

**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

ASTON: I think I'll take a stroll down the road. A little...kind of a shop. Man there'd got a jig saw the other day. I quite like the look of it.

DAVIES: A jig saw, mate?

ASTON: Yes, could be very useful.

DAVIES: Yes.

Slight pause.

What's that then exactly, then?

ASTON *walks up to the window and looks out.*

ASTON: A jig saw? Well, it comes from the same family as the fret saw. But it's an appliance, you see. You have to fix it on to a portable drill.

DAVIES: Ah, that's right. They're very handy.

ASTON: They are, yes.

Pause.

You know, I was sitting in a café the other day. I happened to be sitting at the same table as this woman. Well, we started to...we started to pick up a bit of a conversation. I don't know...about her holiday, it was, where she'd been. She'd been down to the south coast. I can't remember where, though. Anyway, we were just sitting there, having this bit of a conversation...then suddenly she put her hand over to mine...and she said, how would you like me to have a look at your body?

DAVIES: Get out of it.

Pause.

ASTON: Yes. To come out with it just like that, in the middle of this conversation. Struck me as a bit odd.

DAVIES: They've said the same thing to me.

ASTON: Have they?

DAVIES: Women? There's many a time they've come up to me and asked me more or less the same question.

Pause. (I, págs. 33-34)

Al principi del fragment, Davies simula un interès per les preocupacions d'Aston, alhora que delata la seva ignorància. Però Aston creu que l'interès de Davies és autèntic i això l'incita, infringint com abans la Màxima de Relació, a confiar a Davies una altra experiència personal fins i tot més íntima que l'anterior. Es tracta, al meu entendre, d'un nou esforç per enfortir la connexió amb el vagabund. A més, aquest cop Aston també articula un comentari mínimament avaluatiu de la narració, en un intent de comunicar a Davies la importància que dóna a l'esdeveniment ("To come out with it just like that, in the middle of this conversation. Struck me as a bit odd"). Ara bé, la reacció de Davies és prou interessant, ja que aquí tampoc no hi ha coincidència entre la força il·locucional que cadascun d'ells atorga al mateix enunciat. Davies interpreta la confiança com una fanfarronada d'Aston, una ostentació del seu poder de seducció. És per això que contraataca dient que a ell això li ha passat més d'un cop. La pausa final, un cop més, enregistra la manca de contacte, la

dislocació: el que per a Davies és una contribució a la marxa de la conversa, per a Aston n'és la cloenda.

Després de la pausa, i per primer cop, Aston prova de prendre la iniciativa en la conversa. Així doncs, adreça un seguit de preguntes de caire personal al vagabund en un intent de saber més sobre ell per tenir una base més sòlida sobre la qual construir una relació interpersonal. Però, com era d'esperar, Davies malinterpreta l'objectiu d'Aston i per tant la força il·locucional de les preguntes, que veu com a eines malintencionades destinades a posar-lo en evidència. Crec que és per això que, en respondre, infringeix repetidament la Màxima de Quantitat, per caure a l'últim en l'absurd, com es veu al final del següent fragment:

ASTON: What did you say your name was?
DAVIES: Bernard Jenkins is my assumed one.
ASTON: No, your other one?
DAVIES: Davies. Mac Davies.
ASTON: Welsh, are you?
DAVIES; Eh?
ASTON: You Welsh?
Pause.
DAVIES: Well, I been around, you know...what I mean...I been about....
ASTON: Where were you born then?
DAVIES (darkly): What do you mean?
ASTON: Where were you born?
DAVIES: I was...uh...oh, it's a bit hard, like, to set your mind back...see what I mean...going back...a good way...lose a bit of track, like...you know.... (I, pàg. 34)

La interpretació errònia de Davies quant a les intencions d'Aston es veu reflectida en les seves sospites infundades pel que fa als objectes que hi ha a l'habitació. Davies diu que s'estima més no enxufar l'estufa elèctrica per si de cas (I, pàg. 35). També el preocupa la cuina de gas, tot i que Aston li assegura repetidament que no està connectada (I, pàg. 35). En resum, per a Davies el comportament d'Aston resulta tan enigmàtic com el funcionament dels seus estris i aparells. Finalment, aquesta escena conclou amb un clar moviment de separació: Aston marxa, deixant Davies tot sol a l'habitació.

En definitiva, doncs, les limitacions inherents tant a Aston com a Davies dificulten l'establiment d'una relació interpersonal plena i mútuament satisfactòria. Cadascun d'ells viu en un món separat. El

d'Aston és majoritàriament no verbal i caracteritzat pel desconeixement de les estratègies derivades de la funció pragmàtica del diàleg, cosa que el fa, en la major part dels casos, insensible a les maniobres de Davies, que palesen les seves necessitats psicològiques. Davies està molt més avesat al combat verbal², si bé com he apuntat les seves estratègies són limitades i sovint només serveixen per posar-lo en evidència. Però és incapaç de concebre una relació com la que propugna Aston, en la que l'altre no jugui un paper clarament dominant o bé definitivament subordinat. En conseqüència, totes les estratègies que posa en joc amb Aston s'estavellen contra la seva impassibilitat, que també el converteix en totalment inescrutable per al vagabund.

Quan Aston surt, Davies aprofita l'ocasió per regirar les seves pertinences, demostrant un altre cop un caràcter desconfiat i recelós. A més, així mira de trobar una explicació al que per a ell és l'incomprensible comportament d'Aston. Ara bé, al cap de poc Mick entra amb la seva pròpia clau i es queda observant Davies sense ser vist. Finalment l'ataca, li immobilitza un braç i el fa caure a terra, ordenant-li amb gestos que s'estigui quiet i callat. A més, Mick sotmet Davies al mateix tractament que ell atorgava a les coses d'Aston: l'observa, remena el llit on ha dormit i inspecciona els seus pantalons. En definitiva, i a diferència d'Aston, Mick assumeix immediatament el rol dominant en la relació. L'acte s'acaba, doncs, amb una representació visual del que serà la relació entre Mick i Davies: Mick amenaça Davies físicament i el sotmet a un principi d'interrogatori ("What's the game?", I, pàg. 38) que continua en el segon acte. De moment, entre Mick i Davies tant el silenci com les paraules palesen alienació, no pas contacte.

Si el primer acte s'acaba amb la demostració palpable de la superioritat física de Mick, el segon comença, tan sols vint segons més tard, amb una escena en què la supremacia lingüística de Mick

² Com hem tingut ocasió de comprovar, Davies no és ni de bon tros tan innocu com pensen Hayman (*Harold Pinter*, pàg. 39) i R. Dutton (*Modern Tragicomedy and the British Tradition* (Brighton: Harvester, 1986), pàg. 111).

també queda en evidència. Mick demostra ser un virtuós de les tècniques de manipulació i de control verbal, un estratega consagrat per a qui la interacció lingüística no és una eina de contacte, sinó un mecanisme alienant que utilitza per confondre i desorientar Davies i, en definitiva, per subjugar-lo²⁹.

Mick utilitza diversos recursos verbals per desconcertar Davies i reduir-lo finalment a la impotència. En primer lloc, hi ha la tècnica de l'interrogatori³⁰. Mick no tan sols s'atorga el dret de qüestionar Davies sense ni tan sols haver-se presentat, sinó que l'obliga a contestar les mateixes preguntes una i altra vegada. Queda clar, doncs, que el que interessa a Mick no és la resposta de Davies, sinó el fet mateix de forçar-lo a respondre i a repetir innecessàriament la mateixa informació. En suma, Mick transgredeix tant la condició preparatòria com l'essencial, amb la intenció de doblegar Davies imposant-li el paper d'interlocutor subordinat:

MICK: What's your name?

DAVIES: I don't know you. I don't know who you are.

Pause.

MICK: Eh?

DAVIES: Jenkins.

MICK: Jenkins?

DAVIES: Yes.

MICK: Jen...kins.

Pause.

You sleep here last night?

DAVIES: Yes.

MICK: Sleep well?

DAVIES: Yes.

MICK: I'm awfully glad. It's awfully nice to meet you.

Pause.

What did you say your name was?

DAVIES: Jenkins.

MICK: I beg your pardon?

DAVIES: Jenkins!

Pause.

MICK: Jen...kins. (II, pàgs. 39-40)

En aquest fragment també s'hi pot observar un altre recurs predilecte de Mick: el canvi sobtat de registre i de to, com ara en "I'm awfully

²⁹ Al llarg de tot l'enfrontament, Davies es veu obligat a romandre en calçotets, ja que Mick li impedeix d'acostar-se als seus pantalons. Així doncs, visualment Davies també es troba en inferioritat de condicions.

³⁰ La mateixa que Goldberg i McCann empren amb Stanley.

glad. It's awfully nice to meet you''³¹. Aquestes variacions brusques formen part dels intents de torbar i desconcertar Davies per tal d'impedir-li endevinar amb quina mena de contrincant s'enfronta.

Ara bé, potser el recurs lingüístic més poderós d'entre els que utilitza Mick siguin les dues narracions, llargues i enrevessades, que intercala, a un ritme trepidant, amb els fragments d'interrogatori. Aquestes dues construccions verbals han estat objecte de tota mena de comentaris crítics, des de qui les considera totalment immotivades i gratuïtes³², fins a qui se les pren absolutament al peu de la lletra³³. Ara bé, com he argumentat en el capítol introductori, la funció lingüística predominant en l'obra de Pinter és la pragmàtica. Des d'aquest punt de vista, prendre's les paraules de Mick literalment equival a donar un pes excessiu i, al meu entendre, injustificat, a la funció referencial: al final del primer relat, per exemple, Mick diu que el suposat oncle de qui ha estat parlant "'Married a Chinaman and went to Jamaica'" (II, pàg. 40). Cal, doncs, preguntar-se per la força il.locucional real o primària de les paraules de Mick, ja que òbviament la seva intenció no és simplement explicar dos relats a Davies, sinó que es tracta de dos actes de parla indirectes extremadament elaborats.

El punt de partida de totes dues històries és l'afirmació de Mick que Davies li recorda algú altre: "'You remind me of my uncle's brother'" (II, pàg. 40) i "'You know, believe it or not, you've got a funny kind of resemblance to a bloke I once knew in Shoreditch'" (II, pàg. 41). A partir d'aquí, Mick s'embarca en una sèrie de suposades

³¹ En el primer muntatge de l'obra, a Londres, el Mick d'Alan Bates emprava una pronúncia *cockney* en la major part de les seves intervencions, però "This was varied by the constant recourse to sardonic 'posh' pronunciation ..." per indicar aquests canvis de registre (Knowles, *The Birthday Party* and *The Caretaker*, pàg. 72).

³² Gallagher, pàg. 245; i Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 38.

³³ Així, per exemple, de l'afirmació amb què Mick enceta la primera història ("You remind me of my uncle's brother", II, pàg. 40) Esslin n'extreu la següent conclusió: "Who is one's uncle's brother? Another uncle --or one's father. As Mick's mother never called Sid his uncle, it follows that the man, of whom Davies reminds Mick, was Mick's father" (Pinter: *The Playwright*, pàg. 113).

reminiscències farcides amb tota mena de detall que, evidentment, va improvisant a mesura que parla i amb els quals, com qualsevol bon narrador, pretén donar versemblança a les històries. Així, del suposat oncle afirma, entre d'altres coses, que era "'Bit of an athlete. Long jump specialist. Had a habit of demonstrating different run-ups in the drawing-room round about Christmas time. Had a penchant for nuts'" (II, pàg. 40). La segona història, sobre l'home de Shoreditch, es converteix en una peregrinació per diferents barris de Londres, en molts dels quals Mick afirma tenir-hi amics, coneguts o parents.

Per mirar de determinar la força il·locucional primària dels dos relats, un bon punt de partida són precisament les dues afirmacions inicials de Mick. Dir-li a Davies que li recorda algú altre equival a fer-li una advertència, a dir-li, de forma indirecta, que el coneix, que sap quina mena de persona és i com cal tractar-lo, i que amb ell no s'hi val a jugar. Evidentment, Davies copsa l'avís. Se sent amenaçat perquè mentre Mick afirma que el coneix, ell en canvi no sap res de Mick. És a dir, és perfectament conscient del desequilibri en la balança del poder entre ell i Mick. D'aquí que, per mirar de defensar-se i, sobretot, per mirar d'evadir les preguntes de Mick, Davies argumenti repetidament que no el coneix (II, pàgs. 39-41).

Ara bé, les dues històries de Mick també contenen una formulació, per bé que indirecta, de la imatge que vol projectar de si mateix i que contraposa a la situació de Davies. Des d'aquest punt de vista, un tema comú a tots dos relats és el de les connexions, ja siguin familiars o d'amistat. A més, hi ha les referències a nombroses zones de Londres en la segona història. En definitiva, crec que Mick vol projectar la imatge de londinenc de soca-rel, amb una identitat social i familiar i amb unes connexions ben definides. Alhora, demostra el seu menyspreu envers els qui, com Davies, no són més que forasters i intrusos. Aquesta interpretació es veu reforçada, en primer lloc, per la insistència de Mick a repetir el nom que Davies li ha donat, Jenkins, a poc a poc i dividint-lo en dues meitats ("'Jen...kins'", II, pàgs. 39-40), com si fos un nom estrany, difícil

de pronunciar. A més, la segona història de Mick, en la qual insisteix en la seva condició de londinenc, va precedida del següent intercanvi:

MICK: How do you like my room?

DAVIES: Your room?

MICK: Yes. (II, pàgs. 40-41)

Es a dir, de primer Mick informa Davies que és l'amo de l'habitació, cosa que per al vagabund és, evidentment, una amenaça, ja que qüestiona el seu dret de ser on és. A continuació, Mick rebla el clau amb les múltiples referències a Londres: Mick pertany a l'habitació i a Londres, mentre que Davies és un intrús en tots dos llocs. La humiliació final del vagabund des d'aquest punt de vista es produeix quan Mick qüestiona obertament els seus orígens:

MICK: You a foreigner?

DAVIES: No.

MICK: Born and bred in the British Isles?

DAVIES: I was!

MICK: What did they teach you?

Pause.

How did you like my bed? (II, pàg. 42)

La mortificació de Davies és tal que, com indica la pausa, es queda sense paraules. Mick ho aprofita per fer-li saber, com qui no vol la cosa, que no només ha dormit a casa seva, sinó al seu llit. Així, la categoria inferior de foraster de Davies queda fermament establerta¹⁴.

A continuació comença una nova secció de l'interrogatori en què Mick sembla estar més genuïnament interessat per les respostes de Davies ("You intending to settle down here?", "You settling down for a long stay?", II, pàg. 43). Davies, però, es resisteix a contestar, infringint repetidament la Màxima de Relació ("Give me my trousers then", "Give me my bloody trousers", II, pàg. 43). Aleshores Mick recorda a Davies la seva inferioritat física ("MICK flicks the trousers in DAVIES' face several times", II, pàg. 43) i verbal, amenaçant-lo amb una altra narració semblant a les dues anteriors ("You know, you remind me of a bloke I bumped into once, just the other side of Guilford by-pass --", II, pàg. 43). Davies,

¹⁴ És precisament en aquest moment, amb l'orgull ferit i trepitjat, que Davies prova de recuperar els pantalons. Però Mick l'hi impedeix, mofant-se així, també visualment, del vagabund. D'altra banda, val la pena fer notar que el tractament degradant a què Mick sotmet Davies no és altre que el que Davies reserva per als immigrants de qualsevol nacionalitat, com hem vist en el primer acte.

acorralet, l'interromp per oferir-li una informació que Mick ni tan sols ha sol·licitat, la qual cosa ens dóna la mesura del seu grau de submissió en aquests moments ("I was brought here! (...) ...bloke saved me from a punch up, brought me here, brought me right here", II, pàg. 43).

Ara bé, com reacciona Mick? Aquest cop sabem que Davies diu la veritat, però Mick es nega rotundament a creure-se'l i l'acusa de mentider, invocant la seva autoritat d'amo de la casa: "I'm afraid you're a born fibber, en't you? You're speaking to the owner. This is my room. You're standing in my house" (II, pàg. 43). Quan Davies torna a mirar de defensar-se negant conèixer Mick, aquest recorre a una nova tàctica d'atac: l'insult directe ("I think I'm coming to the conclusion that you're an old rogue. You're nothing but an old scoundrel", "Listen, son. Listen, sonny. You stink", II, pàg. 44). Finalment, en un clar intent de fer valer definitivament la condició d'amo de la casa, Mick s'embarca en un tercer discurs de llargues proporcions amb què aconsegueix fer emmudir Davies i, per tant, subjugar-lo totalment. Mitjançant l'argot financer, els canvis de registre sobtats, i el fet mateix de fer una proposta de venda d'un pis a un vagabund, Mick construeix verbalment una suposada relació entre ell i Davies, "venedor" i "comprador", que Davies no entén ni, evidentment, pot aspirar a assumir. Aquesta ironia despietada culmina amb la pregunta final, que Davies ni tan sols prova de contestar:

MICK: You got no business wandering about in an unfurnished flat. I could charge seven quid a week for this if I wanted to. Get a taker tomorrow. Three hundred and fifty a year exclusive. No argument. I mean, if that sort of money's in your range don't be afraid to say so. (...) Say the word and I'll have my solicitors draft you out a contract. Otherwise I've got the van outside, I can run you to the police station in five minutes, have you in for trespassing, loitering with intent, daylight robbery, filching, thieving and stinking the place out. What do you say? Unless you're really keen on a straightforward purchase. (...) You can have this as your study. So, what do you say? Eight hundred odd for this room or three thousand down for the whole upper storey. On the other hand, if you prefer to approach it in the long-term way I know an insurance firm in West Ham'll be pleased to handle the deal for you. No strings attached, open and above board, untarnished record; twenty per cent interest, fifty per cent deposit; down payments, back payments, family allowances, bonus schemes, remission of term for good behaviour, six months lease, yearly examination of the

relevant archives, tea laid on, disposal of shares, benefit extension, compensation on cessation, comprehensive indemnity against Riot, Civil Commotion, Labour Disturbances, Storm, Tempest, Thunderbolt, Larceny or Cattle all subject to daily check and double check. Of course, we'd need a signed declaration from your personal medical attendant as assurance that you possess the requisite fitness to carry the can, won't we? Who do you bank with?

Pause.

Who do you bank with? (II, pàgs. 44-45)

Mick fa tot un seguit de suposicions òbviamment absurdes sobre Davies, com ara suposar que pot comprar el pis, que li cal un estudi, que té un metge personal i un compte corrent. Des d'aquest punt de vista, l'actitud de Mick durant aquesta llarga intervenció és bàsicament la mateixa que ha mantingut des del principi de l'escena: l'actitud irònica i distant del que se sap superior i té a la seva disposició tot un seguit de recursos lingüístics que utilitza com a armes per manipular i confondre el contrincant³. Així, si en el primer acte Aston i Davies es desorienten mútuament a causa del comportament verbal respectiu, ara l'únic que està confós és Davies. A més Mick, a diferència d'Aston, és totalment conscient del torbament que provoca.

Ara bé, cal preguntar-se si les paraules de Mick, a més de servir-li per atribuir-se la imatge d'home socialment integrat i ben connectat i per desconcertar Davies, no posen de manifest també algun punt dèbil. D'entrada, la reacció de Mick quan Davies l'informa que si es troba a l'habitació és perquè Aston l'hi va dur la nit anterior és com a mínim estranya. Per què acusa Davies de mentider? Aquesta acusació equival a posar en dubte el dret d'Aston de convidar qui li sembli. Aquest és el primer senyal que la relació entre Mick i Aston no és senzilla. A més, enmig de les diatribes de Mick contra Davies, és fàcil passar per alt les referències al pis en si: "You don't belong in a nice place like this", "You got no business wandering

³ En aquest sentit, Morrison compara Mick amb Stanley: "Like Stanley in *The Birthday Party* terrorizing Meg with the story about the wheelbarrow, Mick is aware of the craft of narrative and can deliberately use it for his own purposes to manipulate someone else. But unlike Stanley, Mick is not himself emotionally engaged in the content of his narrative or using it to displace his own fear unto another. Instead, he maintains a detached ironic intelligence ..." (*Canter and Chronicles*, pàg. 170). L'única excepció es produeix en el tercer acte, com tindrem ocasió de veure.

about in an unfurnished flat" (II, pàg. 44). Evidentment, l'estat real de la vivenda contradiu els comentaris de Mick. Podria ser que això simplement formés part dels intents de desorientar Davies, però al cap de poc, i entrelligat amb la proposta de venda del pis, hi trobem el següent comentari:

MICK: Of course, I'll get my brother to decorate it up for you first. I've got a brother who's a number one decorator. He'll decorate it up for you. (...) This brother I mentioned, he's just about to start on the other rooms. Yes, just about to start. (II, pàg. 45)

Al meu entendre, això apunta a les esperances que Mick té posades en el seu germà i en el pis. Aston, l'home que expressa una clara preferència per les activitats manuals, esdevé en boca de Mick el "decorador" que li ha de reformar el pis. La incongruència és evident, com quan Mick projecta en Davies el paper de "comprador": havent vist Aston en l'acte anterior, i tenint en compte l'estat del pis, sembla lògic pensar que es troba tan lluny de satisfer el paper que Mick li atorga com Davies. Ara bé, la diferència rau en l'actitud de Mick: si amb Davies era irònica i distant, em sembla que no es pot dir el mateix pel que fa a Aston. Per tant, el pis es comença a configurar com la poma de la discòrdia entre els dos germans. L'escena següent confirma, entre altres coses, la manca de fluïdesa de la seva relació.

Amb l'entrada d'Aston (II, pàg. 45) tenim tots tres personatges en escena per primer cop. De primer, cal notar que amb la presència del seu germà el comportament de Mick canvia radicalment: deixa caure els pantalons de Davies i s'asseu a la cadira. Davies els recull i se'ls posa, mentre Aston, impassible, s'asseu al llit i continua adobant la torradora. El silenci d'aïllament que es produeix a continuació esdevé especialment prominent a causa de la gotera que cau a la galleda. En conjunt, aquest quadre inicial ofereix un fort contrast respecte del predomini de la paraula en l'escena anterior. Amb l'arribada d'Aston s'imposa, momentàniament, el silenci. Mick és el primer que sent la necessitat de trencar-lo, i ho fa tot adreçant-se al seu germà:

MICK: You still got that leak.
ASTON: Yes.
Pause.

It's coming from the roof.
 MICK: From the roof, eh?
 ASTON: Yes.
 Pause.
 I'll have to tar it over.
 MICK: You're going to tar it over?
 ASTON: Yes.
 MICK: What?
 ASTON: The cracks.
 Pause.
 MICK: You'll be tarring over the cracks on the roof.
 ASTON: Yes.
 Pause.
 (...)
 DAVIES (abruptly): What do you do --?
 They both look at him.
 What do you do...when that bucket's full?
 Pause.
 ASTON: Empty it. (II, pàg. 46)

La pèrdua de poder verbal de Mick a partir de l'entrada d'Aston és evident. D'una banda, la seva presència li impedeix de continuar turmentant Davies, el convidat. A més, però, envers el propi Aston no es mostra agressiu com amb Davies, ans al contrari. Amb el comentari inicial ("You still got that leak"), prova d'establir un terreny comú o un punt de contacte, mirant de despertar l'interès d'Aston pel tema que el preocupa, la reparació de la casa. La primera resposta d'Aston, que infringeix la Màxima de Quantitat, és poc encoratjadora. Ara bé, quan voluntàriament expressa la seva intenció de tapar les goteres, Mick reacciona amb sorpresa i incredulitat, cosa que ens indiquen tant els seus comentaris ("You're going to tar it over?", "What?", "You'll be tarring over the cracks on the roof") com les pauses. Pel que sembla, doncs, s'està produint un canvi en Aston. Tanmateix, la decisió de tapar les goteres no és un fet aïllat, si bé resulta inesperat i inexplicable per a Mick. En el primer acte Aston començava a adobar la torradora i entre ell i Davies posaven una mica d'ordre a l'habitació. A més, també cal recordar l'interès d'Aston pels problemes de Davies quan aquest li explicava la història del monestir i l'embull amb els seus documents. En definitiva, la incipient transformació d'Aston, indesxifrable per a Mick, està clarament relacionada amb la presència del vagabund.

Tornant al fragment que ara m'ocupa, al final es produeix precisament la intervenció de Davies, el tercer angle del triangle que, sense adonar-se'n, només atent als seus propis interessos, no tan

sols forma part integral del procés de canvi d'Aston, sinó que està forçant els dos germans a replantejar-se la seva antiga relació. Quan Aston i Mick se'l miren en silenci, la pregunta banal que ha formulat adquireix una prominència exagerada, equivalent a la importància dramàtica de Davies com a element desestabilitzador d'un vell equilibri. Ara bé, el més important del cas és que, malgrat l'evidència de la resposta, Aston contesta. A més, quan Mick prova de tornar a introduir el tema de la decoració del pis ("I was telling my friend here you were about to start decorating the other rooms", II, pàg. 46), Aston infringeix clarament les Màximes de Quantitat i de Relació ("Yes' (Pause. To DAVIES) 'I got your bag'", II, pàg. 47), deixant clar doncs que està poc disposat a parlar de la casa amb Mick. És a dir, per a Aston la qüestió prioritària és Davies i la seva relació amb ell. En canvi, Mick vol parlar de la casa amb Aston i excloure Davies, si bé, tan bon estratega com sempre, també prova d'atraure's el vagabund i d'allunyar-lo del seu germà ("my friend"). Aston, però, té un argument més contundent per guanyar-se Davies: la bossa que el vagabund s'havia deixat al bar.

En un instant, doncs, es fan paleses les necessitats contraposades dels dos germans: Aston cerca una aproximació amb Davies; Mick vol una relació amb Aston i que Aston restauri el pis. Davies, sense saber-ho, esdevé en aquest moment un peó en l'enfrontament entre tots dos germans. Ara bé, Mick no sap per on atacar Aston. En canvi, sí que coneix els punts vulnerables de Davies. És per això que, empipat amb Aston per la seva clara indiferència envers ell i el pis, decideix desfogar-se amb Davies i li pren la bossa. A partir d'aquest moment, i com havia fet abans en contestar la pregunta sobre la galleda, Aston es posa clarament a favor de Davies i en contra de Mick, tant verbalment ("Give it to him", II, pàg. 47) com físicament. Ara bé, com ja hem vist Aston és molt més efectiu amb els fets que amb les paraules. És per això que li pren la bossa a Mick i la hi ofereix a Davies. Mick, però, la torna a agafar, i això és l'inici d'una mena de joc de la roda: Aston li pren la bossa a Mick i la hi dóna a Davies, però Mick la hi torna a agafar i així

successivament³⁶. Però en un moment donat, Aston inverteix el sentit de la roda, donant-li la bossa a Mick que, per no trencar el ritme, es veu forçat a passar-la-hi a Davies. És a dir, Aston és capaç d'utilitzar el poder de coerció del joc de la roda per imposar la seva voluntat, refermant així, de forma no verbal, la seva lleialtat a Davies³⁷. En el silenci que es produeix a continuació, la gotera torna a caure. És a dir, dues goteres emmarquen l'episodi no verbal tot destacant-ne la importància. És obvi que Aston aposta a fons per una relació amb Davies, com ho indica també el fet que immediatament després s'interessi, aquest cop verbalment, per les seves preocupacions ("How did you get on at Wembley?", II, pàg. 48). És a dir, amb l'episodi de la bossa Aston ha establert un vincle que ara vol confirmar de paraula. Però no ho fa de forma oberta i directa, sinó simplement pel fet mateix d'iniciar una conversa amb Davies, conversa que exclou Mick: "At the heart of the scene ... is not the subject of conversation but the side-taking ..."³⁸. Mick, conscient de la derrota que ha sofert, se'n va sense dir res.

Un cop a soles, la conversa entre Aston i Davies es caracteritza, com en ocasions anteriors, per les repetides infraccions de la Màxima de Relació per part de tots dos personatges. És a dir, igual que en el primer acte, els esforços i la voluntat clara d'Aston de millorar la connexió amb Davies topen amb les seves pròpies limitacions i les del vagabund. De fet, la resposta de Davies a la pregunta d'Aston, "How did you get on at Wembley?", "Well, I didn't

³⁶ Sovint s'ha assenyalat que aquest episodi recorda un número d'un espectacle de varietats, de *music hall*, d'on possiblement prové el seu vessant còmic. Vegeu, per exemple, P. Davison, "The Music Hall Monologue and *The Caretaker*", en Scott (ed.), pàgs. 120-24.

³⁷ Mick es veu forçat a lliurar-li la bossa al seu enemic de la mateixa manera que en el joc de la coerció lingüística els feixistes es veien obligats a proporcionar una determinada resposta a la pregunta de Pinter i els seus companys (vegeu pàgs. 18-22, *supra*). No crec, per tant, que "... finally the brothers agree that Davies should have [the bag]" (Brown, *Theatre Language*, pàg. 87), o bé que "Mick snatches [the bag] away from the tramp each time until Aston understands that his brother must act as a liaison between them" (Callen, pàg. 304).

³⁸ Dukore, *Harold Pinter*, pàgs. 51-52.

get down there'" (II, pàg. 48), posa en evidència ja d'entrada que les esperances que Aston té posades en Davies tenen poc fonament. A més, tot seguit es fa palès que Aston i Davies tenen preocupacions divergents. Davies vol parlar de Mick i procura minimitzar les seves amenaces insistent que són el resultat d'un sentit de l'humor molt particular. L'interès d'Aston, en canvi, se centra en els seus plans pel que fa al pis. Com ja he apuntat, les transgressions de la Màxima de Relació delaten la insensibilitat mútua:

ASTON: I had a bit of bad luck with that jig saw. When I got there it had gone.

Pause.

DAVIES: Who was that feller?

ASTON: He's my brother.

DAVIES: Is he? He's a bit of a joker, en'he?

ASTON: Uh.

DAVIES: Yes...he's a real joker.

ASTON: He's got a sense of humour.

(...)

DAVIES: I could tell the first time I saw him he had his own way of looking at things.

ASTON *stands, goes to the sideboard drawer, right, picks up the statue of Buddha, and puts it on the gas stove.*

ASTON: I'm supposed to be doing the upper part of the house for him.

DAVIES: What...you...mean...it's his house?

(...)

He don't live here, do he?

ASTON: Once I get that shed up outside...I'll be able to give a bit more thought to the flat, you see. Perhaps I can knock up one or two things for it. *(He walks to the window)* I can work with my hands, you see. That's one thing I can do. I never knew I could. But I can do all sorts of things now, with my hands. You know, manual things. When I get that shed up out there...I'll have a workshop, you see. I...could do a bit of woodwork. Simple woodwork, to start. Working with...good wood.

Pause.

Of course, there's a lot to be done to this place. What I think, though, I think I'll put in a partition...in one of the rooms along the landing. I think it'll take it. You know...they've got these screens...you know...Oriental. They break up a room with them. Make it into two parts. I could either do that or I could have a partition. I could knock them up, you see, if I had a workshop.

Pause.

Anyway, I think I've decided on the partition.

Pause.

DAVIES: Eh, look here, I been thinking. This ain't my bag. (II, pàgs. 48-50)

Com es pot veure, Aston fa un nou intent de confiar en Davies, de tractar-lo com un amic, oferint-li aquest cop una confiança prou íntima i personal ("I can work with my hands, you see") juntament amb una confessió i acceptació de les seves limitacions en altres camps ("That's one thing I can do"). És a dir, l'habilitat manual

forma part fonamental de la imatge que Aston té de si mateix i és suport bàsic, per tant, de la seva existència. Això ens dóna la mesura de la importància que té per a Aston la confiança que li fa a Davies. A més, aquesta importància es veu reforçada pel "now" de "'I can do all sorts of things now, with my hands'", que evidentment estableix un contrast amb un "abans" de què Aston, de moment, no es mostra disposat a parlar.

El mitjà principal d'Aston per tal de demostrar la seva habilitat manual fóra aixecar el cobert al jardí. Al meu entendre, la construcció del cobert és el projecte que donaria a Aston la confiança per sentir-se capaç de començar a restaurar el pis. Però tot sembla indicar que els plans de restauració d'Aston no coincideixen amb els de Mick: quan Davies comenta que Mick té la seva manera de veure les coses, Aston s'aixeca, agafa el Buda i el canvia de lloc. És la seva manera típicament no verbal de donar a entendre que ell també té la seva manera de veure les coses, i que no és necessàriament la mateixa que la de Mick. Evidentment Aston, malgrat la seva quietud i aparent passivitat, no està disposat a deixar-se manipular per Mick³⁹.

Tornant, però, al cobert, cal notar que aquest no és el primer cop que Aston el menciona davant de Davies. En l'ocasió anterior, però, era tan sols una possibilitat remota ("I might build a shed out the back", I, pàg. 26), mentre que ara ha esdevingut molt més propera ("Once I get that shed up outside...")⁴⁰. Això corrobora el canvi que sembla que s'està produint en Aston com a conseqüència de la presència de Davies. La possibilitat d'un contacte humà estimula Aston per dur a terme els seus projectes⁴¹.

³⁹ Això es confirma al final mateix de l'obra, com tindrem ocasió de comprovar.

⁴⁰ En totes dues ocasions, però, Aston s'atansa a la finestra. Cobert i finestra esdevenen indissolublement units en la darrera escena de l'obra, quan Aston rebutja Davies definitivament.

⁴¹ Sovint s'ha apuntat que malgrat les diferències, hi ha una similitud fonamental entre Aston i Davies: tots dos tenen plans, el cobert i l'anada a Sidcup, que formen part de la seva autoimatge. També s'ha dit que són projectes irreals, que mai no seran duts a terme (vegeu, per exemple, Knowles, "The Birthday Party" and "The Caretaker", pàg. 56; Knowles, "The 'Point' of Laughter", en Scott

Cal fixar-se en com reacciona Davies davant la confiança d'Aston sobre el cobert. Lluny de posar-hi cap atenció, i molt menys d'adonar-se que es tracta d'un nou oferiment d'amistat, tot el seu interès se centra en una informació que per a Aston, en canvi, resulta intrascendent: que l'amo del pis és Mick. Aston no s'adona de l'impacte que aquesta notícia ha tingut en Davies, però les pauses intercalades mentre descabdella els seus projectes registren la manca d'atenció de Davies, absort a mirar de decidir què fa ara que sap que el veritable amo, i per tant la persona amb qui li cal comptar, és Mick. És per això que, infringint flagrantment la Màxima de Relació, Davies rebutja la bossa que li ha dut Aston tot dient que s'ho ha estat pensant i que no és seva. Evidentment, per adonar-se que la bossa no era seva no li calia pensar gaire, però per decidir com actuar a partir d'ara sí. El rebuig de la bossa, doncs, assenyala que ha pres partit per Mick.

Tanmateix, Davies no se sap estar d'obrir la bossa i d'examinar-ne el contingut. Com sempre, tot li sembla malament, però el batí de vellut pot més que ell i, després d'emprovar-se'l, l'accepta a contracor ("Well, I won't say no to this, then", II, pàg. 51). Immediatament Aston torna a agafar l'endoll i, simultàniament, aprofita el moment per mirar de reforçar la connexió entre ell i Davies i fer-la més permanent tot oferint-li la feina d'encarregat i porter de l'edifici. Aquest nou oferiment d'Aston col·loca Davies davant d'un greu dilema: Mick li és hostil, però és l'amo. Aston li ofereix casa i feina, però no és l'amo. Atrapat, Davies posa tota mena d'objeccions vagues i absurdes, mentre que Aston no cospa el dilema de Davies i per tant no entén la seva actitud. Això explica la naturalesa incerta de l'intercanvi següent:

ASTON: You could be...caretaker here, if you liked.

(...)

DAVIES: Caretaking, eh?

ASTON: Yes.

(ed.), pàg. 156; i Dobrez, pàg. 41). Ara bé, mentre el projecte d'anar a Sidcup manté el seu caràcter imaginari, sobretot perquè Davies l'utilitza sempre com a excusa, en Aston, com ja he assenyalat, s'hi detecta una progressió. La confrontació final entre tots dos gira precisament al voltant dels projectes respectius.

DAVIES: Well, I...I never done caretaking before, you know...I mean to say...I never...what I mean to say is...I never been a caretaker before.

Pause.

ASTON: How do you feel about being one, then?

DAVIES: Well, I reckon...Well, I'd have to know...you know...

ASTON: What sort of....

DAVIES: Yes, what sort of...you know....

Pause.

ASTON: Well, I mean....

DAVIES: I mean, I'd have to...I'd have to.... (II, pàg. 51)

Finalment Davies rebutja la feina i l'escena conclou amb un nou silenci de separació, el col·lofó adient de tota una sèrie d'intercanvis verbals on ha predominat la dislocació per damunt de l'aproximació i del contacte.

En la següent escena Davies mira de guanyar-se el favor de Mick, mentre aquest malda per manipular el vagabund d'acord amb els seus propis interessos. A l'inici de l'escena, Mick agraeix Davies de nou, si bé aquest cop ho fa psicològicament més que no pas físicament: l'aspiradora esdevé a les seves mans una arma d'atac amb la qual persegueix l'aterroritzat Davies per l'habitació a les fosques. D'aquesta manera, Mick pretén assegurar-se que el terror que suscita en Davies no disminueixi. Aquest cop, però, Davies treu el ganivet per mirar de defensar-se.

Després d'encendre el llum, Mick torna a la càrrega amb les seves tàctiques de manipulació verbal. De primer, mina la confiança de Davies tot postulant una relació exclusiva entre ell i el seu germà: "We take it in turns, once a fortnight, my brother and me, to give the place a thorough going over" (II, pàg. 54)⁴². Després continua qüestionant la situació de Davies quan el descriu com "my brother's guest" (II, pàg. 55) i suggereix que hauria de pagar lloguer ("As a matter of fact, I was going to suggest that we'd lower your rent, make it just a nominal sum, I mean until you get fixed up", II, pàg. 55). De nou, doncs, Mick projecta en Davies un paper que no pot jugar, el de llogater, moiant-se així de la seva condició de rodamón i qüestionant el seu dret d'estar-se al pis.

⁴² Aquest és el primer cop que Mick empra el "we" que exclou Davies. En el tercer acte l'utilitza de forma encara més punyent.

Cal no oblidar, però, que Davies encara té el ganivet a la mà i que per tant està en una posició de més força que no en l'ocasió anterior. És per això que, d'un cop i volta, Mick canvia de tàctica i comença a afalagar-lo:

MICK: Eh, you're not thinking of doing any violence on me, are you? You're not the violent sort, are you?

Pause.

DAVIES (vehemently): I keep myself to myself, mate. But if anyone starts with me though, they know what they got coming.

MICK: I can believe that.

DAVIES: You do. I been all over, see? You understand my meaning? I don't mind a bit of a joke now and then, but anyone'll tell you...that no one starts anything with me.

MICK: I get what you mean, yes.

DAVIES: I can be pushed so far...but....

MICK: No further.

DAVIES: That's it.

MICK sits on junk down right.

What you doing?

MICK: No, I just want to say that...I'm very impressed by that.

DAVIES: Eh?

MICK: I'm very impressed by what you've just said.

Pause.

Yes, that's impressive, that is.

Pause.

I'm impressed, anyway.

DAVIES: You know what I'm talking about then?

MICK: Yes, I know. I think we understand one another.

(...)

DAVIES joins MICK in junk. (II, pàgs. 55-56)

Així doncs, Mick aconsegueix atraure Davies cap al seu territori i fer-li abandonar l'actitud hostil. A partir d'aquest moment, el fa ballar al seu ritme utilitzant les diverses eines lingüístiques que té a la seva disposició. De primer, però, Mick fa servir un sandvitx d'esquer per incrementar la confiança de Davies ("Like a sandwich? (...) Have one of these", II, pàg. 56). Després, comença a estirar-li la llengua pel que fa a la seva relació amb Aston ("I can't help being interested in any friend of my brother's. I mean, you're my brother's friend, aren't you?", II, pàg. 56). Davies, com era d'esperar, cau al parany de quatre potes ja que, encoratjat pels afalacs de Mick i pel sandvitx, i per tal de guanyar-se el seu favor, prova de distanciar-se d'Aston ("Well, I wouldn't say we was all that friends", II, pàg. 56). Mick, però, continua punxant-lo per mirar d'esbrinar quina és exactament la seva relació amb Aston:

MICK: I'm sorry to hear my brother's not very friendly.

DAVIES: He's friendly, he's friendly, I didn't say he wasn't....

MICK (*taking a salt-cellar from his pocket*): Salt?
 DAVIES: No thanks. (*He munches his sandwich*) I just can't exactly...make him out.
 MICK (*feeling in his pocket*): I forgot the pepper.
 DAVIES: Just can't get the hang of him, that's all.
 MICK: I had a bit of beetroot somewhere. Must have mislaid it.
 (II, pàgs. 56-57)

Les repetides infraccions de la Màxima de Relació per part de Mick responen als intents de fer creure a Davies que pot dir-li el que vulgui referent a Aston, que a ell el que de debò l'interessa és el menjar i no el seu germà. Ara bé, com hem vist, la relació amb Aston és de fet una causa de preocupació per a Mick. Per tant, possiblement estigui més d'acord amb Davies del que vol admetre. Des d'aquest punt de vista, la concentració en el sandvitx fóra també una manera d'encobrir el seu torbament: "Mick is at once suppressing his irritation and relieving his impatience by a mannered contempt in comic antithesis to Davies's complete obliviousness"⁴.

A més, a continuació Mick menciona directament per primer cop la seva insatisfacció amb Aston, si bé ho fa, de moment, sense abandonar la postura irònica i distant i sense deixar de procurar dilucidar, alhora, les intencions de Davies pel que fa a Aston. D'entrada, Mick torna a afalagar Davies fent veure que li demana consell:

MICK: Uuh...listen...can I ask your advice? I mean, you're a man of the world. Can I ask your advice about something?
 DAVIES: You go right ahead.
 MICK: Well, what it is, you see, I'm...I'm a bit worried about my brother.
 (...)
 He doesn't like work.
 Pause.
 DAVIES: Go on!
 MICK: No, he just doesn't like work, that's his trouble.
 DAVIES: Is that a fact?
 MICK: It's a terrible thing to have to say about your own brother.
 (...)
 DAVIES: I know that sort.
 MICK: You know the type?
 DAVIES: I've met them.
 MICK: I mean, I want to get him going in the world.
 DAVIES: Stands to reason, man.
 (...)
 MICK: He's supposed to be doing a little job for me...I keep him here to do a little job...but I don't know...I'm coming to the conclusion he's a slow worker.
 Pause.

⁴ Knowles, "Friendship and Betrayal in the Plays of Harold Pinter", *Long Room: Bulletin of the Friends of the Literary* (Trinity College, Dublin), 28/29 (1984), pàg. 36.

What would your advice be?
DAVIES: Well...he's a funny bloke, you brother. (II, pàgs. 57-58)

Finalment, doncs, Mick aconsegueix que Davies es delati, que manifesti la seva veritable opinió d'Aston, ja que, a més de mostrar-se servilment d'acord amb tot el que ell diu, gosa afegir la seva pròpia crítica al final del fragment que he citat. Mick, però, no tolera la censura de Davies:

MICK: I don't call it funny.
DAVIES: Nor me.
MICK: You don't want to start getting hypercritical.
DAVIES: No, no, I wasn't that, I wasn't...I was only saying....
MICK: Don't get too glib. (II, pàg. 59)

Aquest fragment ens indica, sobretot, l'ambivalència de l'actitud de Mick envers Aston: si d'una banda en malparla davant de Davies, d'altra no tolera que aquest faci el mateix. És a dir, d'una banda no accepta Aston tal com és, però de l'altra es mostra protector i a la defensiva. En el tercer acte veurem com es resol aquesta dicotomia.

A nivell interpersonal, en l'anterior fragment Mick aconsegueix la subjugació total i definitiva de Davies: no tan sols el fa retractar del que ha dit, sinó que aconsegueix fer-li dir el contrari. A partir d'aquest moment, Mick pot fer de Davies el que li sembli, ja que ha reeixit a establir una relació que dirigeix ell. És precisament en aquest punt que Mick ofereix a Davies la feina d'encarregat, i ho fa d'una manera que implica l'exclusió d'Aston:

MICK: I'm thinking of taking over the running of this place, you see. I think it could be run a little more efficiently. I got a lot of ideas, a lot of plans. (He eyes DAVIES) How would you like to stay on here, as caretaker? (II, pàg. 59)

Evidentment, Mick està més descontent del que vol admetre d'Aston i de la seva feina de restauració del pis. En aquest moment, sospesa la possibilitat de substituir Aston per Davies: almenys, sap que el vagabund no gosarà desobeir-lo. Ara bé, de fet l'actitud de Mick en fer la proposta a Davies és equívoca, com a conseqüència de l'ambigüitat dels seus sentiments envers Aston. En oferir la feina de vigilant a Davies, pot estar tractant de pressionar Aston perquè s'espavili si no vol que el substitueixi algú altre. Crec, doncs, que resulta pràcticament impossible de determinar al cent per cent la

força il·locucional de les paraules de Mick; és a dir, decidir si constitueixen una proposta seriosa o si es tracta encara d'un altre intent d'utilitzar Davies, en aquest cas per obtenir d'Aston allò que desitja.

Davies no sap com reaccionar davant d'aquesta segona oferta d'una mateixa feina. Els afalaca, però, el vencen, i es va emmotllant, servilment i còmicament, a tots els papers que Mick li vol fer jugar:

MICK: I mean, you've been in the services, haven't you?

DAVIES: The what?

MICK: You been in the services. You can tell by your stance.

DAVIES: Oh...yes. Spent half my life there, man. Overseas... like...serving...I was.

MICK: In the colonies, weren't you?

DAVIES: I was over there. I was one of the first over there.

MICK: That's it. You're just the man I been looking for. (II, pàgs. 59-60)

A l'últim, després d'assegurar-se que l'amo és Mick, Davies accepta la feina en termes que, com els de Mick en formular l'oferiment, exclouen Aston explícitament ("(*Decisively*) 'Well, listen, I don't mind doing a bit of caretaking. I wouldn't mind looking after the place for you'", II, pàg. 60; l'èmfasi és meu). Així doncs, si en l'escena anterior Aston apostava per la relació amb Davies, aquí Davies li gira l'esquena i s'arreglera amb Mick, sense adonar-se que l'ha fet ballar segons el seu so. A partir d'aquest moment, Mick deixa que la incipient relació entre Aston i Davies segueixi el seu curs, convençut que el propi Davies li posarà fi.

La darrera escena del segon acte conté una nova fase de la relació entre Aston i Davies que constitueix clarament el contrapunt del seu darrer encontre. Ara Davies està segur que l'amo és Mick. A més, té motius per pensar-se que Mick no està satisfet amb Aston i que per això li ha ofert la feina d'encarregat. Davies se sent molt menys dependent d'Aston. En termes conversacionals, això es posa de manifest, en primer lloc, per mitjà de les seves repetides infraccions de la Màxima de Relació, que corresponen als seus intents de dirigir la conversa. Per exemple, quan Aston gosa insinuar de nou el tema conflictiu dels sorolls nocturns, Davies el defuig i Aston acaba admetent la seva derrota tot concentrant-se en una activitat manual:

ASTON: I...I didn't have a very good night again.

DAVIES: I slept terrible.

Pause.

ASTON: You were making....

DAVIES: Terrible. Had a bit of rain in the night, didn't it?

ASTON: Just a bit.

He goes to his bed, picks up a small plank and begins to sandpaper it. (II, pàg. 61)

El conflicte entre tots dos s'agreuja quan Davies s'entesta a dir que vol la finestra tancada perquè no hi entrin la pluja ni el vent. Aston, en canvi, la vol oberta: "'Gets very stuffy in here without that window open'" (II, pàg. 62). Evidentment, aquesta és la manera indirecta d'Aston d'expressar allò que Mick li ha dit molt més cruament ("'You're stinking the place out'", II, pàg. 44). Alhora, la insistència de Davies té a veure amb els intents de justificar uns sorolls nocturns que contradiuen la imatge de persona "decent" que vol projectar. Però els motius de Davies tampoc són explícits. En definitiva, la manca de connexió entre tots dos personatges es posa còmicament de manifest en la interpretació divergent de "position":

ASTON: I couldn't sleep in here without that window open.

DAVIES: Yes, but what about me? What...what you got to say about my position?

ASTON: Why don't you sleep the other way round?

(...)

DAVIES: No, I couldn't do that. I couldn't do that.

Pause.

I mean, I got used to sleeping this way. It isn't me has to change, it's that window. (II, pàg. 62)

Declarar que és la finestra la que ha de canviar equival a dir que és Aston qui ha de canviar. Evidentment, l'actitud de Davies s'ha tornat molt més bel·licosa ara que li sembla que ja no depèn d'Aston. Ara bé, cal recordar que Davies no és l'únic que exigeix que Aston canviï: també és el que voldria Mick, segons es desprèn de la seva disconformitat amb la marxa de les tasques de restauració que ha encomanat a Aston. Així doncs, tot sembla indicar que, en Davies, Aston no hi trobarà allò que li falla en la relació amb Mick. Malgrat tot, al final de l'escena Aston fa un esforç per refermar el vincle amb Davies. La seva eina no és altra que una llarga narració referent a un moment passat en què es va veure forçat a canviar: un company del cafè on solia anar el va acusar d'estar boig, de tenir al·lucinacions, i se'l van endur a un hospital psiquiàtric per sotmetre'l a electroxocs. El motiu desencadenant de la denúncia és prou

significatiu: "'I talked too much. That was my mistake'" (II, pàg. 63). En sortir de l'hospital, va prendre una determinació: "'But I don't talk to people now. I steer clear of places like that café. I never go into them now. I don't talk to anyone like that'" (II, pàg. 66). Així doncs, el tractament psiquiàtric no va solucionar el problema d'interrelació verbal d'Aston, que l'empenyia a parlar amb tothom indiscriminadament, sinó que en va provocar una nova manifestació. Ara Aston s'estima més les coses que no pas les persones⁴⁶.

Bona part de les anàlisis crítiques de *The Caretaker* han tractat de dilucidar el significat i la importància d'aquest relat d'Aston. Se li solen trobar dos defectes: que és massa explícit, i/o que sembla que s'hagi de prendre al peu de la lletra. Així, per exemple, s'ha apuntat que "... no doubt is ever cast on what [Aston] says"⁴⁶ i que el relat és "... somehow too explicit, lacking the richness and indirection of Pinter's best work"⁴⁶. El següent comentari reflecteix el parer de molts crítics:

Aston's long narrative speech at the end of Act Two ... gives us information we don't need and clashes badly with the style of writing all round it Aston is giving us something that we are obviously meant to swallow whole.⁴⁷

Ara bé, Pinter ha declarat que "... it isn't necessary to conclude that everything Aston says about his experiences in the mental hospital is true"⁴⁶. Partint d'aquesta hipòtesi, cal investigar les

⁴⁶ En aquest sentit, el "now" del darrer fragment que he citat és clarament paral·lel al de "'But I can do all sorts of things now, with my hands'" (II, pàg. 49), que comentava damunt.

⁴⁶ Taylor, *Anger and After*, pàg. 339.

⁴⁶ Taylor, *Harold Pinter*, pàg. 15. L'argument de Wardle és semblant: "... my objection to the speech is that it gives a character a biography instead of a style of speaking" ("There's Music in that Room" (1960), en Marowitz et al. (eds.), pàg. 131). Schechner (pàg. 182) també troba el relat excessivament explícit: "... I think Aston's long speech is a flaw in the play's construction. It buttresses his actions and attitudes with a plausible cause".

⁴⁷ Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 36.

⁴⁶ Bensky, pàg. 28.

possibles funcions de la narració i, alhora, les possibles motivacions d'Aston per embarcar-s'hi.

És convenient llegir el relat amb atenció i, sobratot, situar-lo en el context del desenvolupament de la relació d'Aston amb Davies, ja que això permet adonar-se que té una doble funció. En primer lloc, la narració es produeix en un moment en què la relació entre Aston i Davies s'està deteriorant a marxes forçades. Des d'aquest punt de vista, cal atribuir-li la força il.locucional primària d'un oferiment d'amistat, d'una nova confidència, aquest cop encara més íntima i dolorosa. En aquest sentit, cal recordar que no és un fet aïllat sinó que va precedit, com hem vist, d'altres ocasions en què Aston igualment prova d'explicar a Davies experiències personals. Ara, però, Aston veritablement es despulla psicològicament davant de Davies, i de fet la narració en si contradiu l'opció que va fer en sortir de l'hospital de no parlar amb ningú. És precisament aquesta contradicció la que dóna valor al relat, ja que fa palesa la importància que Aston dóna a la seva relació amb Davies". En aquest sentit, l'objecció d'alguns crítics que l'estil del relat no encaixa amb el de la resta de l'obra és exacta, però caldria afegir que aquesta incongruència és part de la seva funció. Aston, com ja hem observat, és lent per al diàleg; li cal una intervenció llarga i exhaustiva per expressar-se. La terrible ironia de la situació és que l'interlocutor que ha triat, Davies, és incapaç de la comprendre el que Aston tracta de comunicar-li o, dit d'una altra manera, de copsar-ne la força il.locucional primària.

Ara bé, alhora, el relat d'Aston constitueix la manifestació d'un conflicte intern, l'intent d'expressar verbalment una experiència dolorosa per tal de copsar-ne l'abast i el significat. Des d'aquesta perspectiva, el relat és un mecanisme d'introspecció. De fet, a mesura que avança va perdent el caràcter d'ofrena de contacte i d'amistat envers Davies i es va transformant gradualment en pura autoreflexió. Això ho confirma l'ús de la il.luminació:

" Pinter apunta: "... I had a purpose in the sense that Aston suddenly opened his mouth" (Bensky, loc. cit.).

*During ASTON'S speech the room grows darker. By the close of the speech only ASTON can be seen clearly. DAVIES and all the other objects are in the shadow. (II, pàg. 63)*²⁰

Gradualment, doncs, la llum aïlla Aston i exclou Davies. Cap al final de la narració, el desig predominant d'Aston ja no és tant el de reforçar el lligam amb Davies com el d'assimilar el seu propi passat. En aquest cas, doncs, el llenguatge passa de ser una eina d'aproximació a ser-ne una de separació i d'aïllament²¹.

Ara bé, fóra plausible pensar que per tal d'assimilar el passat, Aston el distorsiona perquè li resulti menys dolorós. Crec que és per aquest motiu que no és encertat refiar-se al cent per cent de la narració, sinó que cal tenir en compte que Aston, com Davies i Mick, també pot tenir certes necessitats psicològiques que, de fet, es manifesten en moments determinats del relat. Així, per exemple, en certa mesura, i com les anècdotes de Davies, la narració d'Aston constitueix un intent d'autojustificació i de guanyar-se la compassió del vagabund. Com assenyala Quigley²², el desig de venjança que Aston formula al final presenta un paral·lelisme indubtable amb el de Davies:

ASTON: I've often thought of going back and trying to find the man who did that to me. But I want to do something first. I want to build that shed out in the garden. (II, pàg. 66)

DAVIES: I'll get him. One night I'll get him. When I find myself around that direction. (I, pàg. 19)

I d'igual manera que Davies exagerava les possibles conseqüències de la baralla al cafè dient que el podien haver matat, ara Aston afirma: "And I laid everything out, in order, in my room, all the things I knew were mine, but I didn't die. The thing is, I should have been

²⁰ Dukore assenyala que "... visual devices connect the end of the three acts" (*Harold Pinter*, pàg. 54). Efectivament, al final del primer acte Mick amenaça Davies físicament. Al final del segon, Aston exclou Davies verbalment i la il·luminació reforça la separació. Al final del tercer acte, Aston rebutja Davies amb el silenci i girant-se-li d'esquena.

²¹ Com apunta Dukore, "For the first time ... Aston is absorbed in himself and does not attend to the self-absorbed old man" (*Where Laughter Stops* (Columbia, Mi.: University of Missouri Press, 1976), pàg. 28).

²² *The Pinter Problem*, pàg. 151.

dead'' (II, pàg. 66). Hi ha, doncs, certes semblances entre Aston i Davies, però una diferència fonamental: en el cas d'Aston, com apuntava més amunt, s'està produint un principi de canvi. L'excusa per no dur a la pràctica el desig de venjança és que primer vol construir el cobert, és a dir, realitzar el projecte que li permetrà començar a restaurar el pis. Aston tot just comença a superar un passat en què va sofrir una victimització molt més terrible que la que mai hagi patit Davies.

La primera escena del tercer acte té lloc dues setmanes després. Davies i Mick són a l'habitació en posicions que denoten confiança i intimitat: Mick ajagut a terra i Davies assegut a la cadira, amb el bati de vellut posat. Davies enceta la conversa amb la intenció de reforçar el vincle amb Mick, a qui considera un aliat, a base de denigrar Aston. De primer, Mick simplement deixa que Davies vagi enraonant: de les moltes pauses intercalades en les seves queixes, n'aprofita només una per fer un comentari vague però carregat de significat ("I know what you want'", III, pàg. 68).

El greuge fonamental de Davies és que Aston "Don't say a word to me", "He don't answer me when I talk to him" (III, pàg. 67). És a dir, des del seu punt de vista la relació amb Aston s'ha anat deteriorant. Acostumat a la negociació verbal de les relacions interpersonals, la quietud d'Aston el desorienta totalment i l'interpreta com una actitud hostil. Ara bé, des del final de l'acte anterior sabem que la manca d'interrelació verbal per part d'Aston respon, d'una banda, a una opció personal, i d'altra, com ja he assenyalat, al tractament psiquiàtric a què fou sotmès. Per tant, no implica necessàriament animositat. Tanmateix, això és precisament el que Davies no pot entendre. Per a ell, el relat d'Aston resulta indesxifrable:

DAVIES: Couple of weeks ago...he sat there, he give me a long chat...about a couple of weeks ago. A long chat he give me. Since then he ain't said hardly a word. He went on talking there...I don't know what he was...he wasn't looking at me, he wasn't talking to me, he don't care about me. He was talking to himself! That's ail he worries about. I mean, you come up to me, you ask my advice, he wouldn't never do a thing like that. I mean, we don't have any conversation, you see? You can't live in the same room

with someone who...who don't have any conversation with
y' 1. (III, pàgs. 68-69)

Es a dir, Davies només ha copsat part de la realitat i, per tant, conclou que Aston tan sols parlava amb si mateix. També queda clar que el que Davies espera d'Aston és que l'afalagui, com ha fet Mick anteriorment en demanar-li consell. Aquí rau precisament la diferència bàsica entre els dos germans. Mick copsa ràpidament la psicologia dels altres i té al seu abast tot un seguit d'estratègies lingüístiques per fer-los ballar al seu ritme. Aston és incapaç tant d'una cosa com de l'altra. Això el fa pràcticament immune a tota mena de manipulació verbal, simplement perquè en desconeix els mecanismes. D'aquí que la breu afirmació de Davies en el fragment que he citat sigui crucial: per al Davies, com per a Mick, la conversa serveix per mirar de manipular els altres en pro dels interessos propis. Ara bé, Aston, insensible a aquesta funció del diàleg, no resulta presa fàcil per a Davies (com tampoc per a Mick), i menys ara que, segons sembla, ha optat altre cop pel silenci. D'aquí la frustració i la impotència de Davies.

Ara bé, enmig del silenci, i sempre segons Davies, Aston ha dut a terme un dels seus projectes: ha tapat les goteres de la teulada (III, pàg. 67). Es tracta del primer petit èxit en els seus intents de donar forma i estructura al caos que l'envolta. Això el converteix en l'únic dels tres personatges que transforma un dels seus propòsits en realitat. Per a Aston, el gest d'enquitrancar les goteres està carregat de significat. D'una banda, constitueix una demostració palpable de la seva habilitat manual, ja que no verbal, i li serveix per tant per enfortir la seva autoimatge. A més, també suggereix que tot i que la interrelació verbal li ha fallat altre cop, Aston encara no s'ha donat per vençut en l'esforç per crear un vincle amb Davies: amb la teulada adobada, l'habitació serà més confortable per a tots dos. Ara bé, com era d'esperar, Davies no copsa la importància que tot això té per a Aston. En canvi, l'empipa que Aston no li hagi comunicat verbalment el que ha fet. Per a Davies, però no per a Aston, aquesta omisió

constitueix una ofensa greu. De nou es fa palès que les preocupacions i les prioritats d'aquests dos personatges no són coincidents.

Com he assenyalat, Mick es manté pràcticament al marge fins que Davies no li encerta el taló d'Aquil·les, la restauració del pis:

DAVIES: You and me, we could get this place going.

MICK (*ruminatively*): Yes, you're quite right. Look what I could do with this place.

Pause.

I could turn this place into a penthouse. For instance... this room. This room you could have as the kitchen. Right size, nice window, sun comes in. I'd have...I'd have teal-blue, copper and parchment linoleum squares. I'd have those colours re-echoed in the walls. I'd offset the kitchen units with charcoal-grey worktops. Plenty of room for cupboards for the crockery. We'd have a small wall cupboard, a large wall cupboard, a corner wall cupboard with revolving shelves. You wouldn't be short of cupboards. You could put the dining-room across the landing, see? Yes. Venetian blinds on the window, cork floor, cork tiles. You could have an off-white pile linen rug, a table in...in afromosia teak veneer, sideboard with matt black drawers, curved chairs with cushioned seats, armchairs in oatmeal tweed, a beech frame settee with a woven sea-grass seat, white-topped heat-resistant coffee table, white tile surround. Yes. Then the bedroom. What's a bedroom? It's a retreat. It's a place to go for rest and peace. So you want quiet decoration. The lighting functional. Furniture...mahogany and rosewood. Deep azure-blue carpet, unglazed blue and white curtains, a bedspread with a pattern of small blue roses on a white ground, dressing-table with a lift-up top containing a plastic tray, table lamp of white raffia...(MICK sits up) It wouldn't be a flat it'd be a palace. (III, pàg. 69)

Per a Davies, la paraula clau de la seva proposta és "we", pronom que exclou Aston. És a dir, Davies aposta a fons per una aliança entre ell i Mick. Però la resposta de Mick, amb "I", exclou, de moment, tant Aston com Davies. Aleshores Mick s'embarca en una descripció dels seus plans de restauració. Al meu entendre, aquesta llarga intervenció de Mick és marcadament diferent de les del segon acte, iròniques, distants, i dirigides exclusivament a desorientar i a subjugar Davies. Diria que en aquest cas Mick exterioritza el seu veritable somni pel que fa al pis³³. De fet, això lliga amb els anteriors comentaris esporàdics de Mick sobre la restauració de la vivenda per part d'Aston, que segons Mick duu un ritme massa lent. És aquí, però, que es fa palesa la importància real que aquest projecte té per a Mick.

³³ Discrepo, per tant, de Morrison, que considera que Mick en tot moment manté un posat irònic (*Canter and Chronicles*, pàgs. 170 i 174); i d'Almansi i Henderson, que afirmen que totes les intervencions de Mick són fingides (pàg. 27).

L'abundància de detalls, els repetits "Yes" d'autoreforç i les preguntes retòriques denoten un entusiasme real i no simulat³⁴. En aquest moment, doncs, Mick revela que també té necessitats i somnis i que, per tant, també és vulnerable³⁵.

Cal fer notar que tant Aston, al final del segon acte, com Mick en l'ocasió que ara ens ocupa, confien a Davies les seves preocupacions més íntimes i personals. Ja hem vist la reacció de Davies envers Aston. Pel que fa a Mick, Davies s'adona, evidentment, que ha fet contacte, que li ha endevinat el punt feble, i encoratja el seu somni:

MICK: It wouldn't be a flat it'd be a palace.

DAVIES: I'd say it would, man.

MICK: A palace.

DAVIES: Who would live here?

MICK: I would. My brother and me.

DAVIES: What about me?

MICK (quietly): All this junk here, it's no good to anyone. It's just a lot of old iron, that's all. Clobber. You couldn't make a home out of this. There's no way you could arrange it. It's junk. He could never sell it, either, he wouldn't get tuppence for it.

Pause.

Junk.

Pause.

But he doesn't seem to be interested in what I got in mind, that's the trouble. Why don't you have a chat with him, see if he's interested? (III, pàgs. 69-70)

Com amb Aston, doncs, Davies és incapaç de reaccionar desinteressadament ("Who would live here?"). Ara bé, Mick deixa clar que per a ell el que compta és la relació amb el seu germà, relació de la qual exclou explícitament Davies ("I would. My brother and me"). Aparentment, Mick transgredeix la Màxima de Relació en contestar la

³⁴ Els dos actors que han encarnat Mick amb més èxit, Alan Bates, en el muntatge original de *The Caretaker* del 1960, i Jonathan Pryce en la versió del National Theatre del 1980, van indicar el canvi d'actitud de Mick: "Bates dropped his mordant wryness of tone and began the speech slightly playfully yet with a kind of speculative seriousness, thoughtfully recreating the attic in his own mind which, as the specifications accumulate, gives in to the dream" (Knowles, *"The Birthday Party" and "The Caretaker"*, pàg. 73). Pel que fa a Pryce, "For once, his fantasy of transforming the house into a colour-supplement paradise is not a joke. He delivers it ... as a reverie" (*ibid.*, pàg. 77).

³⁵ Taylor considera que en la versió de Pryce "... the speech in which Mick outlines his plans for the future of the house ... is ... a moment in which Mick genuinely reveals his own vulnerability" (*"Admirable Revival"* (1980), en Scott (ed.), pàg. 165).

següent pregunta de Davies, només preocupat per si mateix ("What about me?"²⁴). Ara bé, crec que "All this junk here, it's no good to anyone" es refereix tant a Davies com a l'habitació. Segons Mick, Davies és un més dels estris inútils que Aston té tendència a acumular. Precisament aquests trastos contradiuen flagrantment els seus plans i són el testimoni tangible de la manca de coincidència amb els projectes d'Aston. És a dir, són la mesura de la frustració de Mick. No té res d'estrany que, al final del fragment que he citat, Mick critiqui obertament Aston per primer cop i sense intentar, simultàniament, manipular Davies. La incapacitat de Mick d'acceptar Aston cristal·litza momentàniament en l'esperança que Davies l'ajudi a fer-lo canviar, tenint en compte l'interès que el vagabund ha despertat en ell. Però és una esperança vana, i Mick ho sap. De fet, el propi Davies, empès pel seu egoisme cec, destrueix immediatament la possibilitat d'establir un contacte real amb Mick en negar insistentment que Aston sigui amic seu ("He's no friend of mine", III, pàg. 70), convençut que això reforçarà l'"aliança" amb Mick. Com al principi de l'escena, Davies torna a enumerar una sèrie de greuges contra Aston, sobretot el fet que tot sovint, en despertar-se al matí, se'l troba observant-lo amb un somriure al rostre (III, pàg. 72). De nou, Mick deixa que Davies vagi dient. Ara bé, quan el vagabund gosa insinuar-li que faci fora Aston, la resposta de Mick posa en evidència que el seu moment de vulnerabilitat ha passat. Torna a ser el Mick sorneguer i mordaç, el Mick que desprecia Davies, que el desarma postulant una relació mútua a la qual el vagabund no pot aspirar:

DAVIES (*bending, close to MICK*): No, what you want to do, you want to speak to him, see? I got...I got that worked out. You want to tell him...that we got ideas for this place, we could build it up, we could get it started. You see, I could decorate it out for you, I could give you a hand in doing it...between us.

Pause.

Where do you live now, then?

MICK: Me? Oh, I've got a little place. Not bad. Everything laid on. You must come up and have a drink some time. Listen to some Tchaikovsky. (III, pàgs. 72-73)

²⁴ És el segon cop que Davies fa aquesta pregunta; el primer cop ha estat amb Aston al final del segon acte (II, pàg. 62). Hi haurà un tercer i darrer cop, com veurem.

Així doncs, la possibilitat fugissera de contacte real entre Mick i Davies s'esvaeix ràpidament. La separació és inevitable: Mick marxa enmig del silenci de separació que precedeix l'entrada d'Aston.

En l'escena següent, l'egoisme miop de Davies el duu a rebutjar per enèsima vegada la generositat d'Aston. Aston apareix amb unes sabates per a Davies. Però el vagabund, convençut encara que l'aliança amb Mick és possible i que li convé més, s'ha tornat d'allò més exigent: de primer troba les sabates massa petites; després diu que no les pot dur sense cordons. Quan Aston li'n proporciona un parell, es queixa que són marrons, mentre les sabates són negres. A més, no dona cap senyal d'agraïment envers Aston. Després d'acceptar les sabates a contracor ("Well, they can do, anyway, until I get another pair", III, pàg. 74), s'embarca de nou en una lletania de queixes i d'excuses per no anar a Sidcup. Aston, que s'adona que les sabates no han servit per millorar la relació i incrementar el contacte, ja que Davies continua immers en les seves pròpies preocupacions, se'n va sense dir res. Aquest nou moviment de separació confirma el fracàs de la relació, sobretot quan Davies, en adonar-se que està sol, exclama: "Christ! That bastard, he ain't even listening to me!" (III, pàg. 75).

La següent escena té un final paral·lel: s'acaba amb un moviment d'allunyament quan Aston expulsa Davies de l'habitació i aquest marxa a la recerca de qui encara creu aliat seu, Mick. Ara bé, aquest segon cop l'actitud d'Aston és molt més activa. Això ho demostra el fet mateix que sigui Davies el que ha de marxar i no pas Aston. A més, aquesta escena, a diferència de l'anterior, no comença amb un moviment d'aproximació, sinó amb una confrontació deguda als sorolls que Davies fa quan dorm. Aquest cop Aston encara el problema directament, sense ni tan sols esperar que es faci de dia: "Hey, stop it, will you? I can't sleep" (III, pàg. 75). La reacció agressiva de Davies és immediata. Si en les dues ocasions anteriors havia culpats els veïns indis i la finestra oberta, i només indirectament Aston, ara acusa Aston directament, convençut encara que compta amb el suport incondicional de Mick:

DAVIES: What do you expect me to do? I tell you, mate, I'm not surprised they took you in. Waking and old man up in the middle of the night, you must be off your nut! (...) If you wouldn't keep mucking me about I wouldn't make no noises! (...) I've had just about enough with you mucking me about. I've seen better days than you have, man. Nobody ever got me inside one of them places, anyway. I'm a sane man! (...) Just you keep your place, that's all. Because I can tell you, your brother's got his eye on you. He knows all about you. I got a friend there, don't you worry about that. I got a true pal there. (...) They had you inside one of them places before, they can have you inside again. Your brother's got his eye on you! They can put the pincers on your head again, man! (...) You want me to do all the dirty work all up and down them stairs just so I can sleep in this lousy filthy hole every night? Not me, boy. Not for you boy. You don't know what you're doing half the time. You're up the creek! You're half off! You can tell it by looking at you. Who ever saw you slip me a few bob? Treating me like a bloody animal! I never been inside a nuthouse! (III, pàgs. 75-76)

Això és tot el que Aston ha aconseguit confiant en Davies. A més, a banda de la cruel escomesa verbal, Davies es treu el ganivet disposat a agredir Aston. Però com amb Mick en l'ocasió anterior, no li serveix de res. Aston respon amb una afirmació continguda però devastadora: "I...I think it's about time you found somewhere else. I don't think we're hitting it off" (III, pàg. 77). És en aquest moment, doncs, que Aston veu clarament que tota possibilitat de contacte amb Davies s'ha dissipat. Davies contraataca dient que és Aston qui ha de marxar, ja que Mick li ha ofert la feina de vigilant. Tanmateix, Aston no perd els nervis fins que Davies no parla amb menyspreu del cobert ("You build your stinking shed first!", III, pàg. 77). D'aquesta manera, Davies mostra el seu despreu pel pilar fonamental de l'autoimatge d'Aston i, certament, de la seva existència. Aston reacciona insultant Davies directament com no ho havia fet mai: "You've no reason to call that shed stinking. (...) You stink" (III, pàg. 78). Cal notar que les paraules d'Aston també posen en qüestió un dels fonaments de l'autoimatge de Davies, la seva suposada pulcritud. Finalment, doncs, la ruptura és inevitable. Davies marxa coneixent que Mick l'ajudarà. Però Mick, és clar, ha estat el primer a dir-li que fa pudor.

En l'escena següent, Davies descobreix per fi que Mick no està disposat a col·laborar amb ell, i que si alguna cosa el preocupa de més és la seva pròpia relació amb Aston i com aquesta pot afectar el seu somni de restaurar el pis. L'actitud de Mick envers Davies torna

a ser irònica i distant. Així, per exemple, quan Davies es queixa que Aston l'ha acusat de fer pudor, Mick respon amb un mordaç "'If you stank I'd be the first one to tell you'" (III, pàg. 79), que efectivament és el que ha fet anteriorment. Però Davies, immers en l'autocompassió, no s'adona del doble sentit de les paraules de Mick.

Davies continua provant d'antagonitzar Mick i Aston i de reforçar el seu propi vincle amb Mick. La seva estratègia consisteix a insinuar, i finalment a afirmar obertament, que Aston està boig. La reacció de Mick, però, és sempre hostil. D'una banda, qüestiona el dret de Davies de jutjar el seu germà. D'altra, però, la seva actitud confirma la seva incapacitat d'acceptar Aston tal com és:

DAVIES: I said to him, I said to him, he'll be along, your brother'll be along, he's got sense, not like you --

MICK: What do you mean?

DAVIES: Eh?

MICK: You're saying my brother hasn't got any sense?

DAVIES: What? What I'm saying is, you got ideas for this place, all this...all this decorating, see? I mean, he's got no right to order me about. I take orders from you, I do my caretaking for you, I mean, you look upon me...you don't treat me like a lump of dirt...we can both...we can both see him for what he is.

Pause.

MICK: What did he say then, when you told him I'd offered you the job as caretaker?

DAVIES: He...he said...he said...something about...he lived here.

MICK: Yes, he's got a point, en he? (III, pàg. 79)

La pausa indica clarament una manca de coincidència entre els interessos dels dos personatges. Mentre Davies vol desfer-se d'Aston definitivament, a Mick el preocupen Aston i la restauració del pis. Quan s'interessa per la reacció d'Aston en saber que Davies el podria substituir, el que vol saber és si ho acceptarà passivament o bé si té prou d'interès en el projecte com per presentar resistència. La resposta de Davies ("'He...he said...he said...something about...he lived here'") li sembla prou encoratjadora. Així doncs, no té res d'estrany que el segon cop que Davies gosa insinuar que Aston és boig, Mick opti per utilitzar tota la seva agressivitat lingüística per lliurar-se d'ell d'una vegada per totes:

DAVIES: I tell you he should go back where he come from!

MICK (turning to look at him): Come from?

DAVIES: Yes.

MICK: Where did he come from?

DAVIES: Well...he...he....

MICK: You get a bit out of your depth sometimes, don't you?

Pause.

(Rising, briskly) Well, anyway, as things stand, I don't mind having a go at doing up the place....

(...)

But you better be as good as you say you are.

DAVIES: What do you mean?

MICK: Well, you say you're an interior decorator, you'd better be a good one.

(...)

DAVIES: I never said that!

MICK: Christ! I must have been under a false impression!

DAVIES: I never said it!

MICK: You're a bloody impostor, mate!

DAVIES: Now you don't want to say that sort of thing to me. You took me on here as caretaker. I was going to give you a helping hand, that's all, for a small..for a small wage, I never said nothing about that...you start calling me names--

MICK: What is your name? (III, pàgs. 80-81)

Mick manipula les paraules de Davies i explota el servilisme que l'ha empès a atiar el seu somni tot donant-li a entendre que podia fer feines de decoració. D'aquesta manera, força Davies a delatar-se, per acabar reconduint l'intercanvi cap al punt que el fa més vulnerable: la seva identitat ("What is your name?"). És a dir, Mick li recorda que no és ningú, tan sols un vagabund sense arrels.

Davies, però, nega que tractés de fer-se passar per decorador, i com sempre culpa algú altre. Aquest cop la víctima és Aston: desesperat, Davies torna a acusar-lo d'estar boig. Aquest cop Mick no pot contenir la fúria i envesteix Davies directament en els seus punts més dèbils, sotmetent-lo al mateix tractament insultant a què el propi Davies ha sotmès Aston anteriorment. Així, Mick clou definitivament la seva relació amb el vagabund:

DAVIES: I didn't tell you nothing! Won't you listen to what I'm saying?

Pause.

It was him who told you. It was your brother who must have told you. He's nutty! He'd tell you anything, out of spite, he's nutty, he's half way gone, it was him who told you.

MICK walks slowly towards him.

MICK: What did you call my brother?

(...)

Did you call my brother nutty? My brother. That's a bit of....that's a bit of an impertine + thing to say, isn't it?

(...)

What a strange man you are. Aren't you? You're really strange. Ever since you come into this house there's been nothing but trouble. Honest. I can take nothing you say at face value. Every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of what you say is lies. You're violent, you're erratic, you're completely

unpredictable. You're nothing else but a wild animal, when you come down to it. You're a barbarian. And to put the old tin lid on it, you stink from arse-hole to breakfast time. (III, pàgs. 82-83)

Ara bé, cal adonar-se que en cap moment Mick no nega obertament que Aston sigui boig. Al contrari, crec que la seva còlera envers Davies deriva en part del fet que en el fons està més d'acord amb ell del que vol admetre. Per tant, la ira de Mick es dirigeix tant a Davies, que ha gosat pronunciar els mots prohibits, com a Aston, per ser com és, com a si mateix, per ser incapaç d'acceptar-lo. Finalment, la ràbia troba expressió física:

He hurls the Buddha against the gas stove. It breaks.

MICK (*passionately*): Anyone would think this house is all I got to worry about. I got plenty of other things I can worry about. I've got other things. I've got plenty of other interests. I've got my own business to build up, haven't I? I got to think about expanding...in all directions. I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving...all the time. I've got to think about the future. I'm not worried about this house. I'm not interested. My brother can worry about it. He can do it up, he can decorate it, he can do what he likes with it. I'm not bothered. I thought I was doing him a favour, letting him live here. He's got his own ideas. Let him have them. I'm going to chuck it in. (III, pàg. 83)

En el moment crucial, doncs, Mick opta pel gest en lloc de la paraula, acostant-se així, paradoxalment, a Aston. Com hem vist, però, de tots els objectes que Aston ha anat acumulant a l'habitació, el Buda ha esdevingut especialment lligat a ell, a la seva quietud i a la seva forma de veure les coses. En estavellar-lo, Mick expressa la seva impotència davant d'un Aston que li resulta tan inescrutable com a Davies. Alhora, com ja he assenyalat, el gest de Mick posa de manifest la seva fúria envers Davies i el seu "... suppressed acknowledgement of the truth of Davies's previous accusation ..."³⁷. Ara bé, en les paraules apassionades que Mick pronuncia a continuació crec que s'hi pot detectar un principi d'acceptació d'Aston. És cert que Mick comença per refermar la seva autoimatge, però progressivament va adonant-se que no pot imposar a Aston la seva visió de les coses ("He's got his own ideas. Let him have them"). És a dir, Mick renuncia a lluitar per fer canviar Aston, a tractar, com els metges de

³⁷ Knowles, "The 'Point' of Laughter", en Scott (ed.), pàg. 158.

l'hospital, d'aconseguir que visqui "'like the others'" (II, pàg. 64). De fet, Aston ha començat a reparar el pis, la feina que li ha encarregat el seu germà: recordem que ha tapat les goteres. El que Mick finalment reconeix és que ho ha de fer al seu ritme i segons el seu criteri. No crec, per tant, que a partir d'ara "... Aston will comply with Mick's view of things ...".²⁸ Al contrari, en aquest moment Mick opta per un vincle amb Aston que exclou Davies i que, a més, és a la mesura d'Aston més que no pas del propi Mick. A la pregunta de Davies, "'What about me?'" (III, pàg. 83), Mick respon amb un silenci sepulcral de separació definitiva.

Amb l'entrada immediata d'Aston tornem a tenir els tres personatges en escena molt breument. Aleshores es produeix un altre tipus de silenci, relacionat al llarg de l'obra amb Aston, que significa contacte i no separació. Contacte, si més no, entre els dos germans. En la primera ocasió en què tots tres personatges estaven junts, Aston prenia partit per Davies de manera no verbal en forçar Mick a tornar-li la bossa, i Mick es veia obligat a retirar-se. Ara, en canvi, "*ASTON comes in. He closes the door, moves into the room and faces MICK. They look at each other. Both are smiling, faintly*" (III, pàg. 84). El somriure que entrecreu els dos germans és la major afirmació positiva d'una relació en *The Caretaker*. El fet que sigui una afirmació no verbal ens indica que, com assenyalava més amunt, Mick ha començat a acceptar Aston amb totes les seves limitacions, incloses les que fan referència a la interacció verbal. D'altra banda, el fet que el somriure sigui lleu, i no obert i entusiasta, apunta al fet que tots dos germans s'adonen de les limitacions de l'altre i, per tant, de les limitacions de la seva relació. No es produeix, doncs, un salt qualitatiu, però sí un principi d'acceptació mútua: "... for a moment they understand each other. But they must move apart, aware of the gulf between them ...".²⁹ Aquest moviment de separació, a diferència dels altres, està basat en la comprensió mútua, i té lloc

²⁸ Knowles, *ibid.*, pàg. 159.

²⁹ Pesta, pàg. 21.

precisament quan Mick admet la inutilitat de la interacció verbal amb Aston: "'Look...uh...' (He stops, goes to the door and exits)" (III, pàg. 84).

El somriure que entrecreuen Aston i Mick és paral·lel, d'altra banda, als somriures que Aston adreçava a Davies mentre aquest dormia i que Davies, erròniament, interpretava com a signes d'hostilitat. Això ens dona la mesura del que Davies ha perdut a causa del seu egocentrisme cec. Ara bé, amb la marxa de Mick, Davies fa un darrer intent desesperat de recuperar el favor d'Aston. Al llarg d'aquesta darrera escena, però, queda clar que si alguna cosa ha après Aston és a no deixar-se manipular per Davies. Malgrat tot, Davies posa en joc totes les estratègies de manipulació de què és capaç. De primer, prova de demostrar un interès per les activitats d'Aston que no ha sentit mai. Les pauses, però, indiquen que Davies fa tard, ja que Aston ha optat definitivament per quedar-se al marge de la conversa i per tant de la relació amb Davies:

DAVIES: That ain't the same plug, is it, you been...?

Pause.

Still can't get anywhere with it, eh?

Pause.

Well, if you...persevere, in my opinion, you'll probably...

Pause. (III, pàg. 84)

Tot i que Aston continua mirant d'adobar l'endoll, ara és conscient que l'altre contacte, amb Davies, és del tot impossible. Per això és irònic que sigui ara precisament que Davies s'interessi per la connexió defectuosa i li digui a Aston que si insisteix aconseguirà adobar-la.

Una altra tàctica de Davies consisteix a oferir-se per ajudar Aston a construir el cobert que abans ha menyspreat despietadament. Altre cop, però és massa tard. La resposta d'Aston, "'No. I can get it up myself'" (III, pàg. 86), constitueix alhora un rebuig obert de l'ofertament, el revers de tots els que ha rebut de Davies, i una autoafirmació. Davies també suggereix que per solucionar el problema dels sorolls poden provar de canviar-se de llit, però Aston rebutja la proposta, refermant alhora el seu vincle amb Mick ("'Anyway, that one's my brother's bed'", III, pàg. 85). Precisament, el rebuig

definitiu i categòric de Davies per part d'Aston té a veure amb la qüestió dels sorolls: "You make too much noise" (III, pàg. 86). Com apunta Quigley, però, que Aston ja no parla de "noises", sinó de "noise"²: ja no es refereix simplement als sorolls nocturns, sinó que s'ha adonat que la verbotat de Davies no és res més que un "soroll" que no està al servei de l'establiment de cap relació genuïna. És tan sols un mitjà de constant autodefensa, autojustificació i autocompassió. En suma, l'expressió d'un profund egocentrisme.

Finalment, Aston es tomba cap a la finestra que dona al jardí on ha de construir el cobert, donant l'esquena a Davies. A partir d'aquest moment, no torna a dir res més. Així doncs, rebutja Davies tant verbalment com físicament, mentre les darreres paraules de Davies, perdudes en el silenci de separació final, fan palès un cop més un egoisme cervical:

ASTON turns back to the window.

DAVIES: What am I going to do?

Pause.

What shall I do?

Pause.

Where am I going to go?

Pause.

If you want me to go...I'll go. Just say the word.

Pause.

I'll tell you what though...them shoes you give me...they're working out all right...they're all right. Maybe I could...get down....

ASTON remains still, his back to him, at the window.

Listen...if I...got down...if I was to...get my papers...would you...would you let...would you...if I got down...and got my....

Long silence. (III, pàgs. 86-87)

El llarg silenci final no és tan sols el del rebuig d'Aston, sinó que assenyala el moment en què Davies s'ha d'enfrontar amb la seva pròpia realitat, la que ha estat esquivant tot al llarg de l'obra. L'autoimatge que ha anat alimentat se li revela de cop com una pura construcció verbal: com assenyala Quigley⁴, si Aston contestés que sí a la darrera pregunta que Davies tracta de formular, òbviament no hi ha tals papers a Sidcup. Si Aston contestés que no, la pregunta també fóra inútil. Conseqüentment, Davies no acaba d'articular una pregunta

² *The Pinter Problem*, pàg. 168.

⁴ *Ibid.*, pàg. 169.

estèril, i aAston no li cal respondre verbalment per deixar clar el seu rebuig complet². Davies s'estavella contra el silenci més eloqüent³.

² No crec, doncs, que "... Davies's last appeal has gone unanswered as the curtain falls", i que per tant l'obra tingui un final obert (Trussler, pàg. 86).

³ Pinter ha declarat que quan va començar a escriure *The Caretaker* preveia un final violent: "I thought originally that the play must end with the violent death of one at the hands of the other. But then I realized, when I got to the point, that the characters as they had grown could never act in this way" (H. Thompson, "Harold Pinter Replies" (1961), citat en Brown, *Theatre Language*, pàgs. 45-46). Al meu entendre, aquest final és més punyent que no un de violent.

Estudi del llenguatge
en la producció teatral de
Harold Pinter

Vol. II

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

INDEX

VOLUM I

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

VOLUM II

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

CAPÍTOL 5

LLenguatge, Distribució de Rols i Família en *THE HOMECOMING*

Després de *The Caretaker*, Pinter va trigar cinc anys a escriure una altra obra de teatre, *The Homecoming* (1965), que va anar precedida d'una sèrie de peces radiofòniques i televisives d'un sol acte: *Night Out* (1960), *The Dwarfs* (1960), *The Collection* (1961), *The Lover* (1963) i *Tea Party* (1965)¹. *The Homecoming*, una de les obres més complexes de l'autor, constitueix un veritable salt endavant en l'exploració de la funció pragmàtica del llenguatge. Tant en el moment de l'estrena com posteriorment, *The Homecoming* va suscitar comentaris virulents². La

¹ Alguns d'aquests treballs anticipen les preocupacions de *The Homecoming*, sobretot *The Lover*, a què hi haurà ocasió de fer referència. D'altra banda, Pinter descriu les dificultats que el van conduir al 'silenci' teatral de cinc anys en Bensky (pàg. 32), i en B. Norman, "Five Desperate Years of Harold Pinter" (*Daily Mail*, 9 març 1955).

² L'estrena tingué lloc a l'Aldwych Theatre, de Londres, el 3 de juny de 1965, sota la direcció de Peter Hall. *The Homecoming* assenyala l'inici de la col·laboració entre el dramaturg i el director, que havia de continuar amb *Landscape* (1968; 1969) i *Silence* (1969), *Old Times* (1971), *No Man's Land* (1975), *Betrayal* (1978), i *Other Places* (*Family Voices*, *Victoria Station*, *A Kind of Alaska*) (1982). Recentment, i amb motiu del seixanta aniversari de Pinter (1990), Hall ha dirigit un nou muntatge de *The Homecoming* al Comedy Theatre,

crítica d'espectacles fou gairebé unànime a declarar l'obra tècnicament perfecta però moralment vàcua i, doncs, condemnable³. Probablement, R. Hayman, B.O. States i S. Trussler constitueixen el paradigma dels crítics acadèmics que expressen un punt de vista semblant. Hayman no admet ni tan sols la perícia tècnica de Pinter, ja que opina que bona part dels episodis de l'obra són no només "unpleasant", sinó també "... unexplained, arbitrary and structurally functionless"⁴. Trussler se situa en la mateixa línia, tot parlant de "... the aimlessness of plot and arbitrariness of feeling ..."⁵, per acabar sentenciant:

If a work is pornographic because it toys with the most easily manipulated human emotions --those of sex and (more especially) violence-- without pausing to relate cause and effect, then *The Homecoming* can even be said to fall into such category.⁶

El tercer dels crítics que he esmentat, States, se centra en el segon tema que apunta Trussler, la violència. De primer assenyala que, segons ell, en *The Homecoming* s'hi produeix una fixació "... on the fact of violence ... and ... unconcern for the consequences of violence on the human scene", i després es pregunta: "Does it not, in fact, bespeak a certain detachment that comes with accommodation to, or indifference toward, an 'old' problem?"⁷.

En realitat, i com podem començar a advertir, la "qüestió moral" ha dominat en gran mesura el contingut de les anàlisis de *The Homecoming*. Potser és el moment d'afegir que el debat s'ha centrat

Londres (vegeu, per exemple, J. Peter, "A Return to the Heart of Family Darkness", *Sunday Times*, 13 gener 1991, secció 7, pàg. 7).

³ El cas més conegut és el de H. Hobson, que havia defensat en solitari *The Birthday Party* ("Pinter Minus the Moral", *Sunday Times*, 6 juny 1960). Vegeu, també, P. Hope-Wallace, "*The Homecoming*", *Guardian*, 4 juny 1965; B. Levin, "No Happy Homecoming for Mr Pinter", *Daily Mail*, 4 juny 1965; J. Salt, "Half a Pinter", *Tatler*, 30 juny 1965, pàg. 701; M. Shulman, "Drama --or Confidence Trick?", *Evening Standard*, 4 juny 1965; i J.C. Trewin, "Mr Pinter Says that There's no Place like Home", *Illustrated London News*, 19 juny 1965.

⁴ Harold Pinter, pàgs. 71 i 65 respectivament.

⁵ *The Plays of Harold Pinter*, pàg. 118.

⁶ *Ibid.*, pàg. 134.

⁷ "Pinter's *Homecoming*: The Shock of Non-recognition", en Ganz (ed.), pàg. 156.

sovint en la interpretació del comportament de l'únic personatge femení, Ruth, i de la seva relació amb el seu marit, Teddy, i amb la família d'ell, formada pel pare, Max, els dos germans, Lenny i Joey, i l'oncle, Sam⁹. En principi, el matrimoni es troba a Londres per visitar la família de Teddy, amb la intenció de tornar-se'n als Estats Units, on viuen. Ara bé, al final de l'obra, i després de la "negociació" de les condicions, Ruth es queda amb la família del seu marit, aparentment disposada a complir el doble paper de mare i de prostituta o objecte sexual. Teddy marxa sol cap a Amèrica, a l'encontre dels tres fills haguts amb Ruth. En relació amb la controvèrsia sobre la qüestió moral, voldria aclarir que no es tracta, o no es tracta només, que els crítics que he esmentat més amunt censurin, explícitament o implícita, la decisió de Ruth. El més important és que blasmen Pinter perquè consideren que no proporciona una perspectiva "moral" des de la qual jutjar els actes de Ruth i, en general, els de tots els personatges.

C.C. Hudgins, en canvi, defensa un punt de vista diametralment oposat¹⁰. Partint de les teories de la recepció de H.R. Jauss i de W.J. Ong, Hudgins situa Pinter en el context de la literatura moderna que, segons Jauss, es caracteritza, entre d'altres coses, per la negativa a proporcionar avaluacions morals obertes i inequívokes¹⁰. Prenent l'exemple de Ruth, Hudgins argumenta que el seu comportament, juntament amb la manca d'una glossa moral directa per part de l'autor, solen transgredir l'horitzó d'expectatives del públic receptor, creant

⁹ Tant l'afirmació "l'únic personatge femení" com l'enumeració dels membres de la família són parcialment incorrectes, ja que cal tenir en compte la presència constant en les paraules de diversos personatges masculins de la mare morta, Jessie, i de l'amic de Max, també mort, MacGregor. De la funció d'aquestes, i d'altres, existències verbals en parlaré més endavant.

¹⁰ "Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironical Mode of Identification'", en Gale (ed.), pàgs. 102-17. Es tracta d'un treball del 1986 que demostra el creixent grau de refinament de la crítica pinteriana: com deia en el primer capítol, l'obra de Pinter requereix noves formes de percepció que han anat sorgint per mitjà d'un procés d'"aprenentatge" dels crítics de què tots formem part.

¹⁰ "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *Toward an Aesthetic of Reception*, pàg. 44.

per tant una distància estètica. Això es pot resoldre de dues maneres. En primer lloc, es pot produir un rebuig per part de l'espectador, rebuig que implica una negativa a "identificar-se" (en terminologia jaussiana) amb el personatge en qüestió i que té com a conseqüència última la neutralització moral o ètica de tota l'obra. Aquesta seria, evidentment, una manera de descriure la reacció dels crítics que he esmentat abans. Ara bé, obres com *The Homecoming* i personatges com Ruth requereixen, segons Hudgins, el que Jauss anomena una "identificació irònica"¹¹ per part del receptor. És a dir, exigeixen un esforç intel·lectual per tal de superar la distància estètica, esforç que ha de partir necessàriament de

... the willingness of the spectator to broaden the basis of his or her identification; this requires a difficult recognition of the similarity of his or her own life to the lives of the apparently strange characters he or she observes on stage.¹²

Si l'esforç intel·lectual es produeix, la identificació irònica, de caire emocional, tindrà lloc i, per tant, l'espectador es trobarà en disposició de respondre positivament a un exemple negatiu¹³. Aquesta resposta positiva equival, en darrer terme, a admetre "... that we are like the characters on the stage and should struggle, creatively, to change both our perspective and our behavior"¹⁴. En definitiva, doncs, el raonament de Hudgins va encaminat a demostrar que en *The Homecoming*, i en relació especialment amb Ruth, sí que hi ha una valoració moral per part del dramaturg, si bé és indirecta i, en terminologia jaussiana, "negativa".

La segona part de l'article de Hudgins està dedicada a examinar minuciosament el que, seguint Ong¹⁵, anomena els "senyals implícits" que l'autor va introduint per tal d'indicar al receptor quin paper ha

¹¹ "Levels of Identification of Hero and Audience" (1972), *New Literary History*, 5 (1973-74), pàgs. 313-17.

¹² Hudgins, *ibid.*, pàg. 103.

¹³ *Ibid.*, pàg. 104.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ "The Writer's Audience is Always a Fiction", *PMLA*, 90 (1975), pàgs. 9-21.

d'assumir respecte de l'obra, paper que en aquest cas, tornant a Jauss, seria el de la identificació irònica. Això duu Hudgins a la interpretació, al meu entendre qüestionable, que les relacions de poder i de submissió que s'estableixen entre els personatges de *The Homecoming*, i per tant, la violència de l'obra, estan motivades fonamentalment per "... the refusal to deal with the reality of death"¹⁶. Aquest constitueix per a Hudgins el missatge "moral" últim que el receptor de *The Homecoming* hauria de ser capaç d'assumir i d'aplicar al comportament propi.

Ara bé, sóc del parer que cal reconduir la discussió sobre la qüestió moral a l'entorn de *The Homecoming* cap a allò que crec que n'és el pivot: el llenguatge i la mediatització de la realitat a través del llenguatge. Aquest és un tema que, com hem anat veient, és una constant en la producció de Pinter, però que en *The Homecoming* adquireix una magnitud incommensurable. En efecte, més diàfanament que qualsevol obra anterior de l'autor, *The Homecoming* versa sobre el llenguatge com a arma usada per construir realitats alternatives de tota mena i per mirar d'imposar-les als altres. Des d'aquest punt de vista, crec que si algun "senyal implícit" hi ha en *The Homecoming*, el constitueix el paper crucial que hi juga la funció pragmàtica. Aquest cop, Pinter n'explora el funcionament en el si d'una família i de les relacions entre els dos sexes, és a dir, en el si de dos microcontextos socials respecte als quals hi sol haver unes idees preconcebudes rígides, però que sovint romanen implícites. Mitjançant l'exploració del rol del llenguatge en la construcció d'estructures de poder en aquests dos microcontextos, Pinter aconsegueix "... to jolt the reader ... out of the self-evident character of his moral judgement, and [turn] a predecided question of public morals back into an open problem"¹⁷. Al meu entendre, doncs, la identificació irònica

¹⁶ Hudgins, *ibid.*, pàg. 106.

¹⁷ Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *Toward an Aesthetic of Reception*, pàg. 44. Jauss fa aquesta reflexió en el context de l'anàlisi de la recepció i del judici de *Madame Bovary* (1857).

que exigeix *The Homecoming* va més enllà del que suggereix Hudgins i consisteix a copsar el repte que Pinter planteja envers tot partit pres quant a la distribució de rols en el si de la família i en el context de les relacions entre els sexes, especialment pel que fa al paper de la dona. En definitiva, el missatge últim de *The Homecoming* seria que el repartiment de rols en aquests microcontextos no és una qüestió prefixada i, doncs, "natural", sinó el resultat d'una lluita per la supremacia en què el llenguatge, com a mediatitzador de la realitat, juga un paper primordial. Així doncs, comparteixo el parer que en *The Homecoming* el llenguatge "... is shown up as a constructed ... medium [which allows] the active construction of roles in the family ..."¹⁸, demostrant així que "There is no reality that is not contingent upon language ..."¹⁹. És cert que aquesta és una preocupació fonamental de Pinter des de *The Room* però, com deia més amunt, en *The Homecoming* esdevé la pedra angular²⁰. Crec que és aquest fet el que ha dut els crítics a assenyalar, per exemple, que en *The Homecoming* "... we find the familiar issues of ... dominance and subservience moving into a wholly verbal realm"²¹, que "... the action ... is almost entirely verbal"²², o fins i tot que es tracta d'una obra "... about language ..."²³. Malauradament, però, no s'han explorat a fons les implicacions de tals afirmacions.

L'èmfasi en el llenguatge com a factor constitutiu dels rols en el si de la família i de les relacions entre els sexes cal posar-lo en

¹⁸ D.A. Sarbin, "'I Decided She Was': Representation of Women in *The Homecoming*", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàg. 34.

¹⁹ *Ibid.*, pàg. 35. En aquest sentit, és una llàstima que States no aprofundeixi en l'afirmació que "We see reality ... in terms of our formulations of it" (pàg. 157).

²⁰ Les presències verbals a què m'he referit són una peça clau del tractament d'aquest tema per part de Pinter.

²¹ Braunmuller, "'Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory'", pàg. 158. De fet, però, l'acció no esdevé completament verbal fins a *Old Times*, com veurem en el capítol següent.

²² Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language*, pàg. 184. Vegeu també Dukore, *Where Laughter Stops*, pàg. 37.

²³ Almansi i Henderson, pàg. 61.

relació amb el perill que suposa usar el propi terme "família" com si fos un concepte estàtic i/o uniforme en *The Homecoming*. Aquest és un fenomen freqüent en la crítica. Així, per exemple, s'ha dit que "... the family finally absorbs the alien body, Ruth ..."²⁴, que "Ruth's arrival completes the household ..."²⁵, o bé que Ruth "... belongs with [the London family] ..."²⁶. A més, en nombroses ocasions s'ha parlat del "homecoming" de Ruth com a fil conductor de l'acció, i de la família londinenca com un cos fix que simplement atrau i absorbeix Ruth²⁷. Tot això suposa passar per alt el tema fonamental de la construcció verbal de rols i d'estructures de poder en el si de la unitat familiar i de les relacions entre els sexes. Comparteixo l'opinió d' Quigley que cal tenir present que en *The Homecoming* tant "casa" ("home") com "família" reben una interpretació diferent per part de cadascun dels personatges, i que "... the nature of the different constructions becomes manifest in the kinds of social structure that each of the characters seeks to impose on the others"²⁸. Així doncs, la família que Pinter presenta al començament de l'obra, formada per Max, Lenny, Joey i Sam, no és un ens estable i homogeni, sinó que els rols i les relacions s'hi troben en un procés continu de negociació. El mateix podem dir de la segona unitat familiar que entra en escena, composta per Teddy i Ruth. Lògicament, la dinàmica de negociació de les funcions esdevé especialment perceptible a partir del moment en què les dues famílies entren en contacte, ja que això fa sorgir nous focus de tensió. La resolució

²⁴ *Ibid.*, pàg. 60.

²⁵ Elsom, "Family Ties" (1978), en Scott (ed.), pàg. 199.

²⁶ Dobrez, pàg. 350.

²⁷ Vegeu Bock, "Harold Pinter: The Room as Symbol", en Bock i Wertheim (eds.), pàg. 19; M. Croyden, "Pinter's Hideous Comedy", en J. Lahr (ed.), *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming"* (Nova York: Grove Press, 1971), pàg. 110; Dukore, *Where Laughter Stops*, pàg. 38; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 159; Ganz, "A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*", *Educational Theatre Journal*, 21, 2 (1969), pàg. 186; Nelson, pàg. 149; i Taylor, *Anger and After*, pàg. 355.

²⁸ *The Pinter Problem*, pàg. 174.

final consisteix en la construcció literal, sobre l'escenari (sobretot mitjançant la negociació per part de Ruth de les condicions per quedar-se), d'una nova estructura familiar que inclou Ruth i exclou Teddy.

Voldria insistir que el nou cercle familiar amb què es clou *The Homecoming* és el fruit d'un procés de construcció lingüística i que, com a tal, implica una nova distribució de rols basada ineluctablement en relacions de domini i de submissió. Segons bona part dels crítics, aquesta nova estructura familiar està basada en la victòria de Ruth i, per tant, en el poder absolut que exerceix sobre els altres components de la família²⁹. D'altres consideren que el final és ambigu i, tot i que formulen aquesta suposada ambigüitat de diverses maneres, la consideració subjacent és sempre que difícilment es pot parlar de victòria si implica, com en el cas de Ruth, la prostitució pròpia. Així, en un moment de les anàlisis respectives, tant Almansi i Henderson com Nelson, com ja he apuntat, declaren explícitament que el final de *The Homecoming* suposa el triomf de Ruth. En canvi, en un altre punt es pregunten si Ruth no és més aviat una víctima convertida en objecte sexual de la família de Teddy³⁰. D'igual manera, Ganz considera que la victòria de Ruth comporta "... the degradation of her role as prostitute ..."³¹. D'altres crítics intenten ser més específics i situen l'origen de l'ambigüitat del final de l'obra en la

²⁹ Així opinen, per ordre alfabètic, Almansi i Henderson, pàg. 67; Anderson, pàg. 94; C.A. Carpenter, "'Victims of Duty?' The Critics, Absurdity and *The Homecoming*", *Modern Drama*, 25, 4 (1982), pàg. 494; Dukore, *Where Laughter Stops*, pàg. 42; Dukore, "A Woman's Place" (1966), en Lahr (ed.), pàg. 115; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 159; W.J. Free, "The Treatment of Character in Harold Pinter's *The Homecoming*", *South Atlantic Bulletin*, 34, 4 (1969), pàg. 4; A.P. Hinchliffe, "Mr Pinter's Belinda", *Modern Drama*, 11, 2 (1968), pàg. 177; Milberg, pàg. 231; Morrison, "Pinter and the New Irony", pàg. 392; Morrison, *Canter's and Chronicles*, pàg. 190; Nelson, pàg. 147; Schechner, pàg. 183; Taylor, *After and After*, pàgs. 355-56; i Wardle, "The Territorial Struggle", en Lahr (ed.), pàg. 44.

³⁰ Almansi i Henderson, pàg. 33; i Nelson, pàgs. 156-57. En tots dos casos tornem a trobar l'ús homogeneïtzador i estàtic del terme "família".

³¹ "Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape, Silence, and Old Times*", en Ganz (ed.), pàg. 161. Vegeu també K. Morris, "The Homecoming", *Tulane Drama Review*, 11, 2 (1966), pàg. 190.

relació entre Ruth i Lenny, evitant així el perill de tractar la família com un tot uniforme. Com veurem, des del començament mateix de *The Homecoming*, es fa evident que Lenny ostenta una posició dominant en relació amb Max, Sam i Joey, i Dukore apunta que, en el quadre final, el fet que sigui l'únic personatge que s'està dret "... may indicate control ...", i que per tant "The final stage picture portrays ambiguity"³².

Algunes lectures de *The Homecoming* des d'una òptica feminista rebutgen la idea que el fet que Ruth accepti prostituir-se impliqui la seva victimització:

As the play progresses, Ruth gradually assumes the identity of a domineering mother-substitute, while the men are drawn into emasculated and infantilized roles. And yet this apparent demonstration of female control is not simple, since woman is also strongly identified here as a whore. In contrast to the wife, mother or even mistress, the whore figure is supposedly passive, dominated by the male as she submits to his desires. But here the fact that the male characters conceive of woman as whore ironically accentuates their own inadequacy. Thus Ruth, no matter what role she is made to assume, is placed in a position of dominance at the centre of power, establishing her command and reigning in full control of the situation at the end of the play.³³

Osherow també apunta que "... it is [Ruth], not Lenny, who takes the seat of power as the final curtain falls"³⁴. Paral·lelament, A.C. Hall realitza una lectura lacaniana de *The Lover* i, tangencialment, de *The Homecoming*³⁵. Tradicionalment, la dona ha complert la funció de "mirall" dels dissenys masculins: "One way in which women function as mirrors for men is through their participation in the dichotomous and mutually exclusive roles as mothers and whores"³⁶. Hall argumenta que

³² "What's in a Name? An Approach to *The Homecoming*", *Theatre Journal*, 33, 2 (1981), pàg. 178. D'aquesta manera, Dukore posa en qüestió la seva pròpia lectura en ocasions anteriors (vegeu la nota 29). *The Homecoming* s'acaba amb una mena de retsule vivent: Ruth seu al mig, Joey reclina el cap a la seva falda, Max s'agenolla al costat seu, i Lenny s'està dempeus al darrera.

³³ A. Osherow, "Mother and Whore: The Role of Woman in *The Homecoming*", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàg. 423.

³⁴ *Ibid.*, pàg. 426.

³⁵ "The Beat Goes On: Sexual Politics in Harold Pinter's *The Lover*", *The Pinter Review*, 2, 1 (1988), pàgs. 54-59.

³⁶ *Ibid.*, pàg. 55.

tant Sarah en *The Lover* com Ruth en *The Homecoming* són capaces de treure profit d'aquesta situació i d'assumir totes dues funcions alhora, la qual cosa els permet assolir "... [their] independence and [their] need for companionship"³⁷. Aquest tipus d'interpretació³⁸ sembla veure's reforçada pel comentari del propi Pinter:

She's misinterpreted deliberately and used by this family. But eventually she comes back at them with a whip. She says 'if you want to play this game I can play it as well as you'. (...) At the end of the play she's in possession of a certain kind of freedom."

Ara bé, crec que si apel·lem altre cop a la idea fonamental de la construcció dels rols familiars i sexuals mitjançant el llenguatge, podem dir que si bé Ruth s'erigeix en agent subversiu en repetides ocasions, tot desemascarant la naturalesa arbitrària del llenguatge, això no vol dir que al final el seu poder sigui absolut. Més aviat em sembla que es tracta d'un poder paradoxal, ja que lluny de transcendir les categoritzacions contradictòries a què, com a dona, es veu sotmesa, no té més remei que acceptar-les per assolir el que Pinter anomena "a certain kind of freedom". D'altra banda, no crec que això faci de *The Homecoming* "a feminist project", una denúncia de "... the exclusive male practice of subjugation"³⁹. Aquest punt de vista duu Sarbin a la següent conclusió: "The final tableau, so often celebrated as the embodiment of Ruth's ascendance, seems instead to suggest a passing on of the role of dominant male from Teddy to Lenny"⁴⁰. A part de la dubtosa descripció de Teddy com a "dominant male", diria que, en

³⁷ *Ibid.*, pàg. 56. En *The Lover*, Richard, el marit, es canvia el nom per Max i diu que a les tardes va a veure una prostituta quan en realitat les passa amb la seva pròpia dona, Sarah, que entra en el joc tot assumint el doble paper que Richard/Max espera d'ella.

³⁸ Vegeu també E. Sakellariadou, *Pinter's Female Portraits* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988), pàg. 111. Igualment, Almansi i Henderson assenyalen la possibilitat de realitzar una lectura feminista de *The Homecoming*, tot lligant el suposat alliberament de Ruth amb el de Sarah en *The French Lieutenant's Woman* (1969), de J. Fowles, obra que Pinter va adaptar per al cinema (1981).

³⁹ H. Hewes, "Probing Pinter's Play", *Saturday Review*, 8 abril 1967.

⁴⁰ Sarbin, pàg. 34. Com veurem, aquesta darrera afirmació és qüestionable en el propi context de *The Homecoming*.

⁴¹ *Ibid.*, pàg. 41.

tot cas, el poder de Lenny al final de l'obra és tant paradoxal com el de Ruth. Com veurem, al llarg de *The Homecoming* la tendència de Lenny a la manipulació lingüística es veu desafiada per Ruth i, a més, el quadre final, que he descrit anteriorment, és més ambivalent del que suggereixen els comentaris de Sarbin. Al meu entendre, tant Ruth com tots els altres personatges, inclòs Lenny, són presoners de la nova estructura de poder familiar que han construït, i el regust final de l'obra és el de l'enorme dificultat, per no dir la impossibilitat, de superar uns esquemes apresos i, en darrer terme, imbricats en el propi llenguatge.

A partir d'ara, cal analitzar el text per mirar de donar suport a les idees expressades fins aquí. *The Homecoming*² comença amb la presentació del grup familiar format per Max, Lenny, Joey i Sam. La secció inicial del primer acte es pot dividir en tres escenes. D'entrada, la confrontació entre Max i Lenny; després, s'hi afegeix l'oncle Sam i, finalment, arriba Joey. Aquestes tres escenes són l'exposició prèvia a l'arribada de Teddy i Ruth i, com veurem a continuació, fan trontollar la creença que és la presència de Ruth la que genera la violència que impregna l'obra³. Pel que fa a l'estructura, el final de les dues primeres escenes va marcat per un silenci, i el final de la secció per una apagada general de llums ("blackout"). En *The Homecoming*, els silencis solen marcar l'acabament d'una escena, i les apagades, d'una secció⁴. En el cas dels silencis,

² *Plays: Three*, pàgs. 19-98.

³ Dukore, "A Woman's Place", pàg. 109. Com apunta Hinchliffe, "*The Homecoming* ... has a title that arouses cosy expectations immediately shattered by the opening dialogue between Lenny and ... Max" ("Mr Pinter's Belinda", pàg. 177).

⁴ Estic en deute amb J. Dawick, que analitza la funció estructural dels silencis i de les apagades de llums en *The Homecoming* ("Punctuation and Patterning in *The Homecoming*", *Modern Drama*, 14, 1 (1971), pàgs. 37-46). Vegeu, també, C. Deleyto Alcalá, *Literatura y medios de comunicación: las formas de expresión de Harold Pinter* (tesi doctoral no publicada; Sevilla: Departamento de Literatura Inglesa, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 1985), pàgs. 258-60. Aquests i d'altres recursos estructurals que aniré indicant constitueixen sense dubte el rerefons del següent comentari de Pinter: "The only play which gets remotely near to a structural entity which satisfies me is *The Homecoming*" (Bensky, pàg. 26).

però, caldrà anar més enllà i mirar de determinar, a més, el paper específic que compleixen des del punt de vista interpersonal.

Des del moment mateix en què comença l'obra es fa palès que el conflicte entre Max i Lenny és inevitable. Efectivament, l'acotació inicial posa de manifest la gran diferència entre els papers que cadascun d'ells juga en l'estructura de la unitat familiar. Lenny es troba assegut al sofà, llegeix el diari i va vestit de carrer (I, pàg. 23). En canvi, Max entra des de la cuina, va vestit d'estar per casa i es posa a buscar unes tisores (I, pàg. 23). Així doncs, des de bon començament es fa evident el vincle estret de Max amb les funcions domèstiques, mentre que Lenny queda immediatament relacionat amb el món extradomèstic. El més important, però, és que Max, a diferència de Lenny, està profundament ressentit pel rol que li ha tocat d'assumir. En efecte, la confrontació inicial entre tots dos es caracteritza, sobretot, pels intents de Max d'assignar al seu fill un rol subordinat en el si de la relació i per la negativa de Lenny a acceptar-lo. És a dir, Lenny desafia repetidament l'autoritat de Max, la qual cosa empeny aquest a construir verbalment dues imatges de si mateix, mútuament contradictòries, cadascuna de les quals Lenny s'encarrega d'enderrocar.

La primera intervenció de Max constitueix un intent de proclamar la seva autoritat tot col·locant Lenny en una clara situació de desavantatge, ja que dóna per suposat que és ell qui ha extraviat les tisores: "What have you done with the scissors?" (I, pàg. 23). Ara bé, tant aquesta estratègia inicial com la posterior insistència de Max topen amb el silenci de Lenny. En termes griceans, Lenny es nega a cooperar conversacionalment amb Max, la qual cosa equival a rebutjar de ple la funció dependent que Max tracta d'atorgar-li⁴⁵. Des del principi de *The Homecoming*, per tant, som testimonis de la negociació o construcció activa dels rols familiars mitjançant la interacció lingüística. Ara bé, en el cas de Lenny és important fer notar que el

⁴⁵ Dukore i Newton també consideren que el silenci de Lenny assenyala un estatus superior (*Harold Pinter*, pàg. 76; i *In Defence of Literary Interpretation*, pàgs. 61-62).

silenci amb què rep les primeres investides verbals de Max és característic de l'actitud que adopta no tan sols envers el seu pare, sinó també envers Sam i Joey. És a dir, en lloc d'entrar a fons en la negociació del seu paper en el si de l'estructura familiar, l'estratègia de Lenny consisteix a quedar-se al marge, denegant als altres, sobretot a Max, el dret d'atorgar-li funcions subordinades, i manipulant la seva animositat mútua en benefici propi⁴. Com veurem, la indiscutible superioritat de Lenny com a estratègia lingüística no es veu amenaçada fins a l'arribada de Ruth.

Tornant, però, a l'escena inicial, quan Lenny finalment es decideix a parlar és per atacar d'arrel l'autoritat paternal que Max tracta d'invocar. De primer li denega el dret de retallar quelcom del diari, ja que "I'm reading the paper" (I, pàg. 23). I quan Max contraataca, tot queixant-se que s'ha vist forçat a llegir el diari del diumenge anterior a la cuina, Lenny recorre a un comentari metacomunicatiu per tal de deixar clar que es nega a cooperar en el desenvolupament de la conversa: "(looking up, quietly) 'Why don't you shut up, you daft prat?'" (I, pàg. 23). Max prova de nou de consolidar la seva autoritat, tot amenaçant Lenny físicament ("MAX lifts his stick and points it at him", I, pàg. 23) i denegant-li el dret de parlar-li com ho acaba de fer ("Don't you talk to me like that. I'm warning you", I, pàg. 23). El silenci persistent de Lenny, però, l'empeny a assajar noves tàctiques. Max sap que, físicament, és inferior a Lenny, i per això posa en joc tot un seguit d'estratègies lingüístiques. Però, com ja hem vist, en aquest terreny Lenny també té l'hegemonia.

De primer, Max cau en el parany de mirar de justificar-se davant de Lenny, tot explicant que necessita les tisores perquè "There's an advertisement in the paper about flannel vests" (I, pàg. 24) que vol retallar. Aquest intent de justificació, que no provoca cap reacció

⁴ Osherow observa que "[Lenny] stands at the threshold of the family, remaining aloof, observing and plotting" (pàg. 426). Des d'aquest punt de vista, crec que no és casual que en el primer muntatge de *The Homecoming*, a cura de Peter Hall, Lenny se situés repetidament al llindar de la porta de la casa (Wardle, "A Director's Approach: An Interview with Peter Hall", en Lahr (ed.), pàg 24).

per part de Lenny, no fa més que confirmar la inferioritat relativa del pare. Després, Max retorna a l'estratègia de demanar una cosa directament a Lenny, ara una cigarreta. Com que tampoc no obté cap resposta, prova de commoure el seu fill ("Look what I'm lumbered with. (He takes a crumpled cigarette from his pocket) I'm getting old, my word of honour", I, pàg. 24). Això tampoc no funciona, i aleshores Max recorre a una darrera tàctica consistent a elaborar, a base de paraules, un retrat de si mateix en la flor de la joventut per tal de mirar de compensar la preeminència actual de Lenny. Aquesta estratègia, però, està predestinada al fracàs, ja que en ser purament una història, una construcció verbal, es veu refutada a la pràctica per la simple presència de Lenny. És per això que, un cop més, Lenny no es digna ni tan sols a entrar en discussió amb Max: no li cal. Opta per la no cooperació, per la no confirmació de la construcció verbal de Max, i ho fa bé mitjançant el silenci o bé, altra vegada, mitjançant la subversió absoluta del discurs de Max amb un altre comentari metacomunicatiu: "Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper" (I, pàg. 25).

Ara bé, quina és la naturalesa de la pròpia imatge que Max construeix? En primer lloc, com ja he assenyalat, constitueix un repte de la superioritat actual de Lenny i, alhora, un retret de la seva manca de consideració:

MAX: You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always. (I, pàg. 24)

Ara bé, la necessitat d'apel·lar a l'oncle Sam posa en evidència que Max no està sinó fabricant una versió de la seva joventut, i que per tant necessita recolzament. Tot el que ve a continuació cal veure-ho des d'aquest prisma⁴⁷:

MAX: I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You remember Mac? Eh?

Pause.

Huhh!! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. (...)

Pause.

⁴⁷ Per tant, no ens ha de sorprendre quan, més endavant, Sam posa en dubte les construccions verbals de Max en lloc de confirmar-les.

He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.

Pause.

Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway. (I, pàgs. 24-25)

Aquest és el primer cop que Max anomena la seva dona, Jessie, i l'amic MacGregor. L'existència purament verbal d'aquests dos personatges, que ja he assenyalat més amunt, permet a Pinter explorar a fons el tema de la construcció de la realitat per mitjà del llenguatge⁴. Efectivament, cada vegada que un dels personatges que apareixen en escena anomeni Jessie o MacGregor, n'elaborarà una versió que satisfagui les seves necessitats en aquell moment determinat, necessitats que van sempre en funció de la negociació de la distribució de rols en el si de la família. Pel que fa a Max, en el fragment que he citat més amunt podem començar a adonar-nos que el seu problema fonamental és que és víctima d'una sèrie de requeriments contraposats. D'una banda, vol demostrar a Lenny que, de jove, era molt millor que no pas ell. Ara bé, com que aquesta imatge està en contradicció amb la seva situació actual, també se sent empès a excusar-se. I, finalment, conscient que les excuses fan palesa la inseguretat que malda per encobrir, també intenta posar èmfasi en la importància de les seves funcions domèstiques. Això explicaria l'admiració desbordant que Max expressa pel MacGregor de la seva imaginació, l'home que hauria volgut ser⁵; el ressentiment envers Jessie, per qui va haver de renunciar-hi ("I gave her the best bleeding years of my life, anyway"); i, simultàniament, la valoració més positiva tant de Jessie com dels seus deures familiars en altres

⁴ Des de la germana i la mare del senyor Kidd, esmentades només passatgerament en *The Room*, passant pels concerts imaginaris de Stanley i l'oncle, el pare, la mare i la dona de Goldberg en *The Birthday Party*, i per les anècdotes de Davies en *The Caretaker*, la presència verbal de persones i/o fets es va incrementant en l'obra de Pinter, en un procés que culmina amb *Old Times*.

⁵ Per tant, discrepo de Trussler, que considera que Max incorpora MacGregor al seu discurs de forma sobtada i arbitrària (pàg. 122).

ocasions ("Mind you, she wasn't such a bad woman")²⁰. Igualment, la tensió que generen aquests impulsos contradictoris és, possiblement, la que empeny Max a proporcionar una descripció denigrant de si mateix en resposta a l'ordre de Lenny que calli: "Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand! Talking to your lousy filthy father like that!" (I, pàg. 25). És evident que Lenny s'adona immediatament de la victòria que això suposa per a ell: "You know what, you're getting demented" (I, pàg. 25).

Ara bé, Lenny no es pot estar de provocar el seu pare de nou, i l'incita a parlar de les carreres de cavalls que anuncia el diari:

LENNY: What do you think of Second Wind for the thirty-three?

MAX: Where?

LENNY: Sandown Park.

MAX: Doesn't stand a chance.

LENNY: Sure he does.

MAX: Not a chance.

LENNY: He's the winner.

LENNY ticks the paper.

MAX: He talks to me about horses.

Pause.

I used to live on the course. One of the loves of my life. Epsom? I knew it like the back of my hand. I was one of the best-known faces down at the paddock. What a marvellous open-air life.

Pause.

He talks to me about horses. You only read their names in the papers. But I've stroked their manes. I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one

²⁰ L'exemple més clar de l'ús contingent que Max fa de les dues versions contraposades de Jessie es produeix, com veurem, al principi del segon acte. De tota manera, em sembla que des d'ara ja està prou clar que l'actitud dividida de Max envers Jessie no és deguda a una incapacitat per distingir entre "... illusion ... and reality" (Ganz, "A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*", pàg. 183). D'altra banda, Osherow argumenta que "The reader cannot be sure what kind of woman Jessie was ... nor is he supposed to be. Pinter seems interested merely in pointing up the duality with which this woman is regarded by her family" (pàg. 428). A part de l'ús homogeneïtzador de "family", que crea confusió, crec que la intenció de Pinter va més enllà. Com asseryala Sarbin, "The presentation of Jessie is ... constructed and arbitrary. (...) The figure of Jessie becomes whatever suits Max's context. (...) The two poles of comparison suggest the traditional mother/whore dichotomy in the representation of women. Such rapid juxtaposition of both poles in describing the same woman can disrupt the validity of each, allowing Jessie to escape representation. Patriarchal language and its categories are not adequate to contain this woman ..." (pàg. 77). Em sembla, però, que Sarbin passa per alt el fet que MacGregor també posseeix tan sols una presència verbal. ¿Haurem de dir, aleshores, que les versions contradictòries que ens en proporcionen Max i més endavant, com veurem, Sam, s'invaliden mútuament i que per tant el llenguatge tampoc no pot contenir MacGregor? Crec que és més raonable cenyir-se a la idea que és el context de la lluita per la distribució de funcions en el si de la família el que determina les categoritzacions variables tant de Jessie com de MacGregor.

they used to call for. Max, they'd say, there's a horse here, he's highly strung, you're the only man on the course who can calm him. It was true. I had a...I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job --you know, a proper post, by the Duke of...I forget his name...one of the Dukes. But I had family obligations, my family needed me at home.

Pause. (I, pàgs. 25-26)

Evidentment, al començament d'aquest fragment es fa palès que Lenny li demana l'opinió al seu pare simplement per poder-s'hi mostrar en desacord. Això fa que Max s'embarqui en la nova fabricació verbal referent a la seva destresa amb els cavalls, la força il·locucional de la qual va quedant definida pels símptomes que he anat esmentant. D'una banda, el desafiament obert de Lenny ("He talks to me about horses. You only read their names in the papers"). D'altra, els somnis de grandesa interromputs per uns punts suspensius, estratègicament col·locats per Pinter, que semblen indicar que Max va elaborant aquest suposat record sobre la marxa i que, per tant, apunten de nou al tema subjacent de la construcció de la realitat mitjançant el llenguatge. I, finalment, l'excusa, allò que, segons Max, va impedir-li tenir un futur brillant i el va condemnar a les feines de casa.

Però Max està destinat a resultar el perdedor de la confrontació amb Lenny. D'una banda, Lenny fa cas omís de la pretensió de Max que hauria pogut estar un gran domador de cavalls, tal com ho indiquen les pauses en el fragment citat anteriorment. A més, també desafia obertament allò que es troba implícit en l'excusa de Max: que les seves bones mans per a les tasques domèstiques requerien la seva presència a casa. De primer, Lenny fa explícita la negativa a cooperar amb Max en la construcció de la imatge de domador de cavalls per mitjà, altre cop, d'un enunciat metacomunicatiu. Després l'ataca per l'altre front:

LENNY: Dad, do you mind if I change the subject?

Pause.

I want to ask you something. The dinner we had before, what was the name of it? What do you call it?

Pause.

Why don't you buy a dog? You're a dog cook. Honest. You think you're cooking for a lot of dogs. (I, pàgs. 26-27)

Max, furios, amenaça amb pegar a Lenny amb el bastó. Aquest cop, a diferència de l'anterior, Lenny qüestiona obertament l'autoritat que Max pugui tenir sobre ell com a pare i les possibilitats reals que pugui tenir de pegar-li, tot parodiant la reacció d'un nen petit:

LENNY: Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me Daddy. No, please. It wasn't my fault, it was one of the others. (I, pàg. 27).

Max es veu reduït a la impotència i l'escena, com ja he assenyalat, s'acaba amb un silenci que subratlla la feblesa de la posició de Max respecte de Lenny.

L'arribada de Sam inaugura la segona escena de l'obra. Sam ve de fora i va vestit de xofer. A diferència de Max, doncs, el seu germà té una funció clarament establerta en el món exterior³¹. Coneixent la susceptibilitat de Max pel que fa a aquesta qüestió, és fàcil endevinar que això serà una font de conflictes entre els dos germans. D'entrada, Sam ni tan sols saluda Max, mentre que es mostra més que disposat a parlar amb Lenny. De fet, és el propi Lenny el que inicia la conversa amb el seu oncle, aparentment interessant-se per les incidències de la jornada laboral. Ara bé, aviat es fa palès que la intenció de Lenny és la de prendre el pèl a Sam. Efectivament, quan Sam li comenta que ha hagut de dur un nord-americà a l'aeroport, la resposta de Lenny és: "'Had to catch a plane there, did he?'" (I, pàg. 28). Alhora, però, és indubtable que en fer xerrar Sam de la feina Lenny també pretén posar nerviós Max, recordant-li el seu fracàs en l'esfera d'activitat extradomèstica. Max intenta sense èxit atraure l'atenció dels altres dos cap a ell:

MAX: I'm here too, you know.

SAM looks at him.

I said I'm here, too. I'm sitting here.

SAM: I know you're here.

Pause. (I, pàg. 28)

Finalment, Sam els ensenya la capsa de cigars que li ha regalat el client nord-americà com a prova del seu reconeixement:

SAM: Yes, he thought I was the best he'd ever had. They all say that, you know. They won't have anyone else, they only ask

³¹ Tal com he indicat, per la manera com va vestit deduïm que Lenny també compleix un paper en cercles extradomèstics, però la naturalesa de la seva professió és, de moment, incerta.

for me. They say I'm the best chauffeur in the firm. (I, pàg. 29)

Això constitueix una provocació excessiva per a Max, que intenta tornar-s'hi tot qüestionant el motiu de la preferència dels clients per Sam ("From what point of view?", I, pàg. 29). Ara bé, mentre Lenny està present, Max no té res a fer, ja que el seu fill es dedica a fomentar l'actitud fatxenda de Sam: "I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle?" (I, pàg. 29). L'estratègia de Lenny també queda clara quan especula sobre la participació del client nord-americà de Sam en la Zona Guerra Mundial i, significativament, sobre la seva professió actual:

LENNY: He was probably a colonel, or something, in the American Air Force.

SAM: Yes.

LENNY: Probably a navigator, or something like that, in a Flying Fortress. Now he's most likely a high executive in a worldwide group of aeronautical engineers.

SAM: Yes.

LENNY: Yes, I know the kind of man you're talking about. (I, pàg. 30)

Així doncs, Lenny, amb tota la sang freda, utilitza l'amor propi de Sam per tal de provocar el seu pare, i quan ja ha aconseguit el seu objectiu, els deixa sols (I, pàg. 30). Queda confirmat, doncs, com el gran manipulador que es resisteix a deixar-se xuclar pel remolí dels conflictes familiars, mantenint-se sempre en el llindar.

Quan Lenny se'n va i Sam continua presumint de la seva destresa professional ("After all, I'm experienced", I, pàg. 30), Max contrasta tot invocant l'estat marital, que Sam no ha tingut l'oportunitat d'assolir. Indubtablement, la implicació és que el matrimoni del propi Max fou un èxit i que, per tant, en aquest camp avantatja Sam: "It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts" (I, pàg. 30). La feblesa de la resposta de Sam, "There's still time" (I, pàg. 30), posa en evidència que Max li ha tocat el viu. A més, però, cal remarcar la gran diferència entre Lenny i Sam a l'hora de fer front a les agressions de Max. El silenci i els desafiaments oberts de Lenny posen en qüestió l'autoritat mateixa que Max vol atorgar-se en el si de la unitat familiar. En canvi Sam, almenys de moment, no qüestiona el rol dominant que Max pretén jugar,

i crec que aquesta és una de les causes de la fragilitat de la seva resposta.

Ahora, Max també agradeix el seu germà pel vessant professional: "'What you been doing, banging away at your lady customers, have you?'" (I, pàg. 30). Quan ha de defensar-se d'aquesta segona escomesa, Sam es mostra més hàbil i contraataca amb la seva pròpia insinuació:

MAX: Above having a good bang on the back seat, are you?

SAM: Yes, I leave that to others.

MAX: You leave it to others? What others? You paralysed prat!

SAM: I don't mess up my car! Or my...or my boss's car! Like other people.

MAX: Other people? What other people?

Pause.

What other people?

Pause.

SAM: Other people.

Pause. (I, pàg. 31)

El significat exacte de les paraules de Sam no queda clar de moment. Però per ara el que importa és que ell també sembla haver encertat el punt feble de Max. Vist així, no és sorprenent que Max torni a la càrrega i, amb to burleta, parli d'un suposat matrimoni de Sam ("When you find the right girl, Sam, let your family know, don't forget, we'll give you a number one send-off, I promise you", I, pàg. 31). Ara, però, Sam sap com defensar-se, i dirigeix les seves descàrregues envers dos dels punts flacs de Max. En primer lloc, li recorda el seu deure de cuiner, una de les tasques domèstiques envers les quals, com hem vist, té una actitud ambivalent ("(SAM stands, goes to the sideboard, takes an apple from the bowl, bites into it) 'Getting a bit peckish'", I, pàg. 31)²². La segona tàctica, molt més refinada, consisteix a posar en dubte el rol del qual Max s'ha vanat davant seu: el de marit. Això ho fa mitjançant una sèrie d'insinuacions referents a Jessie que, d'aquesta manera, es veu sotmesa a una nova reconstrucció verbal:

²² De nou, cal fer notar la diferència entre Sam i Lenny: com hem pogut co-provar, Lenny nega en rodó la suposada art culinària de Max, la qual cosa equival a qüestionar la seva funció en el si de l'estructura familiar i, per tant, la pròpia estructura familiar que Max pretén creac al voltant seu. En canvi, Sam es limita a recordar-li el seu paper en el si d'aquesta estructura.

SAM: Never get / ... like you had, anyway. Nothing like your bride...go ... about these days. Like Jessie.

Pause.

After all ... escorted her once or twice, didn't I? Drove her round ... or twice in my car. She was a charming woman.

Pause.

All the same, she was your wife. But still...they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.

MAX (softly, closing his eyes): Christ. (I, pàg. 32)

El silenci que es produeix a continuació assenyala el final de l'escena i una nova derrota de Max, aquest cop a mans de Sam. Em sembla, per tant, que és enganyós afirmar que Sam és "The gentlest, weakest creature in this menagerie ... the butt of incessant raillery from Max ..."³³, com també ho és parlar d'ell com si fos la veu de la consciència de la família³⁴ o atribuir-li un suposat respecte per Jessie³⁵. Al meu entendre, Sam, com Max, té punts dèbils i la seva pròpia idea del rol que vol jugar en el si de la unitat familiar, idea que està diposat a defensar contra les investides de Max. D'altra banda, i des del punt de vista estructural, crec que l'anàlisi precedent de la confrontació entre Max i Sam dissipa possibles reticències en el sentit que es tracta d'una escena arbitrària que no fa més que retardar l'arribada de Teddy i Ruth³⁶ o, en termes més generals, que la funció de Sam en l'obra és un misteri³⁷.

Joey, a l'igual que Sam, ve de fora i, com Sam i Lenny i a diferència de Max, va vestit de carrer. Les seves primeres paraules ("Feel a bit hungry", ... pàg. 32), que Sam s'afanya a reforçar

³³ Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 64. Més endavant, Hayman argumenta que "Sam and Teddy are members of the family without having anything in common with it or with each other" (pàg. 66), afirmació a totes llums qüestionable, tant pel que fa a l'un com a l'altre. Nelson també parla de "poor Sam" (pàg. 152).

³⁴ Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 56; i Ganz, "A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*", pàg. 184.

³⁵ G. Mast, "Pinter's Homecoming", *Drama Survey*, 6, 3 (1968), pàg. 273.

³⁶ Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 68.

³⁷ Trussler, pàg. 131. D'altra banda, Quigley, en la seva anàlisi detinguda de l'obra, tan sols es refereix a Sam passatgerament i, sobretot, no fa esment del paper que juga en les darreres escenes (*The Pinter Problem*, pàgs. 173-225).

("Me, too", I, pàg. 32), revifen l'anterior picabaralla entre Sam i Max, és a dir, tornen a recordar a Max que no hauria de negligir la tasca de cuiner. Max explota, posant en evidència la rancúnia que el rosega a causa de veure's limitat a les feines de casa: "Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the night and day like bloody animals. Go and find yourself a mother" (I, pàg. 32). I quan Joey, ajudat per l'oncle, li recorda que ha estat treballant tot el dia i després entrenant-se al gimnàs, Max descarrega tota la seva fúria contra Sam:

MAX: What do you want, you bitch? You spend all the day sitting on your arse at London Airport, buy yourself a jamroll. You expect me to sit here waiting to rush into the kitchen the moment you step in the door? (I, pàg. 32)

Ara bé, en última instància, Lenny, que ha tornat i s'ha quedat observant l'enfrontament entre Max, Sam i Joey, posa punt final a la discussió refutant de nou, aquest cop amb to sarcàstic, el rol de Max com a cuiner de la família ("What the boys want, Dad, is your own special brand of cooking, Dad. That's what the boys look forward to", I, pàg. 33). Val la pena fer notar la insistència a parlar de "the boys", un nou senyal que Lenny se situa al marge de la negociació dels rols en el si del cercle familiar. A més, la reacció de Max ("Stop calling me Dad. Just stop calling me Dad, do you understand?", I, pàg. 33) indica que és conscient que l'estratègia de Lenny consisteix a soscavar tots i cadascun dels diversos i, com hem vist, contradictoris pilars de la seva autoimatge: no només com a cuiner o proveïdor de la família, sinó també com a pare i figura d'autoritat. L'acarament entre Max i Lenny s'acaba amb una altra amenaça fútil de Max ("I'll give you a proper tuck up one of these nights, son. You mark my word", I, pàg. 33). Amb aquesta nova victòria, Lenny torna a sortir al carrer.

Joey, però, continua insistint a parlar de la sessió d'entrenament al gimnàs, és a dir, d'una de les seves activitats extradomèstiques. Aleshores, com havia fet anteriorment amb els cavalls, Max s'embarca en un discurs sobre la boxa, tot argumentant

que és superior a Joey en aquesta esfera. Ara bé, la buidor dels seus consells el delata, i la resposta de Joey el posa en evidència:

MAX: Boxing's a gentleman's game.

Pause.

I'll tell you what you've got to do. What you've got to do is you've got to learn to defend yourself, and you've got to learn how to attack. That's your only trouble as a boxer. You don't know how to defend yourself, and you don't know how to attack.

Pause.

Once you've mastered those arts you can go straight to the top.

Pause.

JOEY: I've got a pretty good idea...of how to do that. (I, pàgs. 33-34).

Joey se'n va cap al pis de dalt i aleshores Max, derrotat pels dos fills, descarrega el seu despit contra Sam: "'am...why don't you go, too, eh? Why don't you just go upstairs? Leave me quiet. Leave me alone'" (I, pàg. 34). Sam, però, torna a l'atac amb les insinuacions sobre Jessie, tendents, com hem vist, a qüestionar el paper de marit de Max. Simultàniament, Sam malda per reforçar la imatge pròpia d'home de confiança, i també proporciona una versió o construcció verbal de MacGregor que, com era d'esperar, està en pugna amb la de Max:

SAM: I want to make something clear about Jessie, Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. (...)

Pause.

You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.

Pause.

Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?

Pause.

He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt. Mind you, he was a good friend of yours. (I, pàg. 34).

Davant d'aquesta provocació, Max reacciona apel·lant clarament a l'autoritat que s'ha conferit com a cap de la família, tot qüestionant la permanència de Sam quan la seva funció d'aportar un sou s'acabi:

MAX: As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot. (I, pàg. 35).

Sam contraataca dient que la casa no és exclusivament de Max, sinó que també és seva, ja que era la casa dels seus pares (I, pàg. 35). Cal fer notar que, en aquesta ocasió, el repte de Sam es comença a assemblar als de Lenny, ja que posa en dubte el dret de Max de fer-lo fora i, per tant, qüestiona la seva autoritat. A diferència de Lenny,

però, Sam no prova de subvertir globalment l'estructura familiar que Max pretén crear, sinó que tracta d'assumir-hi una relació d'igual a igual amb el seu germà. Ara bé, Max, tot infringint clarament la Màxima de Relació, eludeix el repte de Sam i s'embarca en una nova fabricació verbal. Aquest cop l'objecte és el seu pare, a qui Max descriu realitzant les mateixes tasques domèstiques que han recaigut en ell. Es tracta, evidentment, d'una construcció verbal del passat, impressió que es veu reforçada per l'ús del "would+infinitiu"²:

MAX: He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me down. I remember my father. (I, pàg. 35)

Crec que, en aquest cas, l'estratègia de Max consisteix a apel·lar a una versió del seu propi pare per tal de recuperar la confiança en si mateix com a cap de la casa que Sam, Joey, i, sobretot, Lenny han fet trontollar. L'apagada de llums que es produeix després del fragment que he citat va seguida de l'entrada de Teddy i Ruth. Com tindrem ocasió de comprovar, Teddy també pretén "recordar" el seu pare perquè li serveixi de recolzament del rol que intenta assumir en el si de la seva pròpia estructura familiar i, sobretot, en el context de la seva relació amb Ruth.

L'arribada de Teddy i Ruth inaugura la segona secció de *The Homecoming* que, de nou, es tanca amb una apagada general dels llums. Dins d'aquesta secció n'hi poden discernir quatre escenes. La primera està dedicada a presentar els dos nouvinguts, tant pel que fa a la seva relació mútua com a les expectatives de cadascun quant a la visita que acaben d'iniciar. Quan Ruth surt a fer un tomb i apareix Lenny, comença la segona escena, consistent en el retrobament dels dos germans. A continuació, Teddy se'n va a dormir, però Lenny es queda a esperar Ruth. Aleshores es produeix el primer encontre entre aquests dos personatges clau, que és crucial de cara a la resta de l'obra. Finalment, la secció es clou amb una nova confrontació entre Lenny i

² El mateix ús que en feia Goldberg en *The Birthday Party* (pàgs. 111-12, *supra*).

el seu pare. Des del punt de vista de l'estructura, altre cop cada escena està separada de la següent per un silenci².

Quan Teddy i Ruth apareixen a l'escena, la imatge inicial ens podria induir a pensar que estem a punt d'assistir a un enfrontament entre el cercle familiar que ja coneixem i el format pel matrimoni. Efectivament, tant Teddy com Ruth romanen una bona estona al llindar de la porta d'entrada, i tots dos van vestits d'una manera semblant que contrasta marcadament amb la indumentària de Max, Sam, Lenny i Joey: "*They are both well dressed in light summer suits and light raincoats*" (I, pàg. 35). Ara bé, de fet del que som testimonis és de les tensions inherents en la relació entre Teddy i Ruth. D'entrada, és evident que no comparteixen les mateixes expectatives pel que fa a la visita a la família de Teddy. A més, de seguida es fa palès que la manca d'harmonia en aquest camp és tan sols una manifestació més de la dissonància general de la seva relació. És obvi, per exemple, que Teddy està content i, alhora, excitat a causa de la visita. D'una banda, no para de somriure (I, pàgs. 35 i 36). D'altra, demostra un interès desmesurat per comprovar l'estat de la casa. I és precisament posant atenció als comentaris de Teddy des d'aquest punt de vista que podem començar a adonar-nos que ha tornat a casa empès per unes necessitats específiques, que espera veure satisfetes mitjançant la visita.

La preocupació fonamental de Teddy és la d'assegurar-se que res no ha canviat en els sis anys que porta fora. El seu primer comentari, "*They haven't changed the lock*" (I, pàg. 36), va seguit de "*Shall I go up and see if my room's still there?*" (I, pàg. 36), "*It's still there. My room. Empty. The bed's there. (...) I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there*" (I, pàg. 37) i "*Nothing's changed. Still the same*" (I, pàg. 38). Evidentment, l'estabilitat de la casa i del seu antic entorn

² A més, "... each of these sequences is paralleled in Act Two by a related encounter involving the same characters but *reversing the earlier conflict or action*" (Dawick, pàg. 43). Així doncs, la pròpia estructura de l'obra reflecteix el tema fonamental de la negociació verbal de rols.

familiar té una importància cabdal per a Teddy. A més, aviat es posa de manifest que, dividit entre el que entén com el deure de fill i el de marit, Teddy pren partit pel primer, negligint per tant Ruth. Així, per exemple, Ruth, que no coneix la família de Teddy, indica la conveniència d'avisar-los que han arribat. Teddy s'hi nega repetidament: "Not at this time of night. It's too late" (I, pàg. 36), "We can go to bed if you like. No point in waking anyone up now" (I, pàg. 37), i "The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up" (I, pàg. 39). Encara més, les referències repetides al seu pare, Max, reforcen l'opció de Teddy pel rol de fill, en detriment no només de la seva condició d'home casat, sinó també d'adult: "That's my father's chair" (I, pàg. 36), "See them all in the morning...See my father in the morning...." (I, pàg. 37), "Still, he'll get a surprise in the morning, won't he? The old man. I think you'll like him very much. Honestly" (I, pàg. 38) i "Well, perhaps we should go to bed. After all, we have to be up early, see Dad. Wouldn't be quite right if he found us in bed, I think. (He chuckles) Have to be up before six, come down, say hullo" (I, pàg. 39). En definitiva, crec que, empès per una relació insatisfactòria amb Ruth, que analitzaré a continuació, Teddy pretén tornar a casa per recuperar la seva posició en el si d'una estructura familiar que s'esforça a reconstruir com a fixa⁶⁰. És a dir, "... Teddy's attitude toward the house emerges as characterized by a deep nostalgia, a yearning for a return to the stability and security of an imagined childhood peace"⁶¹. Ara bé, com hem pogut

⁶⁰ Així doncs, no comparteixo la següent reflexió: "... having got away from his terrible family and built up his own life, his own family, [Teddy] comes back to meet his past on its own ground, hoping to win this time on its own terms, and finds that nothing has changed" (Taylor, *Anger and After*, pàg. 354). Al meu entendre, ni la reconstrucció lingüística de la família londinenca que fa Teddy la qualifica de terrible; ni, tal com implica la cita, la seva pròpia família li proporciona un entorn més satisfactori; ni Teddy arriba disposat a presentar batalla; ni el descobriment que res no ha canviat significa una derrota per a ell, ans al contrari.

⁶¹ Hudgins, "Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironical Mode of Identification'", en Gale (ed.), pàg. 109. L'actitud de Teddy, doncs, és paral·lela a la de Max durant el discurs en què rememora el seu propi pare, anteriorment citat.

comprovar, Teddy no tan sols insisteix en l'estabilitat de l'estructura familiar, sinó en el rol del pare com a líder d'aquesta estructura i garant de la suposada estabilitat. Els dos motius es fonen en el següent comentari:

TEDDY: I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there...with a door. We knocked it down...years ago...to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead. (I, pàg. 37)

Al meu entendre, el *non sequitur* final posa de manifest la poca importància que Teddy atorga a la mare, Jessie, en el si de l'estructura familiar: segons Teddy, la seva mort és comparable a la desaparició de la paret que dividia la sala d'estar perquè, d'igual manera que el canvi arquitectònic no va afectar l'estructura de l'estança, la mort de la mare no va fer variar el funcionament de la família, amb el pare al cap, que, com hem vist, Teddy considera òptim⁶². El problema és que, com hem pogut comprovar en la primera secció de l'obra, l'estructura de la família londinenca no és tan fixa com Teddy vol creure, el lideratge de Max no és inqüestionable, i l'absència de la mare no resulta del tot indiferent en el context de la negociació de rols en el si de la família, sobretot si tenim en compte el ressentiment de Max a causa de veure's forçat a realitzar les tasques domèstiques. Així doncs, si Teddy ve a la recerca de suport per al rol de pater familias, com semblen indicar les freqüents referències a Max, és força dubtós que l'hagi d'obtenir⁶³. De moment, però, cal veure com reacciona Ruth davant del comportament i dels comentaris de Teddy.

Com deia abans, està clar que Ruth no comparteix l'agitació de Teddy. Tot sovint, en resposta als seus comentaris, Ruth guarda

⁶² Cal tenir això present a l'hora de mirar d'entendre la resolució final de *The Homecoming*, quan Teddy "abandona" Ruth i se'n torna tot sol a Amèrica.

⁶³ Ahora, rec que també és cert que "The active construction of roles in the family ... is acted out in *The Homecoming* against the backdrop of a visually constructed set" (Sarbin, pàg. 34). Aquesta lectura i la que he proposat damunt es complementen: el que Teddy vol interpretar com un senyal de continuïtat i d'estabilitat constitueix, de fet, un indicatiu de la construcció o negociació constant de rols en el si de la família.

silenci, és a dir, es nega a cooperar, i a continuació introdueix un altre tema, això és, comet una infracció de la Màxima de Relació que indica la manca de coincidència dels seus interessos amb els de Teddy⁴. Així, per exemple:

TEDDY: Well, the key worked.

Pause.

They haven't changed the lock.

Pause.

RUTH: No one's here.

TEDDY (looking up): They're asleep.

Pause.

RUTH: Can I sit down? (I, pàgs. 35-36)

De forma semblant, quan Teddy diu que pujarà a dalt a veure si la seva habitació encara hi és, Ruth es limita a contestar: "It can't have moved" (I, pàg. 37). D'altra banda, Ruth fracassa tant en l'intent de fer que Teddy despertí algú de la família, com en el d'aconseguir atraure la seva atenció envers si mateixa:

RUTH: Can I sit down?

TEDDY: Of course.

RUTH: I'm tired.

Pause.

TEDDY: Then sit down. (I, pàg. 36)

Ruth, però, no seu, i un cop passat el nerviosisme inicial, la manca d'interès de Teddy desapareix i es converteix en una sèrie d'intents de controlar el comportament de la seva dona, de prendre decisions per ella. Això equival, és clar, a voler imposar-li un rol subordinat, imposició que Ruth es resisteix a acceptar. A voltes no es dona per al·ludida, negant-se a cooperar conversacionalment amb Teddy: "Why don't you sit down?" (Pause)" (I, pàgs. 36-37). D'altres cops respon serenament, però amb to resolut:

TEDDY: Are you cold?

RUTH: No.

TEDDY: I'll make something to drink, if you like. Something hot.

RUTH: No, I don't want anything. (I, pàg. 37)

Finalment, quan Ruth s'adona de l'efecte d'imant que la casa i la família que hi viu exerceixen damunt de Teddy, li planteja les dues opcions que té perquè en triï una a la clara. Això s'esdevé després

⁴ Com assenyala Dawick (pàg. 41), "... nearly all of the many pauses in their opening conversation result from Ruth's failing or delaying to reply to her husband's constant suggestions and questions".

d'una nova pausa en la conversa i constitueix una altra infracció de la Màxima de Relació per part de Ruth:

TEDDY: See them all in the morning...See my father in the morning....

Pause.

RUTH: Do you want to stay?

TEDDY: Stay?

Pause.

We've come to stay. We're bound to stay...for a few days.

RUTH: I think...the children...might be missing us.

TEDDY: Don't be silly. (I, pàgs. 37-38)

Crec que els punts suspensius que entretallen les paraules de Ruth indiquen una certa vacil·lació, com si sospesés la situació i provés de trobar la formulació més efectiva per tal de commoure Teddy. Alhora, també assenyalen que l'excusa que dona no la convenç ni a ella mateixa, i que simplement la construeix sobre la marxa. La reacció de Teddy fa palès que no la considera una raó de pes. En suma, doncs, és evident que la relació mútua, representada aquí pels fills, no satisfà cap dels dos participants. De fet, la resistència de Ruth és molt feble i s'acaba tot seguit quan s'adona que Teddy ha optat per la família londinenca i, per tant, pel paper de fill en lloc del de marit i pare.

És a partir d'aquest moment que l'actitud de Ruth canvia radicalment. L'oposició als esforços de Teddy per controlar-la es torna frontal, fins al punt que arriba a contradir les seves pròpies afirmacions de fa uns moments:

TEDDY: Why don't you go to bed? I'll find some sheets. (...) I think I'll stay up for a bit. Are you tired?

RUTH: No.

TEDDY: Go to bed. I'll show you the room.

RUTH: No, I don't want to. (I, pàg. 38)

Crec que podem parlar de la rebel·lió de Ruth, que consisteix, en primer lloc, a proclamar la seva autosuficiència:

TEDDY: (...) I just want to...walk about for a few minutes. Do you mind?

RUTH: Of course I don't. (I, pàg. 39)

Però, per damunt de tot, aquí es comença a perfilar la que serà una de les funcions essencials de Ruth en l'obra: com deia damunt, la funció d'agent subversiu, consistent a desemmascarar en repetides ocasions l'ús del llenguatge com a mecanisme constructor de relacions i de versions de la realitat. Això cal veure-ho en relació amb els intents

de Teddy de recuperar el control de la seva dona tot assumint el paper de marit protector i projectant en ella una aprensió que Ruth està molt lluny de sentir. Ruth subverteix el discurs de Teddy explícitament o mitjançant el silenci, rebutjant així el rol que li vol imposar:

TEDDY: You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me. Perhaps I'll make a cup of tea or something. The only thing is we don't want to make too much noise, we don't want to wake anyone up.

RUTH: I'm not making any noise.

TEDDY: I know you're not.

He goes to her.

(Gently) Look, it's all right, really. I'm here. I mean...I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?

RUTH: No.

TEDDY: There's no need to be.

Pause.

They're very warm people, really. Very warm. They're my family. They're not ogres.

Pause. (I, pàg. 39)

Les paraules de Teddy, amb l'ús insistent de "really", semblen indicar que si algú està nerviós és ell. Ara bé, no crec que això sigui degut al fet que sàpiga que el que diu de la seva família és fals⁶, sinó al fet que s'adona que Ruth no està disposada a jugar el paper submis que a ell li agradaria davant dels parents londinencs. Després de l'excusa infantil de Teddy ("'Wouldn't be quite right if [Dad] found us in bed, i think'", I, pàg. 39), la rebel·lió de Ruth és completa. Ara ja no es nega tan sols a anar-se'n a dormir, sinó que vol sortir a fer un tomb: "'I think I'll have a breath of air'" (I, pàg. 39). La formulació d'aquesta decisió és reveladora com a mínim des de dos punts de vista. En primer lloc, perquè Ruth no convida Teddy a acompanyar-la. En segon lloc, perquè l'aire que vol sortir a respirar és clarament l'antídoto de la claustrofòbia creixent que li provoca el comportament del seu marit.

L'alarma de Teddy és evident. És interessant de resseguir l'evolució del seu comportament en aquesta escena per mitjà d'una única idea que repeteix tres vegades de forma diferent. Primer, quan Ruth li comunica que està cansada, anar-se'n al llit és només una possibilitat que no l'interessa gaire ("'We can go to bed if you

⁶ Dukore, *Harold Pinter*, pàg. 76; i Dutton, pàg. 127.

like'", I, pàg. 37), i no és sorprenent que al cap de poc anunciï que vol sortir a fer una volta. Ara bé, un cop Ruth afirma que no se'n vol anar a dormir, el comentari de Teddy es transforma en "'Well, perhaps we should go to bed'" (I, pàg. 39). I finalment, quan Ruth declara que vol sortir, la reacció de Teddy és contundent: "'At this time of night? But we've...only just got here. We've got to go to bed'" (I, pàg. 40). Altre cop, els punts suspensius assenyalen la fabricació *in situ* d'una excusa, d'altra banda gens convincent, ja que fa poc era ell qui volia fer un tomb. Evidentment, el que el neguiteja és que Ruth pretengui sortir sense ell ("'"But I'm going to bed'", I, pàg. 40) i tingui necessitats que defugen el seu control ("'"The last thing I want is a breath of air. Why do you want a breath of air?'", I, pàg. 40). La resposta de Ruth a aquesta darrera pregunta ("'"I just do'", I, pàg. 40) constitueix una clara infracció de la Màxima de Quantitat i una negativa a assumir el rol subordinat i dependent que Teddy li vol atorgar. De fet, al final de l'escena es produeix un intercanvi que assenjala clarament la victòria de Ruth i, a més, presagia els esdeveniments del segon acte:

TEDDY: I'll wait up for you.
 RUTH: Why?
 TEDDY: I'm not going to bed without you.
 RUTH: Can I have the key?
He gives it to her. (I, pàg. 40)

Com apuntava abans, al final de l'escena següent, és a dir, de l'enfrontament entre Teddy i Lenny, Teddy se'n va a dormir i és Lenny el que espera Ruth despert. La retirada de Teddy davant de Lenny es repeteix, al meu entendre, al final de l'obra. A més, el motiu de Teddy per esperar-se despert evidentment no satisfà Ruth. D'aquí la seva infracció flagrant de la Màxima de Relació amb "'Can I have the key?'". L'explicació de Teddy simplement suggereix pertinença, una relació de posseïdor (Teddy) i posseït (Ruth). En demanar la clau, però, Ruth confirma definitivament el seu desig de lliurar-se dels esforços de Teddy per crear una Ruth a la seva mida que es comporti "com Déu mana" davant de la família. Amb la clau a la mà, a partir d'ara Ruth té accés directe a la família de Teddy en lloc d'haver de sotmetre's a la mediatització del seu marit. Ara és Ruth la que

sonriu, mentre que Teddy, impotent, "*suddenly chews his knuckles*" (I, pàg. 40).

Des del començament de l'enfrontament amb Teddy, Lenny està en situació d'avantatge, ja que entra a la sala d'estar sense ser vist i es queda observant el seu germà (I, pàg. 40)⁴⁶. A més, Lenny és el primer a posar en dubte les expectatives d'estabilitat i de continuïtat de Teddy pel que fa a la família, ja que l'informa que s'ha canviat d'habitació:

TEDDY: I didn't hear you come down the stairs.

LENNY: I didn't.

Pause.

I sleep down here now. Next door. I've got a kind of study, workroom cum bedroom next door now, you see. (I, pàg. 41)

El fet que Lenny, a diferència de Max, Sam i Joey, dormi al pis de baix reforça el seu rol d'observador extern, de manipulador dels altres des d'una posició de força, en el llindar de la família. Des d'aquest punt de vista, no deixa de ser revelador que el primer encontre de Teddy amb un membre de la seva família tingui lloc no amb Max, a qui com hem vist Teddy considera cap de la família i factor de continuïtat, sinó amb Lenny, l'home interessat a subvertir l'ordre que Max pretén imposar dins de la unitat familiar.

D'altra banda, l'estructura de la conversa entre els dos germans també posa de manifest la inferioritat de Teddy. En tot moment, Lenny es mostra poc disposat a cooperar conversacionalment amb Teddy, tot negant-se a proporcionar-li una benvinguda convencional i a adreçar-li les preguntes que, sense dubte, Teddy s'espera:

Pause.

TEDDY: I've...just come back for a few days.

LENNY: Oh yes? Have you?

Pause.

TEDDY: How's the old man?

LENNY: He's in the pink.

Pause.

TEDDY: I've been keeping well.

LENNY: Oh, have you?

Pause. (I, pàg. 42)

⁴⁶ Teddy es troba al costat de la finestra, a la dreta de l'escenari, i Lenny entra per l'esquerra (I, pàg. 40). Cap dels dos no canvia de lloc durant l'escena que segueix. Així doncs, visualment, també es tracta d'una confrontació.

Igualment, al principi de la conversa és Teddy, i no Lenny, el que diu "Hullo, Lenny", i el que demana "How are you?" (I, pàg. 41), pregunta que fa que bona part de la conversa estigui dedicada a parlar d'un afer relativament trivial, l'insomni de Lenny, en lloc de centrar-se en el nouvingut, Teddy.

D'altra banda, Teddy no menciona en cap moment la seva dona. Les causes poden ser diverses: la fredor de la rebuda de Lenny, la prioritat que Teddy continua donant al paper de fill per damunt del de marit. En definitiva, però, el no anomenar Ruth incrementa la inferioritat relativa de Teddy, sobretot perquè de seguida es posa de manifest que Lenny ja coneix l'existència de Ruth, segurament perquè ha sentit l'arribada del matrimoni. Efectivament, al cap de poc Lenny dirigeix la conversa hàbilment cap a la possibilitat d'anar-se'n a dormir, amb la intenció clara de lliurar-se de Teddy:

LENNY: Staying the night, then, are you?
TEDDY: Yes.
LENNY: Well, you can sleep in your old room.
TEDDY: Yes, I've been up.
LENNY: Yes, you can sleep there.
LENNY yawns.
Oh well.
TEDDY: I'm going to bed.
LENNY: Are you?
TEDDY: Yes, I'll get some sleep.
LENNY: Yes I'm going to bed, too. (I, pàg. 47)

El fet és, però, que un cop Teddy ha marxat, Lenny, en silenci, fa tots els preparatius que considera necessaris per rebre Ruth. Teddy ha resultat vençut tant per Ruth com per Lenny, i són precisament aquests dos personatges dominants i subversors els que s'enfronten en l'escena següent.

Si el retorn de Teddy està marcat per la rebuda que li dispensa Lenny, la introducció de Ruth en la família també té lloc per mitjà de Lenny. Ara bé, el resultat de l'encontre de Ruth amb Lenny no podia ser més diferent del que es produeix entre els dos germans. Amb Ruth, Lenny adopta una actitud obertament agressiva, atacant-la tant pel fet de ser la dona de Teddy com pel fet mateix de ser dona. Des del principi mateix de la conversa, però, es fa palès que Ruth és capaç de posar-se a l'altura de Lenny i de competir-hi d'igual a igual. Sense demostrar cap mena de torbament per la presència del seu cunyat, Ruth

li subverteix des de bon començament el discurs, anticipant així la seva victòria final en la confrontació:

LENNY: Good evening.

RUTH: Morning, I think. (I, pàg. 43)

El mateix passa quan a continuació Lenny intenta parlar del temps, el tema de conversa clàssic entre dos desconeguts, i quan, davant del fracàs, assaja el ritual d'oferir alguna cosa a Ruth:

LENNY: It's been a wonderful summer, hasn't it? Remarkable.

Pause.

Would you like something? Refreshment of some kind? An aperitif, anything like that?

RUTH: No, thanks. (I, pàg. 44)⁶⁷

Així doncs, Ruth es mostra impenetrable per les vies d'accés tradicionals, i aleshores Lenny passa a l'atac directe. Abans deia que Lenny agraeix Ruth pel fet de ser la dona de Teddy. Precisament, en aquesta escena és possible de començar a intuir el per què de l'actitud reservada de Lenny durant el retrobament amb Teddy. En un moment de la conversa amb Ruth, el propi Lenny ens informa que Teddy és el germà gran que va marxar a Amèrica i va triomfar, com a mínim en l'esfera pública:

LENNY: He's always been my favourite brother, old Teddy. Do you know that? And my goodness we are proud of him here, I can tell you. Doctor of Philosophy and all that...leaves quite an impression. (I, pàg. 47)

Així doncs, pel que sembla, Lenny té un cert sentiment d'inferioritat envers Teddy. Teddy representa una amenaça per a la posició privilegiada que, com hem comprovat, Lenny ocupa en relació amb Max, Sam i Joey. Tot això Lenny ho exterioritza en forma d'agressivitat contra la dona de Teddy, tot esperant, erròniament, que sigui una contrinca...t relativament feble. No és sorprenent, doncs, que la presència de Teddy es faci notar sovint, com una ombra, en l'enfrontament entre Lenny i Ruth.

⁶⁷ Morrison assenyala que "aperitif" no s'adiu amb l'hora en què es produeix l'encontre entre Ruth i Lenny, i es pregunta: "What appetite is it meant to awaken, what event preface?" (*Canter and Chronicles*, pàg. 181). Més aviat em sembla que respon a l'intent de Lenny d'abordar Ruth de la manera convencional i, alhora, de posar-se al que considera que deu ser el seu nivell per la manera com va vestida. Això el duu a cometre l'error en la selecció del mot, que esdevé així un senyal més d'inferioritat respecte de Ruth.

Cal veure, però, de quina manera arranja Lenny l'escomesa contra Ruth com a dona de Teddy. Després que Ruth ha refusat l'oferta d'una beguda, Lenny comença per negar, de manera indirecta, que l'arribada de Teddy i Ruth sigui digna d'una celebració. A continuació, posa en dubte la legitimitat de la relació entre Teddy i Ruth:

LENNY: We haven't got a drink in the house. Mind you, I'd soon get some in, if we had a party or something like that. Some kind of celebration...you know.

Pause.

You must be connected with my brother in some way. The one who's been abroad.

RUTH: I'm his wife. (I, pàg. 44)

Com es pot constatar, Ruth no respon a la provocació, és a dir, es nega a jugar el paper de dona ofesa que Lenny s'esperava. Després d'aquesta nova fallida, Lenny es veu obligat a recórrer a una estratagema de manipulació lingüística que no li ha calgut emprar amb cap altre personatge: la narració d'una història. Es tracta d'una tècnica que haurà d'usar repetidament en aquesta escena i amb la qual tampoc no aconseguirà d'impressionar Ruth. El seu primer relat versa sobre el tic-tac d'un rellotge que, suposadament, li ha ocasionat l'insomni:

LENNY: Eh listen, I wonder if you can advise me. I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not at all convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? (...) So...all things being equal...this question of me saying it was the clock that woke me up, well, that could very easily prove something of a false hypothesis. (I, pàg. 44)

És obvi que aquesta intervenció infringeix la Màxima de Relació. Ara bé, lluny de qualificar-la d'arbitrària i d'immotivada²⁴, s'oc del parer que, com sol passar amb els relats dels personatges pinterians, es tracta d'un acte de parla indirecte. Per tal de mirar de dilucidar-ne la força il·locucional primària cal, doncs, inserir-lo en el context en què es produeix, és a dir, en el si de la negociació de rols entre Lenny i Ruth i, indirectament, entre Lenny i Teddy. Cal, per exemple, no oblidar que ha estat Teddy, en l'escena anterior, el que ha suggerit que el sorollet que impedeix dormir Lenny podria ser el tic-tac del rellotge. També cal recordar que Teddy és doctor en

²⁴ Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 65.

filosofia, i posar aquest fet en relació amb la terminologia i expressions que Lenny utilitza en la part final de la narració. I, finalment, cal tenir present que un dels preparatius que Lenny duu a terme abans de l'arribada de Ruth consisteix precisament a anar a cercar el rellotge a l'habitació i col·locar-lo damunt d'una taula al davant seu. En definitiva, s'oc de l'opinió que la narració de Lenny constitueix un desafiament de l'estatus professional de Teddy, de la seva capacitat d'elaborar hipòtesis. I el repte té lloc davant de Ruth, la dona de Teddy: òbviament, en qüestionar la vàlua del marit, Lenny també posa en dubte la del matrimoni i, per tant, pretén en darrer terme humiliar Ruth i fer-li perdre la serenitat⁹. D'altra banda, l'atac de Lenny es perllonga després del relat de diverses maneres. De primer, dóna a Ruth la beguda que abans ha refusat, tot dient-li: "'I bet you could do with this'" (I, pàg. 45). És a dir, Lenny s'atorga el dret de decidir sobre les necessitats de Ruth i li imposa el vas d'aigua que, de moment, Ruth es limita a acceptar. Tot seguit, utilitza un vocabulari ofensiu per descriure el retrobament entre Max i Teddy:

LENNY: Yes, it's funny seeing my old brother again after all these years. It's just the sort of tonic my Dad needs, you know. He'll be chuffed to his bollocks in the morning, when he sees his eldest son. (I, pàg. 45)

Ara bé, Ruth no tan sols no pica l'ham, sinó que informa Lenny d'uns fets que l'irriten encara més:

RUTH: We're on a visit to Europe.
LENNY: What, both of you?
RUTH: Yes.
LENNY: What, you sort of live with him over there, do you?
RUTH: We're married.
LENNY: On a visit to Europe, eh? Seen much of it?
RUTH: We've just come from Italy.

⁹ Em fa l'efecte que Croyden i Hudgins passen per alt el context en què s'insereix el relat de Lenny. Croyden (pàg. 55) considera que el problema o "tick" de Lenny és la seva impotència sexual. Hudgins afirma: "Lenny's tick is clearly related to the fear of death, both through its associations with the clock and the 'death tick' of folklore ..." ("Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironie Mode of Identification'", en Gale (ed.), pàg. 113). En canvi, comparteixo el parer de Newton: "... to interpret in symbolic terms Lenny's reference to the ticking clock ... is to miss the point that Lenny and Teddy [and Ruth] are engaged in verbal sparring and that the subject matter of their conversation has significance only in terms of the psychological conflict they are engaged in" (pàgs. 66-67).

LENNY: Oh, you went to Italy first, did you? And then he brought you over here to meet the family, did he? Well, the old man'll be pleased to see you.

RUTH: Good.

LENNY: What did you say?

RUTH: Good.

Pause.

LENNY: Where'd you go in Italy?

RUTH: Venice. (I, pàgs. 45-46)

De primer, Lenny prova de contrarrestar el prestigi social que implica un tour per Europa tot qüestionant de nou la relació entre Teddy i Ruth. Com que Ruth no s'immuta, Lenny, transgredint la Màxima de Relació, torna al tema del viatge. Però el seu enuig augmenta quan s'adona que, en lloc de visitar la família primer i després anar a Itàlia, Teddy ha optat per fer-ho a l'inrevés. Per a Lenny, això equival a un acte de menyspreu, i és per aquest motiu que penso que el comentari "Well, the old man'll be pleased to see you" adquireix la força il.locucional d'un advertiment o d'una amenaça. Ruth, però, contesta amb tota la sang freda del món, tot trasbalsant de nou les expectatives de Lenny que, fins i tot després de la pausa, només recupera la presència d'esperit suficient com per reprendre el tema del viatge, una estratègia força pobre si la comparem amb les que posa en joc en la primera secció de l'obra. Finalment, quan Ruth anomena Venècia, Lenny respon amb un segon relat:

LENNY: Not dear old Venice? Eh? That's funny. You know, I've always had a feeling that if I'd been a soldier in the last war --say in the Italian campaign-- I'd probably have found myself in Venice. I've always had that feeling. The trouble was I was too young to serve, you see. I was only a child, I was too small, otherwise I've got a pretty shrewd idea I'd probably have gone through Venice. Yes, I'd almost certainly have gone through it with my battalion. (I, pàg. 46)

De nou, aquest relat infringeix la Màxima de Relació, si bé no d'una manera òbvia, ja que, aparentment, Lenny està parlant de Venècia. En realitat, però, diria que el tema veritable no és Venècia, sinó els comentaris típics que dues persones que han visitat un mateix lloc solen bescanviar. Dit en altres paraules, Lenny duu a terme una paròdia del que seria la resposta de rigor, paròdia que, en definitiva, constitueix un altre acte de parla indirecte. La força il.locucional primària la constitueix un nou repte adreçat a Ruth; equival a dir-li que d'ell no n'ha d'esperar la reacció convencional

d'admiració envers els que, com ella, es poden permetre viatges intercontinentals. Alhora, però, les paraules de Lenny també apunten manifestament al tema de la construcció de la realitat per mitjà del llenguatge. De fet, tot el relat està en clau condicional i, a més, s'auto-cancel·la ("The trouble was I was too young to serve, you see"). En definitiva, doncs, Lenny elabora, amb plena consciència del que fa, una versió de Venècia com a alternativa de la que atribueix tant a Teddy com a Ruth. Com podrem comprovar, aquest exercici de construcció verbal adquireix una funció molt específica en el segon acte.

De moment, un cop acabat el relat sobre Venècia, Lenny considera que és més segur no deixar temps a Ruth perquè reaccioni i, després d'un punt i seguit, prova de passar de les paraules a l'acció:

LENNY: Do you mind if I hold your hand?

RUTH: Why?

LENNY: Just a touch.

He stands and goes to her.

Just a tickle.

RUTH: Why?

He looks down at her.

LENNY: I'll tell you why. (I, pàg. 46)

El gest d'agafar Ruth per la mà constitueix clarament un nou intent d'imposició, que aquest cop afecta no només la integritat psicològica de Ruth, com fins ara, sinó també, ni que sigui mínimament, la física. Ara bé, Ruth, fidel al paper d'agent subversiu, pregunta per què. Em sembla que és una pregunta, la de Ruth, que no pretén esbrinar els motius de Lenny per voler-la agafar per la mà²⁰, sinó que fa referència a per què hauria de permetre aquest gest intimidatori i excessivament familiar. Així és com l'entén Lenny, i l'extensa construcció verbal en què s'embarca a continuació n'és la resposta:

LENNY: One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour, and playing about with a yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. (...) Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it. I mean I would have subscribed to it in the normal course of events. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down. Well, this lady was very insistent and started taking liberties with me under this

²⁰ Esslin, Pinter: *The Playwright*, pàg. 256.

arch, liberties which by any criterion I couldn't be expected to tolerate, the facts being what they were, so I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her, and the fact is, that as killings go, it would have been a simple matter, nothing to it. (...) But...in the end I thought...Aaah, why go to all the bother...you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state of tension. So I just gave her another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at that.

RUTH: How did you know she was diseased?

LENNY: How did I know?

Pause.

I decided she was.

Silence. (I, pàgs. 46-47)

Altra vegada, ens enfrontem amb un acte de parla indirecte en forma de relat la força il.locucional primària del qual cal provar de definir. En primer lloc, es tracta d'una història de violència dirigida contra una dona i, simplement per això, el fet d'explicar-la-hi a Ruth constitueix un acte punyent d'agressió psicològica. A més, cal tenir en compte el vincle que s'estableix entre l'indret on s'esdevé el relat de Lenny, sota una arcada, i l'habitació on es troben ell i Ruth en el moment present: com indica Pinter al començament de l'obra, al lloc on hi havia la paret que van enderrocar, "A square arch shape remains" (I, pàg. 21). L'actitud apàtica, freda, que Lenny adopta respecte dels fets que narra és la d'un home avesat a tractar les dones amb brutalitat. En aquest sentit, per exemple, no crec que sigui possible de dir que les darreres paraules de Lenny "... even [try] to be modest about his imagined brutality"⁷¹, sinó que més aviat denoten una total indiferència que cal fer extensiva a la seva actitud envers Ruth. Finalment, cal posar atenció a la imatge de si mateix que Lenny construeix en la història, una imatge clara de superioritat masculina:

The prostitute had to find him out. (...) If he had wished he could have shown his sexual potency but he did not because the woman was not fit for it. (...) The sexual disease was with the female.⁷²

En definitiva, la força il.locucional primària equival a un intent de terroritzar Ruth com a dona. Lenny deixa clar que no pensa tolerar que cap dona es prengui llibertats amb ell, com pretenia fer la prostituta

⁷¹ Lahr, "Pinter's Language", en Lahr (ed.), pàg. 131.

⁷² Scott, *Shakespeare and the Modern Dramatist* (Basingstoke i Londres: Macmillan, 1988), pàg. 96.

del relat i com ha fet Ruth en preguntar per què li hauria de permetre agafar-la per la mà. En tal cas, el càstig seria violent i, a l'hora d'exercir la violència, Lenny vol donar la impressió que no té manies.

Dissortadament per a Lenny, amb una sola pregunta Ruth desmantella l'edifici que ha construït amb tanta cura. En efecte, "How did you know she was diseased?" és probablement l'exemple emblemàtic del rol subversor que Ruth assumeix en *The Homecoming*. Si Lenny s'esperava una Ruth acovardida i escandalitzada, Ruth respon amb un aplom extraordinari i sense que ni tan sols li calgui aixecar-se per posar-se en la mateixa posició que Lenny. Amb la pregunta, Ruth el força a admetre que la narració precedent no ha estat més que això, una narració, un edifici bastit de paraules i desproveït de substància: "... Ruth causes this acknowledgement, which disrupts Lenny's intent and calls attention to the attempt to pass off the arbitrary as fact ..."⁷. La pausa i el silenci emmarquen la derrota de Lenny, ja que admetre el caràcter arbitrari de la seva construcció lingüística ("I decided she was") equival a reconèixer-ne la invalidesa com a arma per subjugar Ruth⁸. En vista del fracàs, Lenny es refugia de nou en l'estratègia de qüestionar la naturalesa de la relació entre Teddy i Ruth ("You and my brother are newly-weds, are you?", I, pàg. 47), però Ruth li comunica, amb tota tranquil·litat, que fa sis anys que són casats. Aquesta informació és un nou cop baix per a Lenny, ja que torna a llegir-hi el menyspreu de Teddy envers la família que va a deixar a Londres: en sis anys no els ha dit mai que s'havia casat. El següent comentari de Lenny, "Of course, he's a very sensitive man, isn't he? Ted. Ver/. I've often wished I was as

⁷ Sarbin, pàg. 37.

⁸ Dissenteixo d'Esslin, que considera que la pregunta de Ruth revela els seus coneixements del món de la prostitució, ja que usa el terme "diseased", i que "... Ruth is, in Lenny's answer, sharply reminded by him that his power over girls is absolute" (*Pinter: The Playwright*, pàg. 258). K. Napiórkowska ("Language as an Aspect of the Search for Identity in Harold Pinter's *The Homecoming*", *Studia Anglica Posnaniensia*, 9 (1977), pàg. 154) també considera que l'intercanvi s'acaba amb el triomf de Lenny, que deixa clar que per a ell "... the mental act [is] prior to the real fact and ... reality is eventually formed by preconception ...". Crec que això és precisament el que denuncia Ruth.

sensitive as he is'' (I, pàg. 47), l'entenc com una crítica irònica de Teddy que, de manera no gens sorprenent, va seguida d'un nou acte d'agressió psicològica contra la seva dona més prolix encara que l'anterior. Aquest cop, la narració comença amb l'afirmació que ''I mean, I am very sensitive to atmosphere, but I tend to get desensitized, if you know what I mean, when people make unreasonable demands on me'' (I, pàg. 48), i fa referència a un dia d'hivern que Lenny va decidir aprofitar per oferir-se voluntari per enretirar la neu dels carrers. A mig matí, quan estava esmorçant en un bar, se li va apropar una dona gran i li va demanar si la podia ajudar a traslladar un corró de la roba d'una habitació a una altra. Però el corró pesava amb excés:

LENNY: So there I was, doing a bit of shoulders on with the mangle, risking a rupture, and this old lady just standing there, waving me on, not even lifting a little finger to give me a helping hand. So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-ar jab to the belly and jumped on a bus outside. Excuse me shall I take this ashtray out of your way?

RUTH: It's not in my way. (I, pàg. 49)

Com es pot comprovar, aquest relat té característiques paral·leles al primer i s'acaba, de nou, amb l'agressivitat física de Lenny dirigida contra una dona. Crec que això cal posar-ho en relació amb l'afirmació inicial que quan la gent espera massa d'ell, tendeix a comportar-se amb brutalitat. De nou, la força il·locucional primària de la narració consisteix en un advertiment adreçat a Ruth. Lenny considera que Teddy espera massa d'ell si s'imagina que passarà per alt el fet que no els hagi informat del seu matrimoni, i adverteix Ruth que la víctima de la seva indignació pot ser ella. Ara bé, altre cop la resposta de Ruth a la pregunta sobre el cendrer és subversiva, ja que torna a posar en evidència el costum de Lenny de construir realitats a la seva mida. De retruc, doncs, també posa en dubte tot l'edifici verbal que precedeix la pregunta de Lenny.

Lenny enretira el cendrer. Però, clarament, Ruth no està disposada a tolerar cap mena d'imposició. Per això, quan Lenny

suggereix que potser també podria emportar-se'n el got d'aigua, Ruth passa decididament a l'ofensiva:

LENNY: And now perhaps I'll relieve you of your glass.

RUTH: I haven't quite finished.

LENNY: You've consumed quite enough, in my opinion.

RUTH: No, I haven't.

LENNY: Quite sufficient, in my own opinion.

RUTH: Not in mine, Leonard.

Pause.

LENNY: Don't call me that, please.

RUTH: Why not?

LENNY: That's the name my mother gave me.

Pause.

Just give me the glass.

RUTH: No.

Pause.

LENNY: I'll take it, then.

RUTH: If you take the glass...I'll take you.

Pause.

LENNY: How about me taking the glass without you taking me?

RUTH: Why don't I just take you?

Pause. (I, pàgs. 49-50)

Ara el combat és obert i se centra en quin dels dos aconseguirà d'imposar la seva voluntat. Ruth, estratèga hàbil, utilitza el mateix got d'aigua que abans Lenny l'ha forçada a acceptar, transformant-lo en una arma dirigida contra Lenny. A més, també assaja l'ús del nom complet de Lenny, Leonard i, evidentment, encerta, ja que aconsegueix postular una relació materno-filial en la qual Lenny se sent en condicions d'inferioritat. L'última part del fragment se centra en la qüestió de qui assumeix la iniciativa i, per tant, la posició dominant en la relació mútua; qui "pren" qui. A partir d'aquest moment, Ruth utilitza tant l'estratègia d'atorgar a Lenny el rol de fill ("Sit on my lap. (...) (*She pats her lap*)", I, pàg. 50), com, simultàniament, les insinuacions sexuals que Lenny rebutjava violentament en el relat sobre la prostituta ("Have a sip. Go on. Have a sip from my glass" i "Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat", I, pàg. 50). D'aquesta manera, aconsegueix desorientar totalment Lenny, que es queda sense paraules per encasellar Ruth, és a dir, per trobar una formulació verbal del seu comportament: "What was that supposed to be? Some kind of proposal?" (I, pàg. 51). Pel que fa a Ruth, és evident que l'enfrontament amb Lenny satisfà unes necessitats que passen totalment desapercebudes a Teddy. El seu gest final ho confirma: "(*She laughs shortly, drains the glass*) 'Oh, I was thirsty'"

(1, pàgs. 50-51). En aquest sentit, no només estic d'acord que "Lenny and Ruth seem to move toward each other in the course of the play"⁷, sinó que, per paradoxal que pugui semblar, penso que l'acostament s'inicia en aquest primer encontre, almenys pel que fa a Ruth.

Em sembla que en vista tant de l'escena entre Teddy i Ruth, com de l'encontre entre Ruth i Lenny, parlar de Ruth com si fos un personatge passiu, una mena d'objecte que els personatges masculins malden per aconseguir o per conservar, no deixa de ser una incongruència⁸. Ruth no tan sols no té una actitud passiva, sinó que quan amenaça Lenny ho fa amb actes concrets i no amb construccions verbals. És a dir, no es limita a subvertir les narracions de Lenny denunciant-ne l'arbitrarietat, sinó que quan li arriba el torn també demostra l'eficàcia de l'acció com a arma subversiva. Com veurem, aquest tret fonamental de Ruth queda refermat en el segon acte.

De moment, però, Ruth se'n va a dormir i immediatament apareix Max, queixant-se que els crits de Lenny l'han despertat. La breu escena entre Lenny i Max segueix el patró del seu primer enfrontament. Max exigeix una explicació, vol saber el motiu dels crits de Lenny i amb qui parlava. Lenny es nega a proporcionar-la-hi, és a dir, es nega a cooperar conversacionalment amb Max i, per tant, desafia de nou la seva autoritat. Cal adonar-se que la informació que Lenny li amaga al seu pare és la de l'arribada del fill gran amb la dona. És, per tant, una informació de pes, i en ocultar-la-hi, Lenny qüestiona l'estatus de Max com a cap de família:

MAX: What's going on here? You drunk?

He stares at LENNY.

What are you shouting about? You gone mad?

LENNY *pours another glass of water.*

Prancing about in the middle of the night shouting your head off. What are you, a raving lunatic?

(...)

LENNY: Look, why don't you just...pop off, eh? (I, pàg. 51)

Crec que els punts suspensius assenyalen la recerca per part de Lenny del mot just i, certament, "pop off" és força suggeridor. D'una banda,

⁷ Osherow, pàg. 426.

⁸ És el plantejament de Bock, pàg. 180; de Free, pàg. 3; de Nelson, pàgs. 146-47; i de Pesta, pàgs. 61-62.

"pop", terme informal per adreçar-se al pare, lliga amb l'ocasió comentada anteriorment en què Lenny punxava el seu pare tot dient-li "Dad". D'altra, l'espressió completa, "pop off", vol dir morir-se, i per tant indica el desig de Lenny de lliurar-se definitivament de la presència autoritària del seu pare, cosa que, com veurem, aconsegueix al final de l'obra. De moment, però, Max es posa furiós i s'adona que Lenny li amaga alguna cosa. Insisteix que vol una explicació, i aleshores Lenny recorre a una estratègia amb la qual aconsegueix que el deixi tranquil:

LENNY: I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a...chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night...you know...the night you got me...that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? (...)

Pause.

I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity, you know that, Dad? They often ruminate, sometimes singly, sometimes in groups, about the true facts of that particular night -- the night they were made in the image of those two people at it. It's a question long overdue, from my point of view, but as we happen to be passing the time of day here tonight I thought I'd pop it to you.

Pause. (I, pàg. 52)

Com indiquen les pauses, Lenny deixa Max sense paraules, aconseguint, per tant, l'objectiu de posar fi a les seves exigències. En la primera part de la intervenció hi tornen a aparèixer els punts suspensius que assenyalen premeditació. Així, per exemple, l'elecció de "chat" no és casual, ja que "... it is exactly the euphemism commonly used for a father-son discussion of the 'facts of life'"⁷⁷. A més, Lenny allarga el discurs deliberadament, adopta un distanciament clínic i emprà també el recurs de la juxtaposició de nivells de llenguatge contraposats, com ara el bíblic i el barroer en "... in the image of those two people at it". En definitiva, Lenny fa escarni del matrimoni dels seus pares, tot agredint-lo pel vessant sovint considerat inefable, sobretot entre pares i fills, de les relacions sexuals. Així doncs, Lenny s'atorga un dret tradicionalment no contemplat en les relacions paterno-filials. D'aquesta manera,

⁷⁷ Dawick, pàg. 39.

aconsegueix un doble objectiu: alliberar-se del sentiment de derrota causat per Ruth i confirmar el seu rol d'agent subversiu en el si de la família londinenca⁷. L'apagada de llums que tanca l'escena subratlla el fet que Lenny ha deixat el seu pare a les fosques pel que fa a l'arribada de Teddy i de Ruth. De cara al matí següent, per tant, Lenny se situa clarament en condicions de superioritat, ja que és l'únic que coneix la presència del seu germà i de la seva cunyada.

En la darrera escena del primer acte s'hi produeix l'encontre entre els diversos components de la família londinenca i Teddy i Ruth. Ara bé, abans de l'aparició en escena del matrimoni presenciem dos enfrontaments, un entre Max i Joey i l'altre entre Max i Sam, en què tant Joey com Sam desafien l'autoritat que Max pretén exercir. De primer, Max intenta forçar Joey a acompanyar-lo a un partit de futbol, però Joey s'hi nega. A diferència del que faria Lenny, però, Joey proporciona una explicació al seu pare ("I'm training this afternoon", I, pàg. 54). Com que l'explicació fa referència a les obligacions extradomèstiques de Joey, Max no la considera satisfactòria ("That's not till five o'clock. You've got time to see a game of football before five o'clock", I, pàg. 54). Ara bé, Joey continua rebutjant la proposta, i al·lores Max descarrega la seva ràbia contra Sam. En aquest cas, Max és víctima de les seves pròpies contradiccions internes pel que fa a les tasques domèstiques a què s'ha vist reduït. D'una banda, està dolgut perquè, cada matí, Sam el fa fora de la cuina i es posa a fer-hi neteja. Evidentment, el comportament de Sam qüestiona l'eficàcia de Max, i això el posa furiós. D'altra banda, però, Max invoca de nou l'autoritat del pare per mirar de legitimar els seus èxits, tant en els professionals com els derivats de la seva pròpia condició de pare de família. Alhora, això li permet de posar en dubte la vàlua de Sam:

⁷ No crec que la intervenció de Lenny estigui motivada per "... the suffering it causes him to imagine his mother in his father's embraces ..." (Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 158). Tampoc no comparteixo l'opinió que "... there is at least a suggestion here that though Jessie was certainly one of the participants, the other was not necessarily Max" (Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 199).

MAX: Well, I'll tell you one thing. I respected my father not only as a man but as a number one butcher! And to prove it I followed him into the shop. (...) I gave birth to three grown men! All on my own bat. What have you done?

Pause.

What have you done? You tit! (I, pàgs. 55-56)

De vegades s'ha citat aquest fragment com a prova de la naturalesa sexualment ambivalent de Max, sobretot quan afirma "'I gave birth to three grown men! All on my own bat'". En sembla, però, que més aviat posa de manifest la importància nul·la que Max concedia a la seva dona en el si de l'estructura familiar, ja que s'atorga en exclusiva el mèrit d'haver dut tres fills al món. Crec que això cal posar-ho en relació amb l'actitud paral·lela de Teddy respecte de la seva mare, comentada damunt. Aquest és, doncs, un punt de contacte clau entre els dos patres famílies de *The Homecoming*. Ara bé, com apuntava abans, un dels objectius de Teddy amb la visita és el de legitimar-se en el rol de pare, de figura d'autoritat en el si de la família, tot apel·lant al que considera la funció comparable de Max. El problema és que l'autoritat de Max es veu assetjada per tots els cantons i soscavada per ell mateix amb afirmacions incongruents del tipus "'I gave birth to three grown men!'".

Això ens ho confirma la reacció de Sam davant del repte del seu germà. Sam s'acosta cada cop més a l'actitud de Lenny, ja que en dues ocasions subverteix el discurs de Max i en denuncia, per tant, la naturalesa arbitrària o construïda. En el primer cas, la intervenció de Sam posa en evidència que si Max invoca el seu pare és per legitimar-se a si mateix:

MAX: When Dad died he said to me, Max, look after your brothers. That's exactly what he said to me.

SAM: How could he say that when he was dead?

MAX: What?

SAM: How could he speak if he was dead?

Pause. (I, pàg. 55)

En el segon cas, Sam soscava els pretesos èxits professionals i paternals de Max tot infringint la Màxima de Relació i tirant-li per la cara les limitades funcions que compleix actualment: "'Do you want

⁷ Juntament amb el passatge citat anteriorment, quan Max exclama: "'Who do you think I am, your mother?'" (I, pàg. 32). Vegeu Dutton, pàg. 125; i Osherow, pàg. 425.

to finish the washing up? Look, here's the cloth'" (I, pàg. 56). I és precisament en el moment en què un dels pares famílies es veu amenaçat que apareix l'altre amb la seva dona.

De fet, l'entrada de Teddy i Ruth, tots dos amb pijama i bata, suposa un nou repte de l'autoritat de Max, ja que posa en evidència el seu desconeixement d'un fet cabdal que s'ha esdevingut en el que ell considera els seus dominis. Per això, la reacció inicial de Max consisteix a fer cas omís de la presència del matrimoni, mentre pregunta a Sam i Joey si n'estaven informats. Teddy, pel seu cantó, prova d'aconseguir l'atenció de Max. Es tracta, com és lògic, d'un retrobament farcit de pauses i de silencis:

TEDDY and RUTH come down the stairs. They walk across the hall and stop just inside the room.

The others turn and look at them. (...)

Silence.

TEDDY smiles.

TEDDY: Hullo...Dad...We overslept.

Pause.

What's for breakfast?

Silence.

TEDDY chuckles.

Huh. We overslept.

MAX turns to SAM.

MAX: Did you know he was here?

SAM: No.

MAX turns to JOEY.

MAX: Did you know he was here?

(...)

JOEY: No.

MAX: Then who knew?

Pause.

Who knew?

Pause.

I didn't know. (I, pàgs. 56-57)

El primer silenci subratlla l'estupor de Max, Sam i Joey, que continua amb la pausa i el segon silenci. A més, però, el segon silenci també fa ressaltar la pregunta de Teddy que, com ja sabem, toca un punt molt sensible de la distribució de rols, especialment pel que fa a Max. Finalment, les dues últimes pauses assenyalen que Max s'adona que Lenny sí que ho sabia però no l'hi ha volgut dir. D'altra banda, també cal fer notar que l'intent de Teddy d'excusar-se és simptomàtic del rol subordinat, gairebé de fill entremaliat, que adopta davant de Max. A més, la manca de consideració de Teddy envers la situació certament incòmoda en què es troba Ruth es fa palesa pel fet que no intenti presentar-la al seu pare fins més endavant, i aleshores encara es

deixi interrompre per Max i fins i tot li contesti la pregunta. Clarament, doncs, Teddy torna a donar prioritat al rol de fill:

TEDDY: Uh...look, I'd...like you to meet...

MAX: How long have you been in this house?

TEDDY: All night.

MAX: All night? I'm a laughing stock. How did you get in?

TEDDY: I had my key. (I, pàg. 57)

Aquesta informació, evidentment, posa Max furios. Però Teddy és fill seu i, a més, tenia la clau de casa. Al meu entendre, és per aquest motiu que, en lloc de qüestionar el dret de Teddy de ser on és, Max descarrega tota la seva fúria en el fet que hi hagi una dona amb ell. Com que la dilació de Teddy a presentar Ruth l'ha posada en situació vulnerable, Max recorre a la tàctica de projectar en Ruth el paper de prostituta, la qual cosa li permet acusar Teddy d'haver infringit una de les normes de la casa:

MAX: Who asked you to bring dirty tarts into this house?

(...)

We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.

(...)

I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!

TEDDY: She's my wife! We're married!

Pause.

MAX: I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died. (I, pàgs. 57-58)

D'entrada, cal fer notar que Max ni tan sols es dirigeix a Ruth directament, sinó que s'hi refereix amb una tercera persona simptomàtica del seu menyspreu. Ara bé, de fet la intenció última, com ja he assenyalat, és més aviat ferir Teddy que no pas Ruth. El tercer paràgraf dels que he citat posa en evidència que la causa de la indignació de Max és el comportament del seu fill. Des del punt de vista de Max, Teddy s'ha pres unes llibertats que no li corresponen, presentant-se al cap de sis anys sense avisar i amb una dona desconeguda. És per això que Max decideix adoptar el paper de defensor de la moral familiar. Ara bé, al final del fragment es fa palès que aquest paper és tan sols una nova construcció lingüística. Efectivament, a l'últim Teddy informa Max que Ruth és la seva dona. La pausa indica que, malgrat les aparences, aquesta informació no passa desapercibuda a Max. De tota manera, insisteix a titllar Ruth de

prostituta, és a dir, no abandona l'atac contra Teddy. Crec que això és degut al fet que, ara que sap que Teddy i Ruth són casats, se sent ofès perquè Teddy no l'hi ha comunicat abans. El que cal destacar, però, és la contradicció en què incorre Max: "'I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died'" (I, pàg. 58). Aquesta afirmació revela clarament la mena d'ús que Max fa del llenguatge. Si, en el present, Max tracta d'imposar a Ruth el rol de prostituta, el mateix fa en el passat amb Jessie. En aquest sentit, cal recordar l'ocasió anterior en què Max proporcionava dues versions oposades de Jessie simultàniament, delatant així les pròpies contradiccions internes. En aquest cas, Max apel·la a una d'aquestes versions de Jessie, la que li convé en el context present, per tal de perllongar l'investida contra Teddy per via de Ruth. Segons el meu parer, doncs, d'això no se'n pot deduir que Jessie fos veritablement una prostituta²⁰. En qualsevol cas, el comentari de Max és clarament ambigu. A més, com sol passar amb Pinter, el que importa no el pes referencial de les paraules de Max, sinó el fet que, en aquest moment, li interessi donar a entendre que Jessie es dedicava a la prostitució; és a dir, el que compta és la funció pragmàtica de l'afirmació en qüestió. En el segon acte, la fabricació del paper de prostituta la veurem en ple funcionament, en el present, pel que fa a Ruth.

La següent estratègia de Max consisteix a provar d'aconseguir el suport de Sam i de Joey, és a dir, tractar que acceptin la seva formulació de la relació entre Teddy i Ruth en lloc de la del propi Teddy. És tracta, per tant, d'un intent de recuperar el control sobre els dos membres de la família que fa poc gosaven desafiar-lo:

MAX (to JOEY): Chuck them out.

Pause.

A Doctor of Philosophy, Sam, you want to meet a Doctor of Philosophy? (To JOEY) I said chuck them out.

Pause.

What's the matter? You deaf?

JOEY: You're an old man. (To TEDDY) He's an old man. (I, pàg. 58)

²⁰ Com fan, per exemple, Mast, pàg. 271; R. Morgan, "What Max and Teddy Come Home to in *The Homecoming*", *Educational Theatre Journal*, 25 (1973), pàg. 496; o bé Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 200.

Com es pot comprovar, Sam ni tan sols contesta, i Joey no només no obeeix el seu pare, sinó que es posa explícitament del costat de Teddy. Max, doncs, es troba assetjat per tots els cantons i, a més, en aquest moment entra en escena el seu enemic més perillós, Lenny. Aleshores, les tensions acumulades al llarg del primer acte entre els components de la família londinenca prenen forma física en un enfrontament que, simultàniament, pronostica alguns dels canvis d'alineació que es produiran en el segon acte:

MAX ... hits JOEY in the stomach with all his might. JOEY contorts, staggers across the stage. MAX, with the exertion of the blow, begins to collapse. His knees buckle. He clutches his stick.

SAM moves forward to help him.

MAX hits him across the head with his stick, SAM sits, head in hands.

JOEY, hands pressed to his stomach, sinks down at the feet of RUTH.

She looks down at him.

LENNY and TEDDY are still.

(...)

MAX breathes heavily, very slowly gets to his feet.

JOEY moves to him.

They look at each other.

Silence. (I, pàgs. 58-59)

La caiguda de Joey als peus de Ruth és un presagi de la seva submissió definitiva al final de l'obra. D'altra banda, l'enfrontament entre Joey i Max, directament provocat pel comentari de Joey que Max ja és vell, s'acaba amb la victòria relativa de Joey. En efecte, després del fragment que he citat Max es dirigeix a Ruth amb un "'Miss'" (I, pàg. 59) que sembla denotar un canvi radical d'actitud envers ella⁸¹. En realitat, però, Max continua qüestionant el paper de Ruth, si bé de manera més subtil, i és tan sols el seu comportament envers Teddy el que varia:

MAX: You a mother?

RUTH: Yes.

MAX: How many you got?

RUTH: Three.

He turns to TEDDY.

MAX: All yours, Ted?

Pause.

Teddy, why don't we have a nice cuddle and kiss, eh? Like the old days? What about a nice cuddle and kiss, eh?

TEDDY: Come on, then.

(...)

Come on, Dad. I'm ready for the cuddle.

⁸¹ Així l'interpreten Dawick, pàg. 45; Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language*, pàg. 185; i Osherow, pàg. 427.

**MAX begins to chuckle, gurgling.
He turns to the family and addresses them.
MAX: He still loves his father! (I, pàgs. 59-60)**

De nou, Teddy opta per ser fidel al paper de fill, passant per alt el nou insult de què ha estat objecte Ruth ("All yours, Ted?"). Així doncs, el primer acte es clou amb la reconciliació dels dos pares de família, interessats a donar-se suport mutu. Aquesta reconciliació, de forma evident, exclou Ruth. Però a part de Ruth, hi ha un altre personatge que s'ha mantingut al marge tant de la baralla entre Max, Sam i Joey com de la posterior reconciliació entre Max i Teddy: es tracta, òbviament, de Lenny. Lenny, com Ruth, duu una bata posada. Teddy també, però acaba de signar una aliança amb Max.

La primera secció del segon acte, fins a la tercera apagada general de llums, es pot dividir en cinc escenes. La primera se centra en els esforços fallits de Max per deixar clara la seva autoritat envers tots els altres components del nou entorn familiar. Durant tota aquesta escena, Lenny guarda silenci. El principi de la segona escena ve marcat precisament per la seva irrupció sobtada en la conversa i s'acaba quan Max, Lenny i Joey se'n van, deixant Teddy i Ruth sols⁸². Així doncs, la tercera escena consisteix en un nou enfrontament entre el matrimoni que capgira alguns dels motius de l'anterior⁸³. Semblantment, en l'escena següent presenciem un apropament entre Ruth i Lenny, que si bé no l'inverteix totalment, sí que modifica el tarannà del primer encontre. Per últim, Ruth i Lenny fan pública la seva aliança en l'escena que s'acaba amb l'apagada de llums i la derrota efectiva de Teddy, que les dues darreres escenes de l'obra s'encarreguen de confirmar.

El segon acte comença, doncs, amb "tota la família" reunida. Ara bé, igual que la primera escena de l'obra enderrocava les expectatives creades pel títol, el contingut d'aquesta escena contradiu el quadre inicial i fa que, potser més clarament que mai, no puguem parlar de la família com un tot homogeni, ans al contrari, hàgim de fer atenció a

⁸² Sam marxa a meitat de la primera escena.

⁸³ Vegeu el comentari de Dawick en la nota 59.

les múltiples pugnes internes. Efectivament, la imatge inicial suggereix una distribució harmoniosa de rols:

MAX, TEDDY, LENNY and SAM are about the stage, lighting cigars. JOEY comes in from U.L. with a coffee tray, followed by RUTH. He puts the tray down. RUTH hands coffee to all the men. She sits with her cup. MAX smiles at her.

RUTH: That was a very good lunch.

MAX: I'm glad you liked it. (To the others) Did you hear that? (To RUTH) Well, I put my heart and soul into it, I can tell you. (He sips) And this is a lovely cup of coffee.

RUTH: I'm glad.

Pause. (II, pàg. 61)

Contràriament a la impressió predominant al final del primer acte, sembla que Max s'esforça per integrar Ruth en el si de l'estructura familiar que, amb ell al cap, malda per construir. Pel que fa a Ruth, té l'encert d'afalagar l'art culinària de Max i de reforçar, per tant, el seu sentiment de superioritat envers els altres que, com hem anat veient, han qüestionat repetidament allò que Ruth professa admirar. Ara bé, tot seguit comencen les dissensions. De primer, Max prova d'atorgar un altre rol a Ruth, el de cuinera experta, tot cercant el recolzament de Teddy: "'I've got a feeling you're a number one cook. Am I right, Teddy?' 'Yes, she's a very good cook'" (II, pàg. 61). L'aliança entre els pares de família, doncs, funciona. Entre tots dos, comencen a construir la imatge de Ruth que els convé, i aquest procés de fabricació verbal continua tot al llarg de l'escena. No deixa de ser interessant que Max i Teddy comparteixin les mateixes idees del que és una dona model, i que Ruth subverteixi els intents tant del sogre com del marit d'imposar-li un rol predeterminat. De primer és Max qui, amb una clara infracció de la Màxima de Relació, s'embarca en una suposada reminiscència sobre Jessie i els seus propis èxits professionals:

MAX: Well, it's a long time since the whole family was together, eh? If only your mother was alive. Eh, what do you say, Sam? What would Jessie say if she was alive? (...) (To RUTH) Mind you, she taught those boys everything they know. She taught them all the morality they know. I'm telling you. (...) And she had a heart to go with it. What a heart. Eh, Sam? Listen, what's the use of beating around the bush? That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam?

Pause.

What a mind.

Pause.

Mind you, I was a generous man to her. I never left her short of a few bob. I remember one year I entered into negotiations with a top-class group of butchers with continental connections. I was going into association with them. I remember the night I came home, I kept quiet. First of all I gave Lenny a bath, then Teddy a bath, then Joey a bath. (...) Then I came downstairs and I made Jessie put her feet up on a pouffe ... and I said to her, Jessie, I think our ship is going to come home, I'm going to treat you to a couple of items I tell you, it was like Christmas.

Pause. (II, pàgs. 61-62)

El relat de Max constitueix un altre acte de parla indirecte. Ara bé, donat que es produeix tot just quan ell i Teddy comencen a elaborar una versió determinada de Ruth, no és difícil deduir que la força il·locucional primària consisteix a comunicar a Ruth el que Max entén per l'esposa ideal. És un model clarament basat en l'estereotip de la dona que es queda a casa, que recolza el marit i té cura de la família, permetent així que l'home treballi les vint-i-quatre hores del dia i tingui èxit en el paper de proveïdor i en el camp professional. Aquest és, clarament, el paper que Max creu que Ruth, com a dona, hauria de jugar. A més, la distribució de rols que Max proposa com a ideal confirma els motius del rancor que sent en veure's forçat a realitzar tasques domèstiques. Ara bé, evidentment el relat de Max, com sol passar, se subverteix des de dins. Tres exemples seran suficients. En primer lloc, si Max treballava tot el dia i Jessie es quedava a casa, com és que era ell el que banyava els nens? A més, pel que ja hem vist de Teddy, Lenny i Joey, afirmar amb orgull que Jessie els va ensenyar el codi moral pel qual es regeixen és com a mínim força xocant. Per últim, Max sol·licita repetidament el suport de Sam²⁴.

Però potser el més notable sigui que la construcció verbal de Max també es veu subvertida des de fora i, per tant, delatada com a tal. D'una banda, pel silenci de Sam, assenyalat per les pauses en el fragment citat anteriorment. Clarament, Sam opta per no cooperar amb Max. D'altra banda, al final del relat Ruth formula una pregunta

²⁴ Com el primer cop que parla de la seva joventut (pàg. 220, *supra*).

incisiva: "What happened to the group of butchers?" (II, pàg. 63). La pregunta de Ruth força Max a admetre explícitament que la suposada reminiscència ha estat tan sols una construcció a base de paraules ("The group? They turned up to be a bunch of criminals like everyone else!", II, pàg. 63). D'aquesta manera, Ruth invalida els esforços de Max per atribuir-se una carrera professional gloriosa, per assignar una funció determinada a Jessie i, de retruc, per imposar-la-hi a ella. Això genera una reacció agressiva per part de Max dirigida, com en el primer acte, contra Sam: "You'll be late. You'll lose your job. What are you trying to do, humiliate me?" (II, pàg. 63). La següent intervenció de Max és reveladora:

MAX: It makes the bile come up in my mouth. The bile --you understand? (To RUTH) I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slab, the slab, you know what I mean, the chopper and the slab! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. (...) A crippled family, three bastard sons, a slutbitch of a wife --don't talk to me about the pain of childbirth -- I suffered the pain, I've still got the pangs -- (...) and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. (II, pàg. 63)

Aquesta narració causa problemes a R. Fjelde, que es pregunta, per exemple: "His bothers, Max claims, were all invalids --yet Sam is his brother ...", o bé: "... we arrive at [Max's] odd identification with the pain of childbirth. What relation does this self-putting *non sequitur* have to the statements just uttered?".⁵ La resposta bàsica, com sol passar en l'obra de Pinter, és que no s'ha de cercar una explicació referencial sinó pragmàtica. És a dir, cal partir de la base que Max està construint una versió dels fets amb uns objectius determinats en el context actual i concret. Així, per exemple, cal tenir present l'anterior pregunta que Max adreça a Sam, "What are you trying to do, humiliate me?". Clarament, la humiliació a què fa referència Max és el fet que Sam no confirma la seva versió idil·lica de la vida familiar, permetent així que Ruth hi detecti les incongruències i formulï la pregunta clau. Això genera aquesta segona versió, totalment contradictòria, en què potser el més notable sigui

⁵ "Plotting Pinter's Progress", en Lahr (ed.), pàgs. 98 i 99 respectivament.

el fet que Jossie passa de ser el puntal de la família a ser totalment prescindible, ja que Max s'atribueix altre cop tot el mèrit d'haver dut tres fills al món. És a dir, com ja ha fet en ocasions anteriors,⁶ Max mira de refer-se del fracàs extradomèstic amb èxits domèstics imaginaris. És clar que titlla tots els seus germans de malalts crònics, perquè això li proporciona una nova excusa pel seu fracàs professional. A més, li permet qüestionar altre cop l'èxit professional de Sam. Quan Sam es defensa ("You go and ask my customers! I'm the only one they ever ask for", II, pàg. 63), Max torna a posar en dubte la seva masculinitat, com en el primer acte. Però aquest cop arriba fins al punt de titllar-lo d'homosexual ("You'd bend over for half a dollar on Blackfriars Bridge", II, pàg. 64)⁶⁶. Aquest round entre els dos germans el guanya Max, i Sam es retira del camp de batalla. Però en marxar té un gest revelador: "SAM gets up, goes to RUTH, shakes her hand and goes out of the front door" (II, pàg. 64). Com apunta Morgan, "The most plausible explanation for [Sam's] shaking Ruth's hand is that he thanks her for actively destroying Max's illusion ..."⁶⁷.

Amb la marxa de Sam, Max torna a la tàctica de reforçar l'aliança amb Teddy, tàctica que Teddy s'avé a promoure, ja que precisament satisfà l'objectiu de la seva visita, és a dir, el de retrobar-se amb el pare per tal de refermar el que entén que ha de ser el seu propi comportament com a pare i marit. El següent intercanvi, però, torna a posar en evidència el nerviosisme de Teddy respecte del seu matrimoni:

MAX: I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here. I'd have been only too glad to bear the expense, my word of honour.

Pause.

TEDDY: You were busy at the time. I didn't want to bother you. (II, pàg. 65)

⁶⁶ Al meu entendre, cal evitar de caure en la fal·làcia referencial tot afirmant que Sam és homosexual (Dukore, "A Woman's Place", pàg. 113; i Dutton, pàg. 126). Des del punt de vista pragmàtic, es tracta evidentment d'una estratègia de Max per humiliar aquell que l'ha humiliat.

⁶⁷ "What Max and Teddy Come Home to in *The Homecoming*", pàg. 495.

La pausa precedent fa palès que la resposta de Teddy és una excusa, és a dir, una construcció lingüística, i que el veritable problema rau en algun altre lloc. Però Max no és capaç d'endevinar on:

MAX: I mean, you don't think I disapprove of marriage, do you? Don't be daft. (To RUTH) I've been begging my two youngsters for years to find a nice feminine girl with proper credentials --it makes life worth living. (To TEDDY) Anyway, what's the difference, you did it, you made a wonderful choice, you've got a wonderful family, a marvellous career...so why don't we let bygones be bygones?

Pause.

You know what I'm saying? I want you both to know that you have my blessing.

TEDDY: Thank you.

MAX: Don't mention it. How many other houses in the district have got a Doctor of Philosophy sitting down drinking a cup of coffee? (II, pàg. 65)

Max, assumint clarament el paper de pater familias, manifesta aprovació pel matrimoni en general i per Ruth en particular i, en fer-ho, posa de manifest el que entén per una bona elecció, "a nice feminine girl with proper credentials". És a dir, Max torna a formular una versió de Ruth, seguida d'una altra de la vida de Teddy, i acaba per concedir-los la seva benedicció. L'agraïment servil de Teddy assenyala que la versió dels fets de Max el satisfà i, a més, reforça el rol de pater familias que Max pretén atorgar-se. És per això que, en recompensa, Max torna a lloar l'èxit professional de Teddy. Però és precisament en aquest moment que Ruth intervé en la conversa per subvertir-la. De primer, dona veu al veritable motiu pel qual Teddy no va convidar els seus parents al casament, no els ha presentat la seva dona fins al cap de sis anys de casats, i s'ha mostrat tant nerviós des del moment mateix d'arribar: "I'm sure Teddy's very happy...to know that you're pleased with me. (Pause) I think he wondered whether you would be pleased with me" (II, pàg. 65). Després, desafia obertament els esforços de Max i de Teddy per fabricar una Ruth que satisfagui la seva concepció compartida del rol de la dona en el si de la família: "I was...different...when I met Teddy...first" (II, pàg. 66)².

² De nou, els punts suspensius indiquen que Ruth cerca la formulació més adient.

S'ha tendit a interpretar l'afirmació de Ruth com si fos l'admissió d'un passat marcat per la prostitució⁸. Al meu entendre, el menys important és la naturalesa exacta de la diferència que anomena Ruth, és a dir, el pes referencial concret de l'afirmació. El que cal és mirar de determinar-ne la funció pragmàtica i, des d'aquest punt de vista, és interessant comprovar la reacció que provoca en els dos pares de família. La negativa de Teddy és immediata: "'No you weren't. You were the same'" (II, pàg. 66). I Max el recolza: "'Who cares? Listen, we live in the present, what are you worrying about?'" (II, pàg. 66). És a dir, Max i Teddy neguen a Ruth l'oportunitat d'expressar-se, de construir la seva pròpia versió de si mateixa i, per tant, de subvertir el rol que han estat tractant d'imposar-li. En definitiva, tots dos estan interessats a minimitzar la "diferència". És per això que no ens ha de sorprendre que a continuació Teddy s'embarqui en una altra construcció verbal destinada a mantenir Ruth en la casella que li convé a ell, tot apel·lant al mateix estereotip que evocava Max al principi de l'escena:

TEDDY: She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University...you know... it's a very good life. We've got a lovely house...we've got all...we've got everything we want. It's a very stimulating environment.

Pause.

My department...is highly successful.

Pause.

We've got three boys, you know. (II, pàg. 66)

Els punts suspensius, les repeticions, els tòpics i l'ús d'un "we" no avalat per Ruth delaten la naturalesa arbitrària de la intervenció de Teddy⁹. Inmediatament, Max surt en defensa seva, tot tractant alhora de reforçar el seu propi estatus de cap de família: "'All boys? Isn't that funny, eh? You've got three, I've got three'" (II, pàg. 66). A

⁸ Vegeu, per exemple, Mast, pàg. 271; Morgan, pàg. 496; i Quigley, *The Pinter Problem*, pàg. 206. Això equival a "construir" un passat determinat per a Ruth, el mateix que, com hem vist, Max fa amb Jessie.

⁹ En canvi, Morgan considera que "Teddy suffers from illusions He feels that his life with his family and his job are idyllic and happy ..." i que la seva intenció és "... [to rush] to the defense of [Ruth's] character ..." (pàgs. 496 i 498 respectivament).

continuació, Max tracta d'aconseguir el suport de Joey, invocant el seu paper d'oncle: "'You've got three nephews, Joey. Joey! You're an uncle, do you hear? You could teach them how to box'" (II, pàg. 66). Ara bé, la resposta de Joey posa de manifest que les seves prioritats no inclouen Teddy ni els seus nebots, sinó tan sols la pròpia Ruth:

JOEY (to RUTH): I'm a boxer. In the evenings, after work. I'm in demolition in the daytime.

RUTH: Oh?

JOEY: Yes. I hope to be full time, when I get more bouts. (II, pàg. 67)

Així doncs, Joey veu en Ruth algú capaç de donar-li suport i de reforçar la seva autoimatge. Max, però, no està disposat a tolerar que una possible aliança entre Ruth i Joey posi en perill l'estructura familiar de Teddy, ja que això implicaria una amenaça per a la que ell mateix pretén construir i dirigir. És per això que invoca el paper de mare de Ruth, és a dir, li indica que la seva lleialtat rau en un altre lloc:

MAX: Eh, tell me, do you think the children are missing their mother?

She looks at him.

TEDDY: Of course they are. They love her. We'll be seeing them soon. (II, pàg. 67)

La inversió de rols respecte del primer acte és òbvia. Si allà Ruth apel·lava, sense massa convicció, als nens, i Teddy, submergit en el rol de fill, no li feia cap cas, ara Ruth ni tan sols contesta, mentre que Teddy continua tractant d'imposar-li un paper. Però el silenci de Ruth, senyal de manca de cooperació, subverteix els esforços de Teddy, i Lenny és ràpid a advertir-l'hi: "(to TEDDY) 'Your cigar's gone out'" (I, pàg. 67).

Com apuntava abans, durant l'escena anterior Lenny manté silenci --una postura, per cert, tan subversiva com la de Ruth. No és gens sorprenent, doncs, que demostrï que sap molt bé el que significa el comportament de Ruth i que s'hagi adonat de la incapacitat de Teddy per controlar-la. A partir d'aquest moment, Lenny ataca Teddy directament, segur de comptar amb el recolzament de Ruth. La seva estratègia consisteix a adoptar un argot suposadament filosòfic i a assetjar Teddy amb preguntes referides al seu propi camp professional. La feblesa de Teddy es fa evident en les respostes. De primer,

contesta amb una infracció cautelosa de la Màxima de Quantitat: "Eh, Teddy, you haven't told us much about your Doctorship of Philosophy. What do you teach?' 'Philosophy'" (II, pàg. 67). Però com era d'esperar, Lenny el continua burxant. Aleshores Teddy respon amb dues evasives, destinades a indicar el refús a cooperar en la conversa. Cal notar, però, que no és que li negui a Lenny el dret de formular-li tals preguntes, la qual cosa significaria una postura de força, sinó que es refugia en una pretesa especialització professional:

LENNY: Well, I want to ask you something. Do you detect a certain logical incoherence in the central affirmations of Christian theism?

TEDDY: That question doesn't fall within my province.
(...)

LENNY: Well, look at it this way. How can the unknown merit relevance? In other words, how can you reverse that of which you are ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we *know* merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?

Pause.

TEDDY: I'm afraid I'm the wrong person to ask. (II, pàgs. 67-68)

Val la pena fer notar la contradicció interna de la segona intervenció de Lenny per adonar-se que Teddy podria haver-lo atacat per aquest punt flac i que és incapaç de fer-ho. Efectivament, el segon "in other words" no dóna entrada a una formulació alternativa de les preguntes i afirmacions precedents, sinó a una altra pregunta que, a més, és en si mateixa incoherent. Aquesta manca de lògica interna confirma, per si era necessari, que Lenny no fa més que interpretar un paper per tal de posar Teddy en evidència⁹¹. I, efectivament, la resposta de Teddy proporciona noves municions a Lenny que, després de recordar-li que hauria de ser capaç de contestar ("But you're a philosopher", II, pàg. 68), continua disparant: "Well, for instance, take a table.

⁹¹ Per tant, no em sembla encertat atribuir a Lenny l'actitud seriosa que li concedeix Napiórkowska quan, aferrant-se a la funció referencial, afirma: "Interestingly enough, the 'philosophical question' [is] posed by [Lenny] ... who, contrary to the complacent philosopher, [is] conscious of the existence of those problems" ("Language as an Aspect of the Search for Identity in Harold Pinter's *The Homecoming*", pàg. 151). De nou, val la pena citar l'avertiment de Newton: "... it is the psychological significance that is important here, not the explicit philosophical content of the discussion ..." (pàg. 73). En termes searlians, Lenny incompleix clarament la condició essencial: no té cap interès a descobrir les respostes a les seves preguntes.

Philosophically speaking. What is it?" (II, pàg. 68). La resposta absurda de Teddy ("A table", II, pàg. 68)²² fa que Lenny gosi fins i tot cercar el suport de Joey per mofar-se del germà gran: "Ah. You mean it's nothing else but a table. Well, some people would envy your certainty, wouldn't they, Joey?" (II, pàg. 68). I al final, quan utilitza amb més sorna que mai el parlar dels filòsofs, fins i tot Max s'apunta a la gresca:

LENNY: All right, I say, take it, take a table, but once you've taken it, what are you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?

MAX: You'd probably sell it.

LENNY: You wouldn't get much for it.

JOEY: Chop it for firewood.

LENNY looks at him and laughs. (II, pàg. 68)

Al meu entendre, doncs, Lenny venç Teddy amb tota claredat i, en posar en evidència la buidor del títol intimidador de Doctor en Filosofia, aconsegueix el suport de Max i de Joey²³.

En aquest moment, però, Ruth intervé de sobte en la conversa:

RUTH: Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I...move my leg. That's all it is. But I wear... underwear...which moves with me...it...captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg...moving. My lips move. Why don't you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. You must bear that...possibility...in mind.

Silence. (II, pàgs. 68-69)

Trussler considera que la intervenció de Ruth no és més que "... an isolative, attention-distracting stunner ..." que serveix per canviar de tema i, a més, assenyala que "Ruth is using words ... to deny the relevance of words"²⁴. Ara bé, més que canviar de tema diria que el que fa Ruth és sumar-se obertament al repte de la condició de filòsof de Teddy. Però Ruth va més enllà que no pas Lenny, perquè en lloc de

²² Napiórkowska, però, considera que "[Teddy's] failure to answer the question is ... due to the fact that philosophy has ceased to provide any explanation of reality ..." (*ibid.*, pàg. 152).

²³ Dukore fa la lectura oposada, que no puc compartir, considerant que Teddy surt victoriós perquè en tot moment parla amb "... calm reasonableness ..." i és "... direct and effective ...", mentre que "... Lenny evades and weakly takes time to reach the point ..." (*Where Laughter Stops*, pàgs. 40-41).

²⁴ *The Plays of Harold Pinter*, pàgs. 124 i 125 respectivament.

posar en dubte la vàlua professional del seu marit, declara que, per a ella, qualsevol discussió de tipus filosòfic constitueix una imposició sobre la realitat, en el sentit més purament físic de la paraula. Des d'aquest punt de vista, Ruth subverteix la carrera professional de Teddy de forma molt més radical que no pas Lenny. Ruth no utilitza paraules per negar-ne la importància, sinó per posar en evidència que el llenguatge, que en aquest cas es concreta en l'argumentació filosòfica, no és més que una fabricació, un gegant amb peus de fang: "Perhaps you misinterpret". Les mateixes pauses que omplen la intervenció de Ruth posen de manifest una clara inapetència a deixar-se arrossegar per elucubracions filosòfiques. És a dir, ineluctablement Ruth ha de fer servir el llenguatge, però la mena d'ús que en fa n'assenyala les limitacions, i el que diu posa de manifest la prioritat que atorga al món físic i sensual.

Em costa d'acceptar la lectura que proposa Sarbin de tota aquesta escena. Basant-se en els treballs de la feminista francesa L. Irigaray⁵⁵, Sarbin assenyala que el discurs filosòfic és en realitat un metadiscurs que controla tots els altres i que, per tant, encarna de forma extrema les estructures patriarcales. En conseqüència, és especialment peremptori subvertir-lo, i Sarbin considera que això és el que fa Ruth:

The men in the play don't question philosophy, as such, although Lenny does challenge his brother on certain philosophical points (...) As she draws attention to herself with a pause-filled speech, [Ruth] 'interrupts' the discussion This disruptive function of Ruth's anticipates the role Irigaray envisions for women: pointing out the insufficiencies and even absurdities of male-dominated discourse.⁵⁶

El problema fonamental que trobo en la interpretació de Sarbin és que parla del discurs filosòfic com si fos un atribut de tots els personatges masculins de l'obra, alhora que dóna a entendre que Lenny està seriosament interessat en les qüestions que planteja a Teddy.

⁵⁵ Especialment en *This Sex Which Is Not One* (Ithaca: Cornell U.P., 1985).

⁵⁶ Sarbin, pàgs. 37-38. Sakellariidou també considera que Ruth duu a terme "... an invasion of the man's territory ..." (*Pinter's Female Portraits*, pàg. 109).

Personalment, com ja he apuntat, opino que Lenny duu a terme una burla efectiva, i subversiva, del discurs filosòfic, i que Ruth remata la feina portant la subversió fins a les últimes conseqüències.

El que succeeix a continuació corrobora que la intervenció de Ruth constitueix un repte adreçat al seu marit. Si primer l'ha fet niques com a filòsof, ara Ruth aconsegueix de dur a terme el que se li havia impedit en l'escena anterior: donar la seva pròpia versió de si mateixa i de la vida que ha dut als Estats Units des que s'hi va traslladar recent casada amb Teddy⁹⁷. I ho fa amb una precisió i una contundència devastadores:

RUTH: I was born quite near here.

Pause.

Then...six years ago, I went to America.

Pause.

It's all rock. And sand. It stretches...so far...everywhere you look. And there's lots of insects there.

Pause.

And there's lots of insects there.

Silence. (II, pàg. 69)⁹⁸

Ruth ha soscavat totalment la posició de Teddy respecte als components de la família londinenca que es troben presents: Max, Lenny i Joey. Teddy es veu assetjat com abans s'hi veia l'altre *pater familias*, Max. En aquest moment, Max, Lenny i Joey decideixen marxar, deixant Teddy i Ruth a soles perquè acabin de dirimir les seves diferències.

Com deia més amunt, el nou enfrontament entre Teddy i Ruth capgira l'anterior. Teddy no ha aconseguit l'objectiu que perseguia amb la visita, ans al contrari, veu perillar encara més la seva estructura familiar. És per això que ara és ell el que suggereix la possibilitat de tornar-se'n a casa i Ruth la que en qüestiona la necessitat. Amb molta més insistència que no pas Ruth en el primer

⁹⁷ La qual cosa desmenteix l'afirmació que "... [Ruth] can be known only as she is constructed by the men of the play (...) ... there is no clear indication of what her life with Teddy had indeed been like. Ruth herself never affords any clue to her marital state" (Sarbin, pàg. 39).

⁹⁸ Com apunta Ganz, "Now the full sense of the exclamation 'Oh, I was thirsty' ... is apparent" ("A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*", pàg. 186).

acte, Teddy apel·la als fills, és a dir, a la funció de mare de Ruth, però topa amb una indiferència absoluta:

TEDDY: Listen. You know what time of the day it is there now, do you?

RUTH: What?

TEDDY: It's morning. It's about eleven o'clock.

RUTH: Is it?

TEDDY: Yes, they're about six hours behind us...I mean...behind the time here. The boys'll be at the pool...now...swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? (II, pàg. 70)

Clarament, Teddy construeix verbalment un quadre amb el qual pretén captivar Ruth. Alhora, fa un darrer esforç desesperat per controlar-la, per mantenir-la dins dels límits del rol d'esposa submissa i disposada a col·laborar amb la carrera professional del marit:

TEDDY: Look. I'll go and pack. You rest for a while. Will you? They won't be back for at least an hour. You can sleep. Rest. Please.

Pause.

You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really. We can bathe till October. You know that. Here, there's nowhere to bathe, except the swimming bath down the road. You know what it's like? It's like a urinal. A filthy urinal!

Pause. (II, pàg. 71)

Les pauses, com sempre, són reveladores: Ruth no coopera en la conversa, la qual cosa equival a rebutjar el paper que Teddy voldria que jugués en el si de la relació mútua. Com a últim recurs, Teddy invoca Venècia, deixant clar que Ruth li deu el fet d'haver-hi estat: "You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it? (...) I mean...I took you there" (II, pàg. 71). Però la resposta de Ruth, que Teddy no està en condicions d'entendre, és prou clara per al lector/espectador: "But if I'd been a nurse in the Italian campaign I would have been there before" (II, pàg. 71). Evidentment, les prioritats de Ruth han sofert un canvi radical. La seva resposta és un eco de la versió de Venècia que Lenny ha elaborat anteriorment, en el primer encontre amb la seva cunyada. Ruth la prefereix per damunt de la de Teddy, que invoca el prestigi dels viatges intercontinentals. Així doncs, Ruth acaba de fer un pas decisiu per a la creació d'una aliança ferma amb Lenny i, per tant, d'una nova estructura familiar a la seva mida, no a la de Max ni a la de Teddy, ja que ella mateixa

tria el seu aliat". Quan Teddy se'n va a fer les maletes i apareix Lenny, Ruth i ell posen els fonaments de la futura relació.

El retrobament entre Ruth i Lenny està caracteritzat per l'acostament de postures, incitat sobretot per la dona. Com en el primer acte, Lenny comença parlant del temps, però aquest cop Ruth es mostra disposada a cooperar ("Well, the evenings are drawing in' 'Yes, it's getting dark'", II, pàg. 72). A més, de forma activa Ruth cerca algun terreny comú amb Lenny i, de nou, expressa la seva insatisfacció amb la vida que porta als Estats Units:

RUTH: Do you like clothes?

LENNY: Oh, yes. I'm very fond of clothes.

Pause.

RUTH: (...) What do you think of my shoes?

LENNY: They're very nice.

RUTH: No, I can't get the ones I want over there.

LENNY: Can't get them over there, eh? (II, pàg. 72)

A més, Lenny explica a Ruth un altre relat referent a una dona, diametralment oposat als del primer acte:

LENNY: I bought a girl a hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it, tied with a black satin bow, and then it was covered with a cloche of black veiling. A cloche. I'm telling you. She was made for it. (II, pàg. 73)

Normalment, els crítics no comenten aquesta narració de Lenny, sinó tan sols les dues del primer acte, de les quals en dedueixen que és un misogin aferrissat¹⁰⁰. Ara bé, com ja he assenyalat, els relats de Lenny tenen sobretot un valor estratègic o pragmàtic. Si en el primer acte pretenia terroritzar i controlar Ruth, ara, en canvi, coopera amb ella en l'establiment d'una relació mútua harmoniosa. Ja han descobert que a tots dos els agrada la roba; per tant, és lògic que Lenny parli de barrets. Alhora, aquest relat li serveix per modificar substancialment la versió del seu comportament envers les dones que

⁹⁹ Segons Trussler, "... [Ruth] truckles to [Lenny's] empty fantasy ..." (pàg. 48). Per a aquest crític, això converteix en ridícul un moment que hauria de ser, i que al meu entendre és, una mena d'epifania per a Ruth.

¹⁰⁰ Vegeu, per exemple, Morrison, *Canter's and Chronicles*, pàg. 185. Aquesta suposada misoginia sovint s'atribueix a tots els personatges masculins de *The Homecoming* (Almansi i Henderson, pàg. 67; i Wardle, "A Director's Approach: An Interview with Peter Hall", pàg. 14).

Ruth pot haver deduït dels dos anteriors i, per tant, constitueix un oferiment clar d'amistat. Ruth demostra que l'accepta amb la seva pròpia narració:

RUTH: I was a model for the body. A photographic model for the body.

(...)

That was before I had...all my children.

Pause.

(...)

Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. We used to pass a...a large white water tower. This place...this house...was very big...the trees...there was a lake, you see...we used to change and walk down towards the lake...we went down a path...on stones...there were...on this path. Oh, just...wait...yes... when we changed in the house we had a drink. There was a cold buffet. (II, pàg. 73)

Com sol passar amb Pinter, existeix el perill de prendre's el relat de Ruth al peu de la lletra, és a dir, de prioritzar-ne la funció referencial¹⁰¹. Al meu entendre, és tracta altre cop d'un acte de parla indirecte amb una força il.locucional primària força clara: Ruth afirma de nou, i aquest cop de forma contundent i inequívoca, la seva insatisfacció amb el rol de mare i d'esposa tal com l'ha hagut d'assumir amb Teddy, i construeix una versió alternativa, "diferent", de si mateixa. Crec que les nombroses pauses corroboren que Ruth formula, sobre la marxa, una visió del seu propi passat que és, en realitat, una declaració d'intencions en el present. És a dir, té un pes pragmàtic clar: en aquest moment, Ruth fa una opció. Per adonar-se'n, potser calgui recordar la seva visió d'Amèrica: sorra i roques, sequedat, en contra de la presència constant de l'aigua en el relat que ens ocupa (la torre d'aigües, el llac, la beguda)¹⁰².

¹⁰¹ És el que fan, per citar tres casos, Esslin (*Pinter: The Playwright*, pàg. 156); Ganz ("Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape, Silence, and Old Times*", pàg. 169); i Quigley (*The Pinter Problem*, pàgs. 214-15). En concret, Esslin afirma: "It is made quite clear by Ruth that when Teddy met and married her she was a nude photographic model --and this is widely known as a euphemism for a prostitute".

¹⁰² Tal i com comenta Braunmuller, "More than any previous character, Ruth has recognized memory's metamorphic power. Through memory, she can shape and reshape her past; that power ... allows her to shape current relations" ("Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory", pàg. 165). Com veurem en el capítol següent, la reconstrucció estratègica del passat esdevé el tema fonamental d'*Old Times*.