front a la veritat sobre si mateix. En definitiva, la funció referencial de l'anècdota de Davies es veu clarament desplaçada per la seva funció pragmàtica.

---

<sup>18</sup> Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 165. Això contribueix a l'efecte còmic del personatge.

El suposat robatori de la llauna de tabac fa recordar a Davies la baralla del cafè, emblemàtica de la victimització a què, segons ell, es veu constantment sotmès. Aleshores prova de forçar Aston a corroborar la seva versió dels fets:

DAVIES: When he come at me tonight I told him. Didn't I? You heard me tell him, didn't you?

ASTON: I saw him have a go at you.

DAVIES: Go at me? You wouldn't grumble. The filthy skate, an old man like me, I've had dinner with the best.

*Pausa.*

ASTON: Yes, I saw him have a go at you. (I, pàgs. 17-18)

Evidentment, Aston no juga el paper que Davies li vol imposar. Continua mostrant-se insensible a les necessitats psicològiques del vagabund fins i tot quan aquest addueix la seva edat i, incongruentment, uns suposats temps passats en què compartia taula amb els millors. La manca de suport d'Aston fa que Davies senti amenaçada la seva autoimatge, i és per això que a continuació s'embarca en la narració d'una segona anècdota personal, un acte de parla indirecte que infringeix clarament la Màxima de Relació, però que precisament per això fa palesa la necessitat de Davies de nodrir una imatge hipotètica de si mateix:

DAVIES: All them toe-rags, mate, got the manners of pigs. I might have been on the road a few years but you can take it from me I'm clean. I keep myself up. That's why I left my wife. Fortnight after I married her, no, not so much as that, no more than a week, I took the lid off her saucepan, you know what was in it? A pile of her underclothing, unwashed. The pan for vegetables, it was. The vegetable pan. That's when I left her and I haven't seen her since. (I, pàg. 18)

D'entrada, la impaciència de Davies davant la impassibilitat d'Aston es fa palesa en l'ús de "mate": recordem que abans Aston era "mister". En segon lloc, l'intent precedent de Davies de tergiversar el que ha passat al cafè posa en dubte la versemblança d'aquesta segona anècdota personal. De nou, el que importa no és si realment va succeir o no, sinó el fet que a Davies li calgui trobar arguments que recolzin la visió de si mateix que vol transmetre i que veu amenaçada per la indiferència del seu hoste: aquesta és, en definitiva, la força il·locucional primària del relat. El llenguatge vulgar de la narració,

però, contradiu la imatge d'home pulcre que Davies pretén donar<sup>19</sup>. Altre cop, Davies es delata en elaborar una construcció verbal.

Des del punt de vista interpersonal, com he assenyalat, Aston continua abstenint-se d'afalagar l'ego de Davies i de confirmar la imatge que Davies vol donar de si mateix. Dit en termes griceans, Aston s'absté de cooperar verbalment amb Davies. En aquest sentit, val la pena fer notar que després de la narració que acabo de citar es produeix una pausa, moment durant el qual Davies "... *shambles across the room, comes face to face with the statue of Buddha standing on the gas stove, looks at it and turns*" (I, pàg. 18). Paral·lelament, en un moment anterior de la conversa, Davies fa un moviment agressiu amb els punys, es tomba i s'encara amb la paret (I, pàg. 17). La paret i el Buda l'observen amb la mateixa actitud impertorbable que Aston. Com he anat indicant, els intents de Davies de manipular les actituds i les preocupacions d'Aston fracassen l'un darrera l'altre i, en certa manera, Aston li resulta tan incompreensible com la pròpia estatueta del Buda. Així doncs, la quietud enmig de la qual Davies s'encara amb el Buda constitueix clarament un silenci de separació, de manca de contacte.

Desesperat, Davies continua intentant calmar el seu ego ferit. A l'últim, quan Aston admet que només ha presenciat el final de la baralla del cafè, Davies se sent lliure per explicar-li fil per randa la seva versió del que ha passat abans que arribés. Segons el vagabund, la causa de la batussa ha estat el fet que li volien fer treure la galleda de les escombraries, tasca que considera indigna. Igualment, la seva dilatada explicació dels fets s'acaba amb una reivindicació incongruent dels seus drets ("I might have been on the road but nobody's got more rights than I have", I, pàg. 19). En definitiva, però, sembla que Davies aconsegueix finalment asserenar el seu orgull ferit, ja que és precisament després de la narració del que ha passat al cafè que s'asseu a la cadira. A continuació es produeix

---

<sup>19</sup> Més endavant, aquesta contradicció es veu plenament confirmada quan tant Mick com Aston acusen Davies de fer pudor. Al teatre, és clar, la pròpia vestimenta del vagabund pot servir per indicar al públic la manca de fonament de les seves afirmacions.

una pausa que Aston tampoc no aprofita per expressar cap mena d'interès o de preocupació per Davies. Aleshores el vagabund torna a insistir en la seva gosadia davant l'agressor, gosadria que es veu immediatament desmentida per les seves pròpies paraules ("I'll get him. One night I'll get him. When I find myself around that direction", I, pàg. 19). Però Aston no intervé fins que Davies no li explica que s'ha deixat la bossa al cafè. Sempre atent a les necessitats materials de Davies, Aston s'ofereix a anar-la a recollir.

Com hem vist, doncs, durant la llarga reivindicació de Davies dels seus drets i de la seva dignitat, Aston es manté completament al marge des del punt de vista lingüístic, cosa que sembla indicar que continua sense copsar els requeriments psicològics del vagabund. En canvi, cal mencionar la seva activitat física mentre Davies parla. Al principi mateix de la narració, Aston agafa la torradora elèctrica i desmunta l'endoll. Després treu un altre endoll de la capsa corresponent i comença a instal·lar-lo a l'aparell. Però, com cal interpretar aquests moviments? De primer, crec que l'activitat no verbal d'Aston durant aquest episodi substitueix, en certa manera, la seva inexistent activitat verbal, establint així un contrast palpable entre els dos personatges. Possiblement, això apunta a una preferència d'Aston per les tasques manuals en lloc de les verbals. Aquesta predilecció encaixa amb el comportament del personatge fins aquest moment i, de fet, es veu confirmada per ell mateix posteriorment. Ara bé, al llarg de l'obra Aston s'entreté a mirar d'arreglar la connexió defectuosa de la torradora en diverses ocasions. De moment, cal esmentar-ne dues. Quan, encara en el primer acte, Aston li proposa a Davies que de moment es quedi a viure amb ell, l'acotació escènica ens indica que està "attending to the toaster" (I, pàg. 25). En el segon acte, en oferir a Davies la feina de vigilant, "ASTON picks up the plug and examines it" (II, pàg. 51). És a dir, tot sembla indicar que la importància que Aston dóna a l'endoll de la torradora està relacionada amb Davies i amb el que Davies representa per a ell. Així doncs, si de moment he parlat de les necessitats psicològiques de Davies, que Aston és incapaç de copsar, ara cal mirar de dilucidar els

corresponents requeriments d'Aston i el que aquest personatge sembla esperar del vagabund.

Com he assenyalat, Aston es mostra del tot insensible a les necessitats psicològiques de Davies, que es fan paleses mitjançant les seves repetitives estratègies de manipulació lingüística. Evidentment, Aston no està avesat a les estratègies derivades de la funció pragmàtica del diàleg, i això el fa totalment impermeable als atacs de Davies i inconscient de la importància que té per al vagabund que jugui el paper que li vol imposar en una hipotètica relació mútua<sup>20</sup>. És per això que les seves reaccions, especialment la contradicció entre l'atenció a les necessitats materials del vagabund, però no a les psicològiques, són indesxifrables per a Davies, acostumat al combat verbal. Però cal tornar a l'endoll de la torradora. Crec que, malgrat les evidents limitacions de Davies, per a Aston el vagabund representa la possibilitat d'establir un contacte humà. Visualment, això es reflecteix en el fet que amb l'arribada del vagabund, Aston comenci a treure alguns dels objectes del desordre i la disfunció en què es troben. De primer, recull la cadira de terra perquè Davies hi sigui. I després hi ha la torradora i l'endoll<sup>21</sup>. Crec, doncs, que aquí retrobem, de forma visual, el tema de les connexions. D'igual manera que Aston té interès a adobar la connexió de la torradora, també és obvi que l'atenció a les necessitats materials de Davies, la proposta que es quedi a casa seva i més endavant l'oferiment de la feina de vigilant, són intents d'establir un contacte, una relació cada cop més estable, amb el vagabund. Ara bé, la falta de coincidència entre els interessos dels dos personatges es fa evident

---

<sup>20</sup> Crec, doncs, que l'actitud d'Aston no respon a cap pla preconcebut de desorientar Davies i finalment anihilar-lo en col·laboració amb Mick. El comportament de Mick, en canvi, sí que té una forta càrrega d'intencionalitat, com veurem.

<sup>21</sup> Cal fer notar, a més, el contrast entre els dos germans. Mentre Mick es mirava l'acumulació d'estris desendregats i inconnexos des de lluny, impàvid, amb Aston comencen, poc a poc, a cobrar vida i significat. És a dir, per a Aston els objectes que ha anat recollint tenen una importància que Mick és incapaç de copsar. Aquí tenim, doncs, la primera indicació de la divergència, de la manca de connexió, entre les preocupacions d'Aston i Mick.

en els seus intercanvis verbals, que sovint es caracteritzen per les infraccions mútues de la Màxima de Relació i que estan farcits de silencis de desconexió. Paral·lelament, des del punt de vista no verbal, Davies, absort en les seves pròpies preocupacions, no demostra cap interès per una tasca, la d'adobar l'endoll, que sembla tenir importància per al seu hoste. Clarament, Aston i Davies habiten dos mons separats i aïllats, no verbal i verbal respectivament. Les seves respectives limitacions fan perillar la creació d'una possible relació interpersonal mútuament satisfactòria.

Després de la promesa d'Aston que anirà a recollir-li la bossa al cafè, Davies canvia el tema de la conversa, infringint la Màxima de Relació, i el seu interès se centra en l'habitació, tot repetint el gest de resseguir-la amb la mirada que ha fet en entrar-hi (I, pàg. 20). Aquest gest assenyala l'inici d'una secció en la que Davies intenta esbrinar la relació exacta entre Aston i l'habitació, per mirar de treure l'entrellat d'un home que, com hem vist, li resulta tan incompreensible com l'estatueta del Buda. Ara bé, les preguntes de Davies topen altre cop amb el caràcter taciturn d'Aston, que es posa de manifest en les seves repetides transgressions de la Màxima de Quantitat al principi del següent fragment:

DAVIES: This your room?

ASTON: Yes.

DAVIES: You got a good bit of stuff here.

ASTON: Yes.

DAVIES: Must be worth a few bob, this...put it all together.

Pause.

There's enough of it.

ASTON: There's a good bit of it, all right.

DAVIES: You sleep here, do you?

ASTON: Yes.

DAVIES: What, in that?

ASTON: Yes.

DAVIES: Yes, well, you'd be well out of the draught there.

ASTON: You don't get much wind.

DAVIES: You'd be well out of it. It's different when you're kipping out.

ASTON: Would be.

DAVIES: Nothing but wind then.

Pause.

ASTON: Yes, when the wind gets up it....

Pause.

DAVIES: Yes....

ASTON: Mmnn....

Pause.

DAVIES: Gets very draughty.

ASTON: Ah.

DAVIES: I'm very sensitive to it.

ASTON: Are you?

DAVIES: Always have been.

Pause.

You got any more rooms then, have you?

ASTON: Where?

DAVIES: I mean, along the landing here...up the landing there.

ASTON: They're out of commission.

DAVIES: Get away.

ASTON: They need a lot of doing to.

Slight pause.

DAVIES: What about downstairs?

ASTON: That's closed up. Needs seeing to....The floors....

Pause.

DAVIES: I was lucky you come into that caff. I might have been done by that Scotch git. I been left for dead more than once.

Pause. (I, pàgs. 20-21)

A més, crec que aquest extracte fa palès que a part d'obtenir informació sobre Aston i l'habitació, Davies també vol aconseguir una invitació per quedar-se; d'aquí els repetits comentaris sobre el vent que fa a fora, que infringeixen la Màxima de Quantitat, i les preguntes sobre les altres habitacions. Tanmateix Aston no cospa el per què, o la implicatura, de la insistència de Davies en la qüestió dels corrents d'aire. Degut a aquesta nova manca de connexió, el tema arriba a un punt mort, cosa que ens indiquen les quatre pauses fins que Davies no es dóna per vençut i recorre a una nova estratègia ("You got any more rooms then have you?"). Aquest intent, però, també fracassa: s'acaba amb una pausa, encara un altre silenci de desconexió, després del qual Davies, com a últim recurs, admet explícitament que té un deute amb Aston, és a dir, reconeix el seu paper de benefactor. Ara bé, la pausa que clou el fragment assenyala una altra fallida de les connexions.

Arribats a aquest punt, Davies desvia la conversa cap a les cases del costat, en una nova transgressió de la Màxima de Relació que agafa Aston desprevingut:

DAVIES: I noticed that there was someone was living in the house next door.

ASTON: What?

DAVIES (gesturing): I noticed....

ASTON: Yes. There's people living all along the road.

DAVIES: Yes, I noticed the curtains pulled down there next door as we came along.

ASTON: They're neighbours.

Pause.

DAVIES: This your house then, is it?

Pause.

ASTON: I'm in charge.

DAVIES: You the landlord, are you?

*He puts a pipe in his mouth and puffs without lighting it.*

Yes, I noticed them heavy curtains pulled across next door as we came along. I noticed them heavy big curtains right across the window down there. I thought there must be someone living there.

ASTON: Family of Indians live there.

DAVIES: Blacks?

ASTON: I don't see much of them.

DAVIES: Blacks, eh? (I, pàgs. 21-22)

Crec que, pel que fa al comportament d'Aston, el contrast entre la primera part del fragment, fins a la primera pausa, i la segona part és obvi. Al principi, Aston col·labora conversacionalment amb Davies, però quan aquest torna a l'atac amb preguntes personals ("This your house then, is it?"), el comportament d'Aston esdevé menys cooperatiu. Primer trenca la Màxima de Quantitat ("I'm in charge") i després no contesta la segona pregunta de Davies, és a dir, opta per quedar-se al marge de la conversa. Aquest és el primer moviment verbal mínimament agressiu d'Aston, i assenyala per tant que la qüestió de la propietat de la casa és terreny conflictiu per a ell. Des d'aquest punt de vista, la seva reticència a parlar de la seva relació amb l'habitació en el fragment que he citat anteriorment comença a cobrar un nou significat, encara indefinit, com ho fa la primera escena de l'obra, en què Mick observa l'habitació. Quant a Davies, crec que se sent exclòs pel silenci d'Aston i, de manera característica, recorre al mecanisme d'excloure verbalment algú altre, i la víctima fàcil són els immigrants. Cal notar, també, que en tot moment Davies dona per suposat que el seu hoste comparteix aquests prejudicis racials, projecció pròpia d'ell però que Aston mai no confirma.

A continuació Davies, per primer cop, demana quelcom directament a Aston: un parell de sabates. Ara bé, immediatament sent la necessitat de justificar el fet que li calgui demanar un favor, ja que això significa reconèixer la seva dependència d'Aston. Per això s'embarca en una nova construcció verbal:

DAVIES: Them bastards at the monastery let me down again.

ASTON: (...) Where?

DAVIES: Down in Luton. Monastery down at Luton...I got a mate at Shepherd's Bush, you see....

(...)

I got this mate at Shepherd's Bush. In the convenience. Well, he was in the convenience. Run about the best convenience they had. (*He watches ASTON*) Run about the best one. Always slipped me a bit of soap, any time I went



in there. Very good soap. They have to have the best soap. I was never without a piece of soap, whenever I happened to be knocking about the Shepherd's Bush area.

(...)

He's gone now. Went. He was the one who put me on to this monastery. Just the other side of Luton. He'd heard they give away shoes.

(...)

ASTON: What happened when you got there, then?

DAVIES: (...) You know what that bastard monk said to me?

Pause.

How many more Blacks you got around here then?

ASTON: What?

DAVIES: You got any more Blacks around here?

ASTON (*holding out the shoes*): See if these are any good.

DAVIES: You know what that bastard monk said to me? (*He looks over to the shoes*) I think those'd be a bit small.

(...)

Can't wear shoes that don't fit. Nothing worse. I said to this monk, here, I said, look here, mister, he opened the door, big door, he opened it, look here, mister, I said, I come all the way down here, look, I said, I showed him these, I said, you haven't got a pair of shoes, have you, a pair of shoes, I said, enough to keep me on my way. Look at these, they're nearly out, I said, they're no good to me. I heard you got a good stock of shoes here. Piss off, he said to me. Now look here, I said, I'm an old man, you can't talk to me like that, I don't care who you are. If you don't piss off, he says, I'll kick you all the way to the gate. Now look here, I said, now wait a minute, all I'm asking for is a pair of shoes, you don't want to start taking liberties with me, it's taken me three days to get here, I said to him, three days without a bite, I'm worth a bite to eat, en I? Get out round the corner to the kitchen, he says, get out round the corner, and when you've had your meal, piss off out of it. I went round to this kitchen, see? Meal they give me! A bird, I tell you, a little bird, a little tiny bird, he could have ate it in under two minutes. Right, they said to me, you've had your meal, get off out of it. Meal? I said, what do you think I am, a dog? Nothing better than a dog. What do you think I am, a wild animal? What about them shoes I come all the way here to get I heard you was giving away? I've a good mind to report you to your mother superior. One of them, an Irish hooligan, come at me. I cleared out. (...)

ASTON: Try these. (I, pàgs. 22-24)

En aquest fragment es poden resseguir perfectament les fluctuacions de la ment de Davies, així com les subtils variacions en la relació entre Aston i Davies. En primer lloc, les preguntes d'Aston indiquen que comença a interessar-se activament pels greuges de Davies. A més, simultàniament escorcolla l'habitació per mirar de localitzar unes sabates. Tot això apunta a un principi de canvi, per minúscul que sigui, en l'actitud d'Aston, a uns esforços més positius d'establir un contacte real amb el vagabund. Pel que fa a Davies, comença per recordar el suposat ultratge a què el van sotmetre els monjos. Però el seu orgull en va quedar tan ressentit, que de primer sent la

necessitat d'afalagar una mica el seu ego: d'aquí la història de l'encarregat dels diners públics, que descriu grandiloqüentment com a "convenience", alhora que observa la reacció d'Aston, esperant evidentment que sigui d'admiració. Però la reacció d'Aston, que continua cercant les sabates, és simplement inexistent. Altre cop es fa palès, doncs, que les seves preocupacions no coincideixen amb les del vagabund. Al cap de poc, esperonat per la pregunta d'Aston, Davies repren l'anècdota del monestir. Ara bé, en tornar a recordar la suposada victimització a què el van sotmetre els monjos, Davies recorre altre cop al mecanisme de desplaçar el seu ressentiment envers els qui considera inferiors. D'aquí la infracció de la Màxima de Relació ("How many more Blacks you got around here then?") que agafa Aston, sempre lent a copsar els moviments de la ment de Davies, totalment desprevingut. Davies repeteix la pregunta, i la resposta d'Aston ("See if these are any good"), que òbviamment transgredeix la Màxima de Relació, indica a les clares que no comparteix els prejudicis racials del vagabund. De nou Davies rebutja un oferiment d'Aston, les sabates, perquè segons diu són massa petites. És important adonar-se que Davies ni tan sols se les emprova, i també que les rebutja en el context de la història que és a punt d'explicar en la qual "Them bastards in the monastery let me down again". Sigui o no sigui veritat que els monjos el van tractar malament, el fet és que quan Davies se sent rebutjat i victimitzat la seva reacció és de tractar els altres d'igual manera. Això es manifesta en els prejudicis racials i en els repetits refusos dels oferiments d'Aston, que assenyalen la seva resistència a acceptar la seva condició de vagabund, de captaire, és a dir, a acceptar la seva situació real. La narració de la visita al monestir conté un component semblant, i no és estrany que, per exemple, Davies atribueixi l'ús de l'expressió "piss off" al monjo. En definitiva, una peculiar barreja de servilisme i d'orgull impedeix Davies d'acceptar dignament els favors que ell mateix demana. L'anècdota del monestir fa palès, així, el seu ressentiment envers els seus possibles benefactors. Quan l'acaba d'explicar, Aston, com sempre inconscient dels sentiments que han

impulsat Davies a explicar-la-hi i, per tant, de la força il.locucional primària que el vagabund li ha volgut imprimir, li ofereix consol material: un altre parell de sabates. Però de nou Davies les rebutja ("These are too pointed, you see. (...) They'd cripple me in a week", I, pàg. 24).

Al cap de poc, Aston pronuncia el tan desitjat oferiment, tot convidant Davies a quedar-se amb ell:

ASTON (*attending to the toaster*): Would...would you like to sleep here?

DAVIES: Here?

ASTON: You can sleep here if you like.

DAVIES: Here? Oh, I don't know about that.

*Pause.*

How long for?

ASTON: Till you...get yourself fixed up.

DAVIES (*sitting*): Ay well, that....

ASTON: Get yourself sorted out....

DAVIES: Oh, I'll be fixed up...pretty soon now....

*Pause.*

Where would I sleep?

ASTON: Here. The other rooms would...would be no good to you.

DAVIES (*rising, looking about*): Here? Where?

ASTON (*rising, pointing upstage right*): There's a bed behind all that.

DAVIES: Oh, I see. Well, that's handy. Well, that's...I tell you what, I might do that...just till I get myself sorted out. (I, pàg. 25)

Com he apuntat més amunt, és precisament mentre mira d'adobar la connexió de la torradora que Aston anomena la possibilitat d'establir una relació o una connexió d'una certa permanència amb Davies. D'altra banda, Davies no vol, ni pot, arriscar-se a perdre aquest nou oferiment. Al principi empra la tàctica autodefensiva de posar-hi objeccions ("Here? Oh, I don't know about that"), però la pausa que es produeix a continuació fa que s'adoni que Aston no insistirà si ell s'hi nega. És per això que pren la iniciativa amb una pregunta directa ("How long for?"), seguida d'altres ("Where would I sleep?", "Here? Where?"). En definitiva, cal fer notar que Davies no accepta l'ofertament fins que no sap del cert que tindrà un llit per dormir.

Un cop se sent segur de la seva condició de convidat, la confiança de Davies en si mateix augmenta, i això es posa de manifest en un seguit de preguntes, referents a l'habitació, que s'atorga el dret d'adreçar a Aston. Per a Davies, les preguntes són una manera de prendre possessió de l'entorn, de situar-s'hi. Quant a Aston, sembla

encoratjat perquè el vagabund ha acceptat un oferiment que per a ell significa el principi d'una relació relativament estable. Aquest petit èxit l'empeny a mostrar-se disposat a cooperar en la conversa fins al punt de fer-li a Davies petites confidències sobre els seus interessos i plans per a l'habitació. Això marca un fort contrast amb el comportament d'Aston fins aquest moment, i caracteritza una secció (I, pàgs. 25-28) en què s'albira la possibilitat que els dos personatges poguessin arribar a connectar, a construir una relació. Hi ha tant indicadors lingüístics com visuals d'aquesta possibilitat. Als lingüístics ja m'hi he referit breument. Davies dóna la sensació d'interessar-se per les activitats del seu hoste, i això insta Aston a explicar-li coses que evidentment per a ell tenen certa importància, i que per tant són un oferiment d'amistat, de contacte, tot i que de moment és si més no dubtós que Davies les interpreti així. Bàsicament, són tres les confidències que Aston fa a Davies: "I might build a shed out the back", "I like...working with my hands"<sup>22</sup>, i, quan Davies li pregunta sobre l'estàtua del Buda que el té intrigat:

ASTON: That's a Buddha. (...) I quite like it. Picked it up in a...in a shop. Looked quite nice to me. Don't know why. What do you think of these Buddhas?

DAVIES: Oh, they're...they're all right, en't they?

ASTON: Yes, I was pleased when I got hold of this one. It's very well made.

DAVIES *turns and peers under the sink.*

DAVIES: This the bed here, is it? (I, pàgs. 26-27)

És a dir, Aston està disposat a compartir amb Davies certes coses, com ara l'interès per l'estàtua del Buda, sobre la qual fins i tot li'n demana la opinió, el més gran intent de connexió que ha fet cap dels dos personatges fins ara. Davies, servilment, se sotmet al parer d'Aston, delatant alhora la seva manca de criteri i d'interès. Però Aston, encoratjat, continua parlant del seu entusiasme per l'estatueta. Ara bé, les següents paraules de Davies, que cerca el llit, infringeixen clarament la Màxima de Relació i assenyalen, sense cap mena de dubte, que Davies no atorga el mateix valor al Buda que el seu hoste. Tanmateix, Aston no veu en el comportament de Davies

---

<sup>22</sup> Això confirma la preferència d'Aston per les tasques manuals, esmentada més amunt.

senyals de separació, de desconexió, ans al contrari. Il·lusionat amb el que per a ell és una incipient connexió amb el vagabund, s'ofereix a desembarassar el llit dels trastos que s'hi amunteguen. A partir d'aquest moment, l'activitat física d'Aston i Davies indica que la connexió fóra possible. Entre tots dos treuen els estris de damunt del llit i els endrecen. Després Aston li fa el llit a Davies. És a dir, treballen junts per a un objectiu comú i, a més, entre tots dos comencen a endreçar, a estructurar, el caos regnant a l'habitació, continuant així de forma compartida el procés que s'inicia quan Aston recull la cadira del terra perquè Davies hi sigui. Això confirma que la relació entre tots dos podria arribar a funcionar. De fet, Aston fins i tot li ofereix diners a Davies, i aquest, si bé amb excuses, els pren ("Thank you, thank you, good luck. I just happen to find myself a bit short. You see, I got nothing for all that week's work I did last week", I, pàg. 28), acceptant així implícitament la seva dependència.

La pausa que es produeix a continuació va seguida de la narració per part d'Aston d'una anècdota de caire personal:

ASTON: I went into a pub the other day. Ordered a Guinness. They gave it to me in a thick mug. I only like it out of a thin glass. I had a few sips but I couldn't finish it.

ASTON *picks up a screwdriver and plug from the bed and begins to poke the plug.*

DAVIES (*with great feeling*): If only the weather would break! Then I'd be able to get down to Sidcup! (I, pàg. 28)

Clarament, i com s'ha assenyalat sovint<sup>23</sup>, el contingut de la narració d'Aston no té res a veure amb l'intercanvi precedent entre ell i Davies. És a dir, constitueix una clara infracció de la Màxima de Relació. Ara bé, d'aquí a qualificar-li simplement d'"irrelevant narration"<sup>24</sup> hi ha un pas. Crec que, com sol passar en Pinter, el relat d'Aston constitueix un acte de parla indirecte: per mirar de definir-ne la força il·locucional primària cal situar-lo en el context de l'acció de l'obra, és a dir, en el si del desenvolupament de la

---

<sup>23</sup> Vegeu, per exemple, Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 165; i Knowles, "The 'Point' of Laughter", en Scott (ed.), pàg. 156.

<sup>24</sup> Morrison, *ibid.*, pàg. 166.

relació entre Aston i Davies que he anat resseguint. Des d'aquest punt de vista, cal tenir en compte que, com he apuntat, Aston li ha anat fent petites confidències a Davies que, al meu entendre, culminen en aquesta. Segons el meu parer Aston, encoratjat pels diversos moviments d'aproximació que he descrit, s'anima finalment a relatar un succés ple de significació per a ell. Aquesta nova confidència està clarament relacionada amb els esforços d'Aston per forjar una relació més propera amb Davies<sup>23</sup>: no debades l'acotació escènica indica que comença a adobar l'endoll altre cop. Ara bé, Aston, poc avesat a la interacció lingüística, no aconsegueix articular la importància que el relat té per a ell. La resposta de Davies, una altra infracció flagrant de la Màxima de Relació, delata la seva total indiferència envers les preocupacions d'Aston i incapacitat de copsar la força il.locucional primària de la narració, que no és altra que la d'un oferiment d'amistat. Davies no fa cap mena d'esforç per mirar d'esbrinar la importància que pot tenir per al seu hoste l'anècdota de la gerra de Guinness, ans al contrari, prova de reconduir la conversa cap a les seves pròpies inquietuds.

Ara bé, com reacciona Aston? Al principi de l'obra he insistit en la dicotomia del comportament d'Aston, insensible a les necessitats psicològiques de Davies, però atent a les materials. Amb la narració per part de Davies de la història del monestir, he assenyalat que, al meu entendre, les preguntes d'Aston indicaven un principi de canvi en la seva actitud, un interès més actiu per les preocupacions del vagabund. Crec que la conducta d'Aston en aquest moment confirma la transformació gairebé imperceptible que està experimentant. Passant per alt la indiferència de Davies envers la seva petita confidència, Aston li adreça un seguit de preguntes ("Why do you want to get down to Sidcup?", "What are [your papers] doing at Sidcup?", "What name you been going under?", "What's your real name, then?", I, pàgs. 28-29) que demostren un interès pels problemes, reals o imaginaris, del vagabund. Així doncs, Aston comença a respondre a les necessitats

---

<sup>23</sup> Aquesta és, també, l'opinió de K.G. Gallagher, "Harold Pinter's Dramaturgy", *Quarterly Journal of Speech*, 52, 3 (1966), pàg. 244.

psicològiques de Davies, tot escoltant pacientment el seu problema. Ara bé, la qüestió és que no es produeix un canvi paral·lel en Davies. Crec que aquí rau la dificultat principal per a la construcció d'una relació autèntica entre tots dos. Clarament, els esforços i les esperances són estrictament unilaterals.

D'altra banda, la digressió de Davies sobre els suposats documents que demostren la seva veritable identitat i que es troben, també suposadament, a Sidcup, l'entenc com un intent més per part seva d'evadir responsabilitats, donant la culpa de la seva situació actual als papers perduts, a la burocràcia, i fins i tot, última incongruència, al mal temps que li impedeix d'anar a Sidcup<sup>2</sup>. Qualsevol excusa és bona, i el fet que no són sinó excuses es fa del tot evident a continuació:

DAVIES: If only i could get down to Sidcup! I've been waiting for the weather to break. He's got my papers, this man I left them with, it's got it all down there, I could prove everything.

ASTON: How long's he had them?

DAVIES: What?

ASTON: How long's he had them?

DAVIES: Oh, must be...it was in the war...must be...about near on fifteen year ago.

*He suddenly becomes aware of the bucket and looks up.*

ASTON: Any time you want to...get into bed, just get in. Don't worry about me. (I, pàg. 30)

Clarament, la infracció de la Màxima de Quantitat en la seva resposta a la pregunta directa d'Aston deixa Davies al descobert. A continuació, la galleda que penja del sostre esdevé prominent de cop

---

<sup>2</sup> Discrepo, doncs, dels qui implícitament admeten l'existència real dels documents de Davies, prioritant així la funció referencial de les seves paraules per damunt de la purament pragmàtica. Vegeu, per exemple, Bernhard, pàg. 188; Esslin, *The Theatre of the Absurd*, pàg. 248; i Knowles, "Names and Naming in the Plays of Harold Pinter", en Bold (ed.), pàg. 117. És curiós comprovar que el mateix crític que adverteix insistentment que cal desconfiar de totes les afirmacions dels personatges pinterians ("You can trust [Pinter's] characters neither when they are talking to others nor when they are talking to themselves ..." (Almansi, "Harold Pinter's Idiom of Lies", en Bigsby (ed.), pàg. 80)), cau en la seva pròpia trampa pel que fa als documents de Davies: "Papers are left in distant Sidcup ... and Davies [is] unwilling to recover them until the weather breaks ..." (pàg. 83). A partir d'aquesta premissa, al meu entendre errònia, aquests crítics veuen en els papers de Davies i en el seu doble nom (el que usa normalment, Mac Davies, i el que figura als suposats documents, Bernard Jenkins) un símbol de "... man's legendary quest for his 'identity' and the impossibility of discovering it" (Bernhard, loc. cit.). Des del meu punt de vista, si Davies cerca alguna cosa és no haver de fer front a les seves responsabilitats i aprofitar-se al màxim de la generositat d'Aston.

i volta: d'igual manera que la galleda dissimula el problema real, la gotera, amb la seva xerrameca Davies vol eludir la seva situació real. La resposta d'Aston, infringint de nou la Màxima de Relació, prova d'encobrir el pas en fals de Davies per mirar de salvar una relació que està entestat a forjar, com ho corrobora el fet que al cap de poc es torni a submergir en la tasca de reparar l'endoll. Ara bé, ni la galleda, ni la loquacitat del vagabund, ni la voluntat d'Aston no són suficients per solucionar els veritables problemes.

La següent conversa entre Aston i Davies té lloc l'endemà al matí (I, pàgs. 31-36). En començar la secció, Aston pren altre cop l'endoll i la torradora i comença a treballar-hi, alhora que desperta Davies li pregunta com ha dormit. És a dir, prova d'establir connexions en tots els sentits. Però l'allunyament entre els dos personatges comença al cap de poc:

ASTON: You were making noises.

(...)

You were making groans. You were jabbering.

DAVIES: Jabbering? Me?

ASTON: Yes.

DAVIES: I don't jabber, man. Nobody ever told me that before.

(...)

You got hold of the wrong bloke, mate.

ASTON (*crossing to the bed with the toaster*): No. You woke me up. I thought you might have been dreaming.

DAVIES: I wasn't dreaming. I never had a dream in my life.

*Pause.*

ASTON: Maybe it was the bed.

DAVIES: Nothing wrong with this bed.

ASTON: Might be a bit unfamiliar.

DAVIES: There's nothing unfamiliar about me with beds. I slept in beds. I don't make noises just because I sleep in a bed. I slept in plenty of beds.

*Pause.*

I tell you what, maybe it were them Blacks.

ASTON: What? (I, pàgs. 31-32)

El que per a Aston és simplement un fet, que Davies s'ha pasat la nit fent sorolls, per al vagabund és evidentment un afront gravíssim, ja que qüestiona una certa imatge que, com hem vist, vol projectar de si mateix. És per això que mentre Aston insisteix que no s'ha equivocat, Davies ho nega calcrosament. També rebutja les possibles explicacions que Aston suggereix, bàsicament perquè les torna a entendre com si d'acusacions es tractés. Per això cau en l'absurd ("I never had a dream in my life") i interpreta malament la referència d'Aston al llit ("I don't make noises just because I sleep in a bed"). La



qüestió del llit exemplifica a la perfecció la tendència a la dislocació en les converses entre Aston i Davies: el que per a un fóra una simple explicació, per a l'altre és una ofensa capital. És a dir, hi ha una flagrant manca de coincidència en la força il.locucional que cadascun d'ells atorga a un mateix enunciat, la qual cosa posa de manifest que cap dels dos entén les necessitats o les preocupacions de l'altre. Davies acaba per recórrer de nou als prejudicis racials, esperant encara la comprensió d'Aston. Tanmateix, la referència agafa Aston totalment desprevingut ("What?"). Així doncs, aquesta secció de *The Caretaker*, que inclou una segona conversa entre Aston i Davies, comença amb un moviment de separació que és el contrapunt dels intents d'aproximació, almenys per part d'Aston, amb què s'acabava la secció anterior. No és casual, per tant, que en aquest moment Aston se'n vagi cap a la porta, anunciant així la seva intenció de sortir.

Més amunt feia referència a la interpretació que sosté que Aston i Mick treballen en equip per a la destrucció de Davies. Crec, més aviat, que en la seva relació amb Aston "... Davies is engaged in combat without an adversary"<sup>27</sup>. Així, com ja hem vist, Davies entén les explicacions sobre els sorolls suggerides per Aston com a acusacions de les quals sent la necessitat de defensar-se. A més, la manca d'agressivitat i de premeditació d'Aston es veu confirmada per l'episodi següent: Aston diu que surt, però que Davies es pot quedar a l'habitació, i fins i tot li'n dona la clau (I, pàg. 33). Aquesta mostra de generositat possibilita un moment de contacte, o almenys això és el que Aston pensa, esperonat per la resposta de Davies ("Thanks very much, the best of luck", I, pàg. 33). Crec que és per això que Aston no marxa immediatament, sinó que, com en la secció precedent, comença a fer petites confidències a Davies. Ara bé, les respostes d'aquest confirmen que les percepcions i els interessos de tots dos es troben molt lluny de ser coincidents, i que per tant un contacte genuí no és possible:

---

<sup>27</sup> Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 123.