

**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

En definitiva, és evident que entre Ruth i Lenny està prenent cos una nova relació. De fet, no és sorprenent que siguin ells els que provin de construir una estructura familiar alternativa, ja que cap dels dos no estava satisfet amb la unitat familiar a la que pertanyia. Com assenyala Quigley, en aquesta escena Ruth i Lenny comencen a traslladar-se "... from the periphery of two structures toward the center of a third ..."¹⁰³. Quan Teddy reapareix, marcant així el començament de l'escena següent, s'adona tot seguit de la nova situació. Així i tot, continua intentant que Ruth jugui el paper de dona submissa ("'Here's your coat' (...) 'Ruth. Come on. Put it on'", II, pàg. 74). Aleshores Ruth opta per demostrar a Teddy l'opció que ha pres amb fets i no amb paraules: cal no oblidar que fa poc ha declarat la seva malfiança de tota construcció verbal. La intenció de Ruth és que Teddy no pugui continuar actuant com si fos realment una dona dòcil i, segons el meu parer, és per això que, amb l'ajut de Lenny, adopta l'actitud diametralment oposada a la de l'esposa submissa: en lloc de posar-se l'abric, com li ordena Teddy, balla amb Lenny i es besen (II, pag. 74). Aleshores Max i Joey entren en escena, i cal analitzar les seves reaccions.

Joey no vacil·la gens: "'She's a tart. (Pause) Old Lenny's got a tart in here'" (II, pàgs. 74-75). Ara bé, crec que de cap manera no es pot utilitzar l'afirmació de Joey com a prova que Ruth ha estat i és una prostituta. Es tracta tan sols de l'opinió de Joey, de la seva limitada interpretació d'allò que veu; en definitiva, és una construcció verbal més de la realitat. Que Ruth no la contradigui i que, a més, s'avingui a deixar-se abraçar i besar per Joey, no implica que accepti aquest nou rol que li ve imposat des de fora. Val la pena recordar el seu advertiment de fa poc: "'Perhaps you misinterpret'" (II, pàg. 69). Al meu entendre, el comportament de Ruth respon a un desig intens de lliurar-se definitivament del paper que li volia fer

¹⁰³ *The Pinter Problem*, pàg. 214.

jugar Teddy¹⁰⁴. Pel que fa a Max, la seva intervenció demostra una agressivitat mal dissimulada tant envers Teddy com envers Ruth:

MAX: You going. Teddy? Already?

Pause.

Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.

Pause.

JOEY lies heavily on **RUTH**.

They are almost still.

LENNY caresses her hair.

Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a broadminded man.

He peers to see RUTH'S face under JOEY, turns back to TEDDY.

Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman. And a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling. (II, pàgs. 75-76)

Clarament, les paraules de Max avalen la interpretació de Joey del comportament present de Ruth. A partir d'aquí, Max deixa anar un enfilall de comentaris sarcàstics adreçats a Teddy sobre l'èxit del seu matrimoni i la vàlua de Ruth, i no és casualitat que de tant en tant s'aturi per destacar la contradicció flagrant entre aquests comentaris i el comportament present de la seva jove¹⁰⁵. La causa del ressentiment de Max envers Teddy és prou clara: en no comunicar-li el seu matrimoni, Teddy ha desafiat la seva autoritat com a pare i cap de família. Així doncs, mentre al començament del segon acte, com hem vist, Max veia en Teddy un aliat i parlava de "... let bygones be bygones" (II, pàg. 65), ara que s'adona de la derrota de Teddy i que, per tant, una aliança amb ell no li faria cap servei, es gira en

¹⁰⁴ Hudgins assenyala que els canvis de comportament de Ruth "... are usually prompted by masculine aggression. Both Lenny's and Teddy's attempts to dominate her early in the play prompt a revolt, as do similar attempts later on" ("Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironic Mode of Identification'", en Gale (ed.), pàg. 102).

¹⁰⁵ No crec, per tant, que la intervenció de Max estigui motivada per una suposada actitud ambivalent envers Ruth, a qui veu com a mare i com a prostituta (Osherow, pàg. 429).

contra seva¹⁶⁶. Ara bé, damunt deia que les paraules de Max també posen de manifest un corrent d'agressivitat envers Ruth. Efectivament, d'una banda Max abona la versió de Joey que Ruth és una prostituta i, per tant, li imposa un rol des de fora. Però a diferència de Joey, que es mostra satisfet pel "descobriment" ("Just up my street", II, pàg. 75), els comentaris de Max revelen un profund menyspreu. Al meu entendre, a Max l'enfurisma el comportament de Lenny i de Joey envers Ruth, caracteritzat per una docilitat que mai no li han mostrat a ell. Tot això caldrà tenir-ho present a l'hora d'analitzar la resolució final de l'obra¹⁶⁷.

He parlat de la docilitat de Lenny envers Ruth, però de fet la relació entre tots dos és molt més equilibrada del que suggereix aquesta descripció. Per exemple, Lenny indica suaument a Ruth el moment de posar fi a les abraçades amb Joey, i la reacció brusca de Ruth assenyala que Joey ha estat tan sols un mitjà per demostrar-li a Teddy que vol alliberar-se d'ell: "[LENNY] touches RUTH gently with his foot. RUTH suddenly pushes JOEY away. She stands up" (II, pàg. 76). A partir d'aquest moment, Lenny i Ruth, junts, porten les regnes de l'escena i, per tant, se situen en el centre d'una possible nova estructura familiar. Per contra, Teddy es troba cada cop més "... left in isolation on the periphery of events ..."¹⁶⁸, procés que culmina amb la seva marxa al final de l'obra. Efectivament, Ruth dóna ordres que Lenny i Joey compleixen: Lenny li proporciona el whisky que demana en el tipus de got que exigeix, i Joey apaga la música (II, pàg. 76). Quan Ruth diu que té gana, Joey ràpidament apunta que això és cosa de Max ("I can't cook. (Pointing to MAX) He's the cook", II, pàg. 76).

¹⁶⁶ Quigley, però, considera que l'aliança entre Max i Teddy encara és vàlida, i que el que fa Max és parlar a Teddy "... about the virtues of marriage and family life ..." (*The Pinter Problem*, pàg. 216).

¹⁶⁷ Trussler insisteix a dir que l'escena que acabo d'analitzar és totalment arbitrària (pàg. 129). K.J. Worth hi detecta una "... curious lack of connection between what is seen and what is said ..." que espero haver desmentit, i afegeix que "... what [Max] is saying is perfectly commonplace" (*Revolutions in Modern English Drama* (Londres: Bell and Sons, 1972), pàgs. 93 i 94 respectivament).

¹⁶⁸ Hobson, "Pinter Minus the Moral".

Així doncs, Ruth, amb l'ajut de Joey, pretén imposar a Max la funció que ell li volia fer jugar al començament del segon acte. Max, però, guarda silenci, negant-se per tant a acceptar aquest rol en la nova estructura familiar que s'està erigint, tal com Ruth es negava a acceptar-lo anteriorment. Caldrà veure, doncs, com es resol el conflicte entre Ruth i el seu sogre.

De moment, però, val la pena fer notar la diferència entre Lenny i Joey. Si bé d'entrada pot semblar que tots dos assumeixen papers subordinats envers Ruth, de seguida es fa palès que Lenny té prou autoritat com per prendre la iniciativa quan convé: "'Drinks all round?'" (II, pàg. 77). Amb aquest oferiment, evidentment, Lenny converteix la situació en una celebració per festejar la seva aliança amb Ruth i la derrota de Teddy¹⁰⁹. En canvi, Ruth deixa Joey totalment de banda, ja que ni tan sols contesta quan li pregunta repetidament, "'What food do you want?'" (II, pàg. 77). Com Lenny, està més interessada a acabar d'enfonsar Teddy. I, efectivament, quan Ruth li pregunta, "'Has your family read your critical works?'" (II, pàg. 77) i Lenny pretén incloure'l en els festeigs tot oferint-li un whisky, Teddy mira de contraatacar:

TEDDY: You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. (...) It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good...have a look at them...see how certain people can view...things...how certain people can maintain...intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being...I won't be lost in it.

BLACKOUT (II, pàgs. 77-78).

El discurs de Teddy queda soscavat tant des de dins com des de fora. Al principi parla amb certa convicció, sense pauses. De seguida, però, comença a contradir-se, ja que de primer defensa la necessitat de distanciar-se de l'entorn ("'It's a question of how far you can

¹⁰⁹ Recordem que anteriorment (I, pàg. 44) ha afirmat que quan s'hagués de celebrar alguna cosa, ell s'encarregaria de les begudes.

operate on things and not in things"), a continuació afirma que és necessari trobar un equilibri, i acaba reduint els seus parents a la categoria d'objectes i afirmant que mantindrà l'"equilibri intel.lectual", la distància. Les pauses presents en la segona meitat de la intervenció són testimoni dels esforços pertinaces de Teddy per formular una posició sòlida i inassetjable, per construir una fortalesa lingüística i ideològica al voltant seu. Però les pròpies pauses delaten la feblesa dels postulats, com també ho fa la darrera frase, que Teddy corregeix just a temps: "'You won't get me being...I won't be lost in it'". És a dir, Teddy malda per donar a les seves idees l'aparença d'un corpus propi i independent, però de fet no són més que un mecanisme de defensa davant d'una realitat, l'opció que ha pres Ruth, que pot més que no pas ell¹⁰. La insistència a incloure tots els altres en les seves afirmacions ("'You're way behind. All of you'") posa de manifest la incapacitat de Teddy de fer front a aquesta situació, incapacitat que, en darrer terme, és la que genera l'expressió d'una pretesa creença en la necessitat d'erigir-se en pur observador distanciat de la realitat. Des del punt de vista extern, l'apagada de llums que marca el final de l'escena també subverteix l'exposició de Teddy. Si el que vol és ser capaç d'observar la realitat, de "veure-la" des de lluny, no sembla que li hagi de resultar possible. Des d'aquest moment fins al final de l'obra, Teddy tractarà de mantenir l'actitud distanciada que defensa aquí i això només el conduirà a una marxa forçosa.

Ara bé, cal tenir en compte que les paraules de Teddy també constitueixen un atac directe contra tots els altres, ja que Teddy en qüestiona la capacitat intel.lectual i, alhora, invoca la pròpia. En l'escena següent, es posa de manifest que això té conseqüències nefastes per a Teddy, ja que, per inversemblant que sembli, provoca

¹⁰ Hudgins apunta que "... 'You won't get me being...' also puns on 'being' as an existential word ... suggesting that Teddy will never be caught 'living'" ("Intended Audience Response, *The Homecoming*, and the 'Ironic Mode of Identification'", en Gale (ed.), pàg. 112). De la seva banda, P. Hall assenyala que "The amount of force [Teddy] has to apply to keeping uninvolved --that's the main thing, and that I would discuss with the actor ..." (Wardle, "A Director's Approach", pàg. 24).

l'establiment d'una estreta aliança entre Max i Lenny. Joey els serveix de peó. Però, i l'oncle Sam? Des del moment en què se'n va a treballar tot felicitant Ruth per haver desafiat Max, Sam es manté allunyat de l'escena. Per tant, no presència el desenvolupament de la creixent aliança entre Ruth i Lenny, ni la derrota de Teddy, ni el canvi d'actitud de Max envers el seu fill gran. Ara bé, després de l'apagada de llums, la nova escena comença amb un breu intercanvi entre Sam i Teddy, que va vestit de carrer i té les maletes a punt. La intenció de Sam és prou clara: pretén formar una aliança amb Teddy, a qui encara veu com a cap de família i, per tant, com a possible alternativa a Max. I ho fa precisament a esquenes del seu germà. Tanmateix, els esforços de Sam són patètics des de la perspectiva de les escenes precedents, de què no ha estat testimoni. El primer intent d'establir un terreny comú amb Teddy en contra de Max fracassa:

SAM: Do you remember MacGregor, Teddy?

TEDDY: Of course I do.

SAM: What did you think of him? Did you take to him?

TEDDY: Yes. I liked him. Why?

Pause. (II, pàg. 78)

No és estrany que Sam deixi morir el tema i ataquí Teddy per un altre cantó:

SAM: You know, you were always my favourite, of the lads. Always.

Pause.

When you wrote to me from America I was very touched, you know. I mean you'd written to your father a few times but you'd never written to me. (...) I never told him. I never told him I'd heard from you.

Pause.

(Whispering) Teddy, shall I tell you something? You were always your mother's favourite. She told me. It's true. You were always the...you were always the main object of her love.

Pause. (II, pàgs. 78-79)

Com es pot comprovar, Sam fins i tot apel·la a una nova versió de Jessie, tot tractant de construir una suposada comunitat de sentiments entre la mare morta, Teddy i ell mateix. Ara bé, el silenci del nebot subratlla la futilitat dels esforços de Sam, ja que indica que Teddy no està en condicions de jugar el paper que espera d'ell. Aleshores entra Lenny, li recorda a Teddy les obligacions professionals de què tant s'ha vanat ("Still here, Ted? You'll be late for your first seminar", II, pàg. 79), i es posa a cercar un entrepà de formatge que

s'ha preparat anteriorment. En no trobar-lo, acusa Sam d'haver-l'hi pres, però Teddy intervé: "I took your cheese-roll, Lenny" (II, pàg. 79). Conscient del que això significa, Sam recull el barret i se'n va.

Els comentaris de Teddy posen en evidència que amb el robatori de l'entrepà pretén provocar Lenny, cosa que, d'entrada, revela una incapacitat prou clara d'enfrontar-s'hi directament:

TEDDY: Well, what are you going to do about it?

LENNY: I'm waiting for you to apologize.

TEDDY: But I took it deliberately, Lenny.

LENNY: You mean you didn't stumble on it by mistake?

TEDDY: No, I saw you put it there. I was hungry, so I ate it.

Pause. (II, pàgs. 79-80)

Lenny s'adona de la intenció de Teddy ("Well, Ted, I would say this is something approaching the naked truth, isn't it? It's real cards on the table stunt", II, pàg. 80), però està sobradament capacitat per fer-hi front¹¹¹. Efectivament, Lenny contraataca verbalment, tot acusant el seu germà d'haver decebut la "família":

LENNY: Because I want you to know you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know what it does? It does its best to follow the example you set. (...)

Pause.

No, listen, Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. (...) Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his old standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make up a unit, Teddy, and you're an integral part of it. (...) And so when you at length return to us, we do expect a bit of grace, a bit of je ne sais quoi, a bit of generosity of mind, a bit of liberality of spirit, to reassure us. We do expect that. But do we get it? (II, pàg. 81)

Si he parlat de la "família" entre cometes ha estat per fer parar esment en el procés de redefinició o de reconstrucció de la realitat que duu a terme Lenny. De manera explícita, Lenny apel·la a la família composta per Max, Sam, Joey i ell mateix com si formés una unitat que contraposa a Teddy. Clarament, això respon a necessitats estratègiques, ja que anteriorment hem estat testimonis de la veritable opinió de Lenny tocant a la cuina de Max i de la seva

¹¹¹ Dissenteixo de Dutton, que considera que "... Lenny is determined to construe [the pinching of the cheese-roll] as an act of spite ...", quan en realitat "... [Teddy] did it simply because he was hungry ..." (pàg. 132).

actitud irònica quant a l'activitat professional de Sam¹². Així doncs, Lenny vol deixar clara la nova alineació de forces: la "família" contra Teddy. A més, però, val la pena aturar-se a pensar per què, segons Lenny, la "família" se sent decebuda, ja que és precisament aquí on rau el motiu del reagrupament de forces. Efectivament, les paraules de Lenny posen de manifest el ressentiment propi, que fa extensiu a Max, Sam i Joey, pel comportament de Teddy envers ells. A més, Lenny relaciona l'actitud de Teddy amb el seu èxit professional i, per tant, en qüestiona la validesa:

LENNY: ... I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing, in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus ... I'd have thought you'd have grown more forthcoming, not less. (II, pàg. 80)

En altres paraules, Lenny recorda a Teddy que no ha comunicat a la família el seu matrimoni, que s'ha presentat sense avisar ningú i que, a més, s'ha permès tractar-los amb menyspreu i vanar-se d'una hipotètica superioritat intel·lectual. Aquestes acusacions, en definitiva, configuren la força il·locucional de la intervenció de Lenny¹³.

Quan Lenny acaba de parlar, apareix Joey i ens assabentem que s'acaba de passar dues hores a l'habitació amb Ruth però, tal com diu ell mateix, "'I didn't get all the way'" (II, pàg. 82). A partir d'aquesta informació, Lenny organitza un assalt contra Teddy, precisament per via de Ruth. L'assalt esdevé cada cop més exagerat i la intenció última és, clarament, la d'aconseguir que les defenses de Teddy s'esfondrin i que, per tant, hagi de reconèixer el fracàs de "l'equilibri intel·lectual" de què ha fet gala anteriorment. D'entrada, Lenny comença per formular una nova versió vilipendiosa de Ruth:

¹² Nelson (pàgs. 162-63) atribueix tant a Lenny com a Max una autèntica creença en els "valors de la família", sense posar atenció al valor pragmàtic i estratègic dels discursos respectius.

¹³ Per contra, tant Hayman (*Harold Pinter*, pàg. 70) com Trussler (pàg. 131) són del parer que l'episodi de l'entrepà de formatge i la intervenció posterior de Lenny són completament gratuïts.

LENNY: Are you telling me she's a tease?

Pause.

She's a tease.

Pause.

What do you think of that, Ted? Your wife turns out to be a tease. He's had her up there for two hours and he didn't go the whole hog. (II, pàg. 82)

Cal fer notar que, en lloc de negar-se en rodó a cooperar en aquest joc denigrant per a Ruth, Teddy es limita a defensar-se a si mateix, és a dir, a procurar de totes totes no delatar cap emoció, mantenir "l'equilibri": "'Perhaps he hasn't got the right touch'" (II, pàg. 82), suggereix com a explicació. Evidentment, posar en dubte l'habilitat sexual de Joey és un nou pas en fals. Ara bé, de fet no és Joey el que es mostra ofès, sinó Lenny. Joey ni tan sols avala la fabricació verbal de Lenny perquè, com ja hem vist, projecta unes necessitats diferents sobre Ruth: "'I didn't say she was a tease'" (II, pàg. 82). És Lenny el que es troba immers en la lluita contra Teddy i, finalment, aconsegueix manipular Joey perquè l'ajudi:

LENNY: Joey? Not the right touch? Don't be ridiculous. He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between. Tell him about the last bird you had, Joey. (II, pàg. 82)

D'aquesta manera, Joey s'anima a explicar la història d'una nit que ell i Lenny van forçar dues noies. Hi ha dos fets a destacar. En primer lloc, tot i que en teoria és Joey el que explica la història, en realitat Lenny la dirigeix, afegint-hi els detalls més escabrosos. En segon lloc, en acabar el relat, Lenny s'encarrega de fer-ne explícita la força il.locucional primària:

LENNY: So you can't say old Joey isn't a bit of a knockout when he gets going, can you? And here he is upstairs with your wife for two hours and he hasn't even been the whole hog. Well, your wife sounds like a bit of a tease to me, Ted. (II, pàg. 84)

Així doncs, la intenció de Lenny és prou clara. El problema és que quan pregunta a Joey la seva opinió sobre el comportament de Ruth, Joey declara que "'Now and again...you can be happy...without going any hog'" (II, pàg. 84) i Lenny se'l queda mirant bocabadat. Evidentment, mentre per a Lenny Ruth és tan sols part de l'estratègia dirigida a derrotar Teddy, Joey veu en ella possibilitats concretes

d'una relació de tipus materno-filial. Aquestes diferències d'actitud s'accentuen al llarg de la resta de l'obra.

En aquest moment, Max i Sam tornen a entrar en escena. Max se suma tot seguit a l'estratègia de Lenny ("My Joey? She did that to my boy? (Pause) To my youngest son? Tch, tch, tch, tch", II, pàg. 84). Sam, en canvi, continua aspirant a desplaçar Max i per això defensa Teddy: "He's her lawful husband. She's his lawful wife" (II, pàg. 85). Joey continua negant que se senti frustrat pel comportament de Ruth, i el contrast entre la seva actitud i la de Lenny i Max posa en evidència que les afirmacions dels dos darrers no són sinó una construcció verbal, una arma que apunta clarament Teddy. Aleshores Max, al qual s'afegeix tot seguit Lenny, comença a formular una altra història, una altra fantasia. Aquest cop no es tracta d'una anècdota passada, sinó d'una proposta de futur destinada, encara, a enfonsar Teddy per mitjà de Ruth:

MAX: You know something? Perhaps it's not a bad idea to have a woman in the house. Perhaps it's a good thing. Who knows? Maybe we should keep her. (II, pàg. 85)

De nou, Teddy cau en el parany d'entrar en el joc, tot donant explicacions sobre per què Ruth no es pot quedar i apel·lant al seu rol de mare. Sam l'ajuda:

TEDDY: I'm afraid not, Dad. She's not well, and we've got to get home to the children.

(...)

SAM: You're talking rubbish.

MAX: Me?

SAM: She's got three children.

MAX: She can have more! Here. If she's so keen.

TEDDY: She doesn't want any more.

MAX: What do you know about what she wants, eh, Ted?

TEDDY (*smiling*): The best thing is for her to come home with me, Dad. Really. We're married, you know. (II, pàgs. 85-86)

Aquest fragment em sembla especialment revelador. Crec que quan Max pregunta a Teddy què en sap, ell, dels desigs de Ruth, posa el dit a la llaga quant al significat de tot aquest episodi. Efectivament, el que fan Max i Lenny, i el que voldria fer Teddy, consisteix imposar rols a Ruth, a prendre decisions crucials sobre el seu futur. Així doncs, Teddy no és l'únic que no sap el que vol Ruth, sinó que Max i Lenny, i fins i tot Sam i Joey, també ho ignoren. Cadascun d'ells construeix la versió de Ruth que més li convé, amb la diferència

bàsica, però, que Lenny ho fa conscientment, com a part d'una estratègia i sense creure's en cap moment que una versió determinada de Ruth sigui veritablement Ruth.

Lenny és, justament, el que fa que la fantasia que Max ha iniciat referent al futur de Ruth avanci un pas més quan assenyala el problema econòmic: d'on sortiran els diners per mantenir-la? Max proposa que cadascú hi col.labori amb una part del sou, incòs Teddy, és clar. Però aleshores Lenny intervé de nou: "I've got a better idea. Why don't I take her up with me to Greek Street?" (II, pàg. 88). Aquesta és, aparentment, una indicació transparent de la professió de Lenny, la de proxeneta. Ara bé, em sembla que, de nou, és perfectament plausible apel.lar a la funció pragmàtica més que no pas a la referencial i situar la proposta de Lenny en el context de l'assalt organitzat contra Teddy. Tot seguit, Max s'apressa a deixar clar el rol que vol fer jugar a Ruth: haurà de treballar de prostituta per pagar-se l'allotjament i, a més, "She's going to have her obligations this end as well" (II, pàg. 88). Així doncs, Max pretén que Ruth el substitueixi en les tasques domèstiques. En aquest moment, Max té la sensació que ha recuperat l'autoritat en el si de la família i que les decisions referents al futur de Ruth les pren ell, amb l'assessorament puntual de Lenny. Lenny, pel seu cantó, insisteix repetidament en el seu bon ull professional. Això ho veig com una forma de contrarrestar les anteriors intervencions de Teddy sobre els seus èxits acadèmics, més que no pas com una confirmació del suposat vincle de Lenny amb el món de la prostitució¹⁴. Finalment, el cercle a l'entorn de Teddy es tanca quan Lenny i Max li proposen que col.labori amb el negoci que pensen muntar:

LENNY: Listen, Teddy, you could help us, actually. If I were to send you some cards, over to America...you know, very nice ones, with a name on, and a telephone number, very discreet, well, you could distribute them...to various parties, who might be taking a trip over here. Of course, you'd get a little percentage out of it.

(...)

LENNY: No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, heads of departments, men like that. They pop over here for a week at the Savoy, they need somewhere they can go

¹⁴ Difereixo, doncs, de Quigley (*The Pinter Problem*, pàg. 221).

to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.

(...)

LENNY: You could be our representative in the States.

MAX: Of course. We're talking in international terms! By the time we've finished Pan-American'll give us a discount. (II, pàgs. 89-90)

Davant d'aquesta envestida, l'intent de defensa de Teddy és patètic: "She'd get old...very quickly" (II, pàg. 90), ja que de nou entra en el joc de donar excuses en lloc de qüestionar la proposta en si. Teddy està clarament vençut, i finalment el procés de construcció de la Ruth prostituta culmina amb l'episodi en què Max, Lenny i Joey miren de trobar-li un nom. Lenny, l'únic per a qui tot l'operació és purament un atac contra Teddy, proposa diversos noms ("Dolores", "Cynthia", "Gillian"). En canvi, Max demostra preferència per un nom exòtic, com ara "Spanish Jacky", mentre que Joey vol un nom més discret i elegant, "Gillian", d'acord amb la seva pròpia versió de Ruth. Val la pena citar el comentari de Napiórkowska:

The process of subordinating Ruth reaches its climax when Max, Lenny and Joey argue over a name for her, the name which would suit her role best It is interesting to note that it is after the naming that the alien Ruth becomes kith and kin.¹¹⁵

Aquesta apreciació implica que, quan Ruth entra en escena a continuació, es limita a acceptar el paper que Max, Joey i Lenny, sota la subtil direcció d'aquest darrer, li han preparat. Ara bé, crec que el que fa Ruth és subvertir completament el procés de construcció, i ho fa de manera que s'assegura la derrota dels dos pares de família, Max i Teddy, la subordinació de Joey, l'exclusió de Sam, i l'aliança amb Lenny.

Quan Ruth apareix, Teddy és el primer a plantejar-li la proposta de la família:

TEDDY: Ruth...the family have invited you to stay, for a little while longer. As a...as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home...until you come back. (II, pàg. 91)

Aquesta intervenció cal analitzar-la des de dos punts de vista. En primer lloc, Teddy es troba immers en la seva lluita particular contra els seus parents. Això l'empeny a ser el primer a parlar per tal de

¹¹⁵ "Language as an Aspect of the Search for Identity in Harold Pinter's *The Homecoming*", pàg. 154.

demostrar-los que no han aconseguit de sacsejar el seu "equilibri", i a contradir així les objeccions que expressava en l'escena anterior. En prendre l'opció de protegir-se a si mateix, Teddy esdevé el principal agressor de Ruth, la seva pròpia dona, i per tant dóna el cop de gràcia al matrimoni. En segon lloc, cal fer notar la formulació eufèmica que tria. Aquesta manera de plantejar a Ruth la possibilitat de prostituir-se es repeteix posteriorment. Així, Teddy l'adverteix que "... you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially'" (II, pàg. 91). Max ho corrobora: "No, you'd just have to bring in a little, that's all. A few pennies. Nothing much'" (II, pàg. 91). Ara bé, Lenny intervé per primer cop quan Teddy recorda a Ruth l'altra opció que té:

Pause.

TEDDY: Or you can come home with me.

LENNY: We'd get you a flat.

Pause. (II, pàg. 92)

Les dues pauses que emmarquen aquest breu intercanvi n'assenyalen la importància. La suggerència de Lenny marca l'inici d'una negociació de condicions entre ell i la seva cunyada. Ruth entra a fons en el joc, i d'aquesta manera soscava, en primer lloc, tot intent d'imposar-li un paper determinat. Ara és ella la que tria. A més, Ruth subverteix els eufemismes emprats per Teddy i Max, tot posant l'èmfasi en les bases econòmiques del possible acord, bases que Lenny ha començat a suggerir. Així, per exemple, declara que "You would have to regard your original outlay simply as a capital investment" (II, pàg. 93), aclareix que "I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses" (II, pàg. 93), i estipula que "All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract" (II, pàg. 93). Sarbin considera que

Ruth drives home the economic issue, refusing to treat prostitution in any other terms She sees through their representation of her new career This ... though, is not an

invitation to the ... conclusion that Ruth wields power in the family now.¹¹⁶

Al meu entendre, Sarbin passa per alt el fet que hi ha un personatge masculí, Lenny, que es demostra capaç de fer front a Ruth i de negociar-hi les condicions econòmiques de la proposta, i que, de fet, és el primer que s'hi ha referit. Aquest és, potser, el senyal més inequívoc de l'aliança entre els dos cunyats i, com deia al principi del capítol, el quadre final de l'obra, amb Ruth assegurada al centre de la nova estructura familiar i Lenny dret al darrera seu, reforça la idea d'un poder compartit. Per assolir-lo, però, i com també apuntava al començament, tots dos han donat veu a una formulació econòmica crua dels drets i deures respectius, amb Lenny en el paper de proxeneta i Ruth en el de prostituta. D'aquesta manera, Pinter fa trontollar les idees preconcebudes sobre les bases de l'estructura familiar, tot destacant-hi, sobretot, un fort component econòmic i d'explotació sexual.

Finalment, un mot referent al comportament de Sam, Teddy, Max i Joey en aquesta darrera escena. Un cop Ruth i Lenny han arribat a un acord, Sam explota: "(*in one breath*) MacGregor had Jessie in the back of my car as I drove them along' (*He croaks and collapses. He lies still*)" (II, pàg. 94). Al meu entendre, aquest és el darrer esforç de Sam per aconseguir destruir Max, ja que, de moment, li sembla que Max encara ocuparà un lloc d'autoritat en la nova estructura familiar que s'està creant al voltant de Ruth i Lenny. Efectivament, just abans de la "confessió" de Sam, Max li diu a Ruth: "'And you'd have the whole of your daytime free, of course. You could do a bit of cooking here if you wanted to'" (II, pàg. 93), petició que ningú no contradiu. Això fa que Max se senti segur de si mateix i faci cas omís de l'afirmació de Sam, que a partir d'aquest moment queda exclòs de l'acció¹¹⁷.

¹¹⁶ "'I Decided She Was': Representation of Women in *The Homecoming*", pàgs. 40-41.

¹¹⁷ Com s'ha dit, "... Sam attempts to drop a strategic bombshell but succeeds only in demolishing himself" (W.F. Dohmen, "Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies", en Gale (ed.), pàg. 188).

Teddy sosté fins a l'últim moment la decisió de mantenir-se fredament distanciat dels fets. Així, es despedeix com si res de Max i dels seus germans, però no de Ruth. Aleshores Ruth contraataca:

RUTH: Eddie.

TEDDY turns.

Pause.

Don't become a stranger. (II, pàg. 96)

És el primer cop que Ruth utilitza aquesta versió del nom de Teddy, la qual cosa, sense dubte, evoca la intimitat de la relació matrimonial. Al meu entendre, Teddy, que ja era a punt d'anar-se'n, s'atura i es tomba perquè l'ús d'aquest nom li fa creure que Ruth ha canviat d'idea, que està disposada a tornar-se'n amb ell. Aquesta possibilitat, però, s'esvaeix immediatament quan Ruth afegeix "'Don't become a stranger'", expressió que té clares ressonàncies del rol de prostituta que, des del punt de vista de Teddy, Ruth ha accedit a jugar. En definitiva, doncs, Ruth reafirma la seva decisió i obté la victòria final sobre Teddy, ja que no el deixa marxar tot passant-la per alt, tal com pretenia. Un cop Ruth ha vençut un *pater familias*, li queda l'altre, Max, a qui derrota a base de comportar-se com si no hi fos. En efecte, Joey s'agenolla davant de Ruth, tot reposant-li el cap a la falda i reforçant així el vincle materno-filial entre tots dos. Lenny se situa, dret, al darrera de Ruth. Aleshores Max reclama l'atenció de la seva jove: "'You think I'm too old for you?'" (II, pàg. 96). Però Ruth no contesta. Aquest silenci, que es perllonga en forma de pauses, assenyala la negativa incondicional de Ruth a cooperar amb Max en la conversa i, per tant, el rebuig del darrer rol que Max pretén assignar-li, que no és altre que el d'objecte sexual: "'I'm not an old man. (Pause) Do you hear me? (Pause) Kiss me'" (II, pàgs. 97-98). En definitiva, el silenci de Ruth fa palès que, com diu el propi Max, "'She won't...be adaptable!'" (II, pàg. 97).

CAPÍTOL 6

NARRACIÓ I PODER: LA CONSTRUCCIÓ ESTRATÈGICA DE MONS PASSATS EN *OLD TIMES*

"'I wrote the film and directed it. My name is Orson Welles'" (I, pàg. 38)¹. Aquestes paraules condensen l'essència d'*Old Times* (1971). D'una banda, formen part d'un seguit de referències de Deeley a la seva carrera professional, encaminades a contrarrestar la sofisticació d'Anna, l'amiga de la seva dona, Kate, que visita el matrimoni vint anys després d'haver compartit pis amb Kate a Londres. Des d'aquest punt de vista, l'afirmació de Deeley és una exageració, una fanfarronada que poc té a veure amb la realitat, un intent d'engrandiment personal². Així doncs, aquest breu fragment s'insereix de ple en la perspectiva pragmàtica des de la qual crec que cal entendre la interacció verbal en *Old Times*.

¹ *Old Times*, en *Plays: Four*, pàgs. 1-71.

² Així l'entenen Dutton, pàg. 166; i Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàgs. 189-90. Cave passa per alt el component estratègic de les paraules de Deeley quan afirma: "... finally he [loses] all sense of his own identity ..." (pàg. 13).

Ara bé, probablement l'aspecte més interessant de la intervenció de Deeley sigui el fet que es tracta d'una cita. Al final de la pel·lícula *The Magnificent Ambersons* (1942), la veu d'Orson Welles ens informa que "I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles"³. I val la pena afegir que aquesta és l'única cinta de Welles en què ell mateix no apareix, però fa de narrador⁴. Welles, doncs, s'erigeix en la figura emblemàtica del director, guionista i narrador que aspira a exercir un control pràcticament absolut del contingut de la pel·lícula i del tractament i presentació de l'argument. A més, les paraules finals de Welles en *The Magnificent Ambersons* posen en evidència que, com a director, guionista i narrador, s'interposa entre la "realitat" i el públic i que, per tant, la pel·lícula és el resultat d'un procés de mediatització. Si a això hi afegim el fet que la "realitat" sobre la qual versa *The Magnificent Ambersons* no és altra que els "vells temps" i una sèrie de personatges que els rememoren⁵, podem començar a adonar-nos de la importància temàtica cabdal de les paraules de Deeley en *Old Times*. Efectivament, vist des d'aquesta perspectiva, el fet d'equiparar-se a Welles no és només una fatxenderia de Deeley, sinó que posa de manifest el tema que Pinter explora en *Old Times*. Ara un, ara l'altre, els tres personatges de l'obra s'erigeixen en narradors/guionistes/directors dels vells temps, postuia que, a més, s'equipara sovint en l'obra amb la d'un observador, com si de l'ull de la càmera es tractés: en definitiva, cada personatge tracta d'imposar el seu punt de vista. Ara bé, el passat no té una existència pròpia en *Old Times*, és a dir, Pinter no ens hi proporciona un accés directe⁶. Aquesta manca d'informació

³ Braunmuller, "A World of Words in Pinter's *Old Times*", *Modern Language Quarterly*, 40 (1979), pàgs. 66-67; i Dukore, *Where Laughter Stops*, pàg. 57, assenyalen la font de l'afirmació de Deeley.

⁴ Braunmuller, *ibid.*, pàg. 66.

⁵ Dukore, *ibid.*, pàg. 57.

⁶ En *Betrayal* (1978; *Plays: Four*, pàgs. 155-268), Pinter sí que dramatitza el passat. Des de les dues primeres escenes, que tenen lloc a la primavera de 1977, l'obra retrocedeix fins a l'hivern de 1968. D'aquesta manera, la situació present es veu "explicada" retrospectivament per les experiències passades, de les quals n'és el

factual que, a aquesta altura de la carrera de Pinter, encara hi ha qui considera un simple truc per desorientar el lector/espectador⁷, forma part integral de l'estructura temàtica de l'obra. En no haver-hi cap punt de referència extern amb el qual contrastar el contingut dels relats dels personatges, l'atenció del lector/espectador s'ha de centrar exclusivament en el fet mateix de la fabricació verbal de mons passats, per finalment saber-se que és aquí on rau el nucli de l'obra. En efecte, cap de les versions del passat, sovint mútuament contradictòries, és més o menys "certa", sinó que totes i cadascuna d'elles exemplifiquen el tema típicament pinterià de la mediatització o construcció verbal dels "fets" amb intencions estratègiques, de control dels altres, en el present. D'aquesta manera, els discursos narratius que impregnen l'obra esdevenen el mitjà principal d'interacció entre els tres personatges. El personatge narrador controla el passat, ni que sigui momentàniament, perquè el construeix a la seva mida pel fet mateix de narrar-lo, de verbalitzar-lo. Això li permet d'imposar un paper subordinat a l'interlocutor, que té la possibilitat, però, de contraatacar amb la seva pròpia versió o construcció verbal del passat. En aquest sentit, l'estructura dels dos actes que componen *Old Times* es basa sobretot en una sèrie de duets narratius: si Deeley teixeix un relat, Anna s'hi torna amb un altre, i així successivament. Les intervencions esporàdiques de Kate culminen al final de l'obra. Amb un únic relat, anihila les possibilitats de rèplica i, doncs, de contraatac narratiu dels altres dos, reduint-los

resultat. Aquesta és, possiblement, una de les causes fonamentals de l'enorme diferència temàtica entre *Betrayal* i les obres tractades en aquesta tesi. Algunes anàlisis perceptives de *Betrayal* són: M.M. Cooper, "Shared Knowledge and *Betrayal*", *Semiotica*, 64, 1/2 (1987), pàgs. 99-117; Dohmen, "Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies", en Gale (ed.), pàgs. 197-200; S. Gaggi, "*Pinter's Betrayal: Problems of Language or Grand Metatheatre*", *Theatre Journal*, 33, 4 (1981), pàgs. 504-16; i D. Tannen, "Silence as Conflict Management in Fiction and Drama: *Pinter's Betrayal* and a Short Story, 'Great Wits'", en A.D. Grimshaw (ed.), *Conflict Talk* (Cambridge: Cambridge U.P., 1990), pàgs. 260-79.

⁷ P. Thomson opina que "[*Old Times*] is mysterious only because Pinter has chosen to mystify us" ("Harold Pinter: A Retrospect", *Critical Quarterly*, 20, 4 (1978), pàg. 26); i Trussler considera que "... mystification seems to have become an end in itself ..." (pàg. 186).

així a un silenci que no té res a veure amb el que ella mateixa manté durant bona part de l'obra. En definitiva, Kate és qui assoleix el poder a què aspirava Orson Welles⁸.

Dutton parla del "... remorseless comparative mode ..." d'*Old Times*, ja que considera que l'obra força el lector/espectador a reaccionar segons "... the principle of comparison --character against character, statement against statement, fact against fact, always vying with each other for precedence but not achieving absolute status ..."⁹. Crec que aquesta és una descripció encertada de la mena d'actitud que la pròpia estructura d'*Old Times*, resumida més amunt, empeny el lector/espectador a assumir. Ara bé, el fet que la comparació constant de versions no permeti d'arribar a cap conclusió sobre quina és, en definitiva, la "vertadera", duu Dutton a l'afirmació que el tema fonamental de l'obra és "... the insubstantiality of memory ..."¹⁰. Al meu entendre, però, no són les fallides de la memòria, la seva deterioració imparabile i inevitable, les que preocupen Pinter en *Old Times*, sinó la possibilitat de construir universos passats mitjançant el llenguatge que s'adaptin a les exigències de la negociació de les relacions interpersonals del present. El fet que, en *Old Times*, l'activitat narradora tingui com a objecte primordial un passat que té una existència purament verbal en el present permet a Pinter posar en evidència la naturalesa contingent

⁸ Si en *Old Times* Deeley resulta vençut per Kate, en *The Magnificent Ambersons* la declaració final de Welles també té un ressò irònic, ja que la RKO va decidir aprofitar-se d'una absència del director per eliminar diverses escenes i canviar l'ordre d'algunes seqüències. Aquesta informació l'he d'agrair a Xavier Roca, crític de cine de l'Avui.

⁹ *Modern Tragicomedy and the British Tradition*, pàgs. 170 i 162 respectivament.

¹⁰ *Ibid.*, pàg. 171. D'altres crítica també consideren que aquesta és la preocupació fonamental de Pinter en *Old Times* (vegeu, per exemple, i per ordre alfabètic, Dubore, *Harold Pinter*, pàgs. 89-90; Esslin, *The Theatre of the Absurd*, pàg. 259; Ganz, "Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape, Silence, and Old Times*", pàg. 169; Knowles, "Friendship and Betrayal in the Plays of Harold Pinter", pàg. 40; Taylor, *Harold Pinter*, pàg. 22; i Wardle, "Old Times", *Times*, 2 juny 1971).

i pragmàtica de les construccions verbals dels personatges¹¹. Una vegada més, doncs, el lector/espectador hauria de procurar no caure en la trampa referencial de voler trobar la "solució vertadera", la "versió correcta". Comparar versions, sí; però només per adonar-se que la "de veritat" no existeix, i que el llenguatge en *Old Times* compleix funcions pragmàtiques i no referencials. L'activitat de comparació, doncs, seria la manera de superar la distància estètica jaussiana, i d'adonar-se que, fins i tot en *Old Times*, Pinter parla de llenguatge i de poder. Si el tema és la memòria, ho és tan sols en un sentit molt concret: "Memory, in the extreme, is creation, in the sense of making something out of nothing ..."¹².

El principi d'*Old Times* és, al meu entendre, un exponent inequívoc del tema fonamental de la creació verbal de mons passats. En començar l'obra, el matrimoni format per Deeley i Kate es troba a la sala d'estar de casa seva, una masia modernitzada, parlant d'Anna, la vinguda de la qual esperen d'un moment a l'altre. L'únic problema és que Anna ja "hi és" o, com a mínim, la seva silueta es perfila al costat de la finestra que hi ha al fons de l'escenari. L'"arribada"

¹¹ Com passava amb la presència exclusivament lingüística de Jessie i de MacGregor en *The Homecoming*. Com apuntava en el capítol anterior, veig *Old Times* com la culminació d'un procés evolutiu dins de l'obra de Pinter. L'embrió el constitueixen la germana i la mare de Kidd en *The Room* i, com també comentava anteriorment, el component narratiu de fabricació del passat en el si de la lluita pel poder en les relacions interpersonals va augmentant en *The Birthday Party*, *The Caretaker* i *The Homecoming*, fins que en *Old Times* ocupa gairebé tota l'obra i fa que l'acció esdevingui completament verbal. Per contra, dues de les peces curtes que precedeixen *Old Times*, *Landscape* (1968) i *Silence* (1969), sobretot la segona, tendeixen a l'evocació elegíaca del passat i, per tant, difícilment es pot parlar d'interacció verbal. Dohmen (pàgs. 191-93) expressa aquest mateix punt de vista, però d'altres crítics posen *Landscape*, *Silence* i *Old Times* en el mateix sac (per exemple, Cave, pàg. 6; i F. Gillen, "'All These Bits and Pieces': Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", en Gale (ed.), pàg. 477).

¹² T.P. Adler, "Pinter/Proust/Pinter", en Gale (ed.), pàg. 131. Com indica el títol, aquest article conté un estudi comparatiu de Pinter i M. Proust, i arriba a la conclusió que una de les diferències més profundes entre els dos autors és el fet que "... memory for [Pinter's] characters is almost exclusively voluntary rather than involuntary ..." (loc. cit.). Crec que aquesta formulació lliga amb el tema de la construcció estratègica de mons passats en *Old Times*. Com és sabut, Pinter és l'autor d'un guió cinematogràfic d'*A la recherche du temps perdu*, escrit entre els anys 1972-73 (Adler, pàg. 128; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 227), però que encara no s'ha dut a la pantalla (*The Proust Screenplay* (Londres: Methuen, 1977)).

d'Anna es produeix al cap de poc, quan Deeley i Kate encara parlen d'ella i "ANNA turns from the window, speaking, and moves down to them ..." (I, pàg. 13). Aquesta forma d'introduir Anna en l'acció ha suscitat tota mena de comentaris. Des del punt de vista tècnic, se n'ha parlat com si fos una mena de tall cinematogràfic, tot atribuint-li interpretacions diverses. Hi ha qui considera que es produeix un *flashback*, ja que Anna és la materialització del passat¹³. D'altres, al contrari, opinen que la presència d'Anna des de bon començament i la seva irrupció sobtada en l'acció no és sinó "... a convenient technical device for maintaining the continuity of the action" i "... merely a means of avoiding anything so old-fashioned as flashbacks"¹⁴. Finalment, s'ha parlat d'un *flashforward* "... which simply avoids the formalities of an ordinary entrance"¹⁵, ja que, al cap de poc, Anna es refereix al sopar que acaba de compartir amb Deeley i Kate. Com es pot comprovar, l'intent d'assignar una estructura temporal al principi d'*Old Times* causa força problemes¹⁶. Possiblement, això és degut al fet que el que preocupa Pinter no és pas demostrar la fluïdesa del temps, o la continuïtat indivisible entre passat i present¹⁷, sinó presentar per mitjà de la pròpia acció dramàtica el procés de construcció verbal del passat¹⁸. Efectivament, la conversa entre Deeley i Kate es converteix tot seguit en un procés de "creació"

¹³ Almansi i Henderson, pàg. 86.

¹⁴ Trussler, pàg. 174.

¹⁵ Worth, *Revolutions in Modern English Drama*, pàg. 93. Anderson (pàg. 110) expressa una opinió semblant, i per a Hayman l'entrada d'Anna demostra únicament que Pinter és capaç de trobar "... new ways of circumventing the tiresome business of opening doors and coming in and going out" (*British Theatre since 1955* (Oxford: Oxford U.P., 1979), pàg. 33).

¹⁶ Com veurem, aquest no és l'únic cop que Pinter altera l'ordre purament cronològic en *Old Times*.

¹⁷ Almansi i Henderson, pàg. 85.

Així doncs, no comparteixo interpretacions de tipus psicològic segons les quals la presència d'Anna significa que "... she has always been there, always a psychological presence in the marriage" (Taylor, *Harold Pinter*, pàg. 22); o bé que "... [Anna] is a latent part of Kate ..." (K.H. Burkman, "Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter", en Bold (ed.), pàg. 134).

d'Anna, que, com el passat a què pertany, no té una existència objectiva, sinó que, almenys de moment, és un ens fet purament de paraules i, per tant, perfectament mal·leable. Com assenyala Dutton, la presència d'Anna "... fuels the audience's instinct to compare what is being said with the reality, an instinct characteristically frustrated by the fact that she remains in semi-darkness ..."¹⁹. Així doncs, l'exercici de comparació és impossible des de bon principi, la qual cosa, en aquest cas, reforça la idea que, en la conversa inicial, "Anna" no és res més que un edifici verbal que fa de peó en el si de la negociació de la relació mútua entre Deeley i Kate. En suma, la primera escena d'*Old Times* serveix a Pinter per fixar el tenor de la resta de l'obra: la construcció verbal de persones o de successos passats en funció dels requeriments de les relacions interpersonals presents. Un cop això queda establert, Pinter es pot permetre el recurs, certament no naturalista, d'introduir Anna sobtadament en l'acció per tal de continuar explorant el mateix tema, però a partir d'ara a tres bandes.

M'he referit a Anna com un peó en la negociació de la relació interpersonal entre Deeley i Kate. Efectivament, a mesura que parlen d'ella, que la van creant, també es va perfilant una tensió somorta, però constant, entre tots dos²⁰. D'entrada, pot donar la impressió que Deeley duu la veu cantant, ja que sotmet Kate a una mena d'interrogatori sobre Anna. De fet, l'escena comença a mitja conversa, amb la resposta de Kate a una pregunta de Deeley no inclosa en el text:

KATE (*reflectively*): Dark.

Pause.

DEELEY: Fat or thin?

KATE: Fuller than me. I think. (I, pàg. 3)

Les dues contestes de Kate són característiques de la seva actitud i funció al llarg de tota l'escena. En efecte, Kate assumeix un comportament bàsicament no cooperatiu en la conversa amb Deeley, tot

¹⁹ *Modern Tragicomedy and the British Tradition*, pàg. 163.

²⁰ Per contra, Dukore és del parer que "... the start of the play recalls pleasure and sharing ..." (*Where Laughter Stops*, pàg. 51).

infringint sovint alguna de les Màximes, com ara la de Manera en la segona resposta del fragment que acabo de citar. En aquest sentit, s'estableix un contrast clar entre la insistència de Deeley, que vol fets concrets ("What do you think he'd be like? I mean, what sort of a man would she have married? (...) You must have some idea. What kind of a man would he be?", I, pàg. 10) i la negativa de Kate a proporcionar-los-hi ("I have no idea", pàg. 10)²¹. És a dir, en realitat qui dirigeix la construcció verbal d'Anna és Kate: és la narradora i, per tant, el personatge dominant. Així, per exemple, és ella la que decideix quan no subministrar a Deeley la informació que sol·licita, com en el cas anterior. També corregeix Deeley quan li sembla:

DEELEY: Did you think of her as your best friend?

KATE: She was my only friend.

DEELEY: Your best and only.

KATE: My one and only.

Pause.

If you have only one of something you can't say it's the best of anything.

DEELEY: Because you have nothing to compare it with? (I, pàg. 5)

Dutton considera que aquest intercanvi és emblemàtic del principi de comparació que impregna *Old Times* i que es veu constantment frustrat²². A més a més, però, crec que forma part d'una sèrie d'advertències que Kate adreça tant a Deeley com al lector/espectador pel que fa al seu paper dominant de narradora, de creadora d'Anna. Efectivament, Deeley tan sols compta amb la versió d'Anna que li ofereix Kate, i per tant no pot comparar-la amb cap altra. A més, com li recorda Kate al cap de poc:

KATE: You forget. I know her.

DEELEY: You haven't seen her for twenty years.

KATE: You've never seen her. There's a difference. (I, pàg. 10)²³

²¹ En l'estrena d'*Old Times* (Aldwych Theatre, Londres, 1 de juny del 1971), el paper de Deeley el feia Colin Blakely: "... Deeley's curiosity, as Blakely played him, had an insistent, near obse'ional tone to it ..." (Cave, pàg. 13).

²² *Modern Tragicomedy and the British Tradition*, pàg. 162.

²³ Tenint en compte aquest breu intercanvi, no té res d'estrany que en el segon acte, com veurem, Deeley argüeixi que ell també coneixia Anna en els "vells temps".

Kate, doncs, se situa en una posició d'avantatge respecte de Deeley, fins al punt que quan aquest gosa afegir un tret a la caracterització d'Anna ("She may be a vegetarian", I, pàg. 8) i, al cap de poc, es contradiu ("At least the casserole is big enough for four", I, pàg. 10), Kate immediatament es venja de la intromissió en la seva funció tot posant en evidència el pas en fals del seu marit ("You said she was a vegetarian", I, pàg. 10)²⁴. A més, en tot moment Kate deixa clar que, com a principal " creadora " d'Anna, pot atribuir-li els trets que li semblin adequats:

DEELEY: Why isn't she married? I mean, why isn't she bringing her husband?

(...)

KATE: Of course she's married.

DEELEY: How do you know?

KATE: Everyone's married. (I, pàgs. 8-9)

Finalment, cal comentar les ocasions en què proporciona a Deeley informació que ni tan sols ha sol·licitat, tot infringint així la Màxima de Relació i qüestionant el rol d'interrogador, de director de la conversa, que Deeley es veu atribuir:

DEELEY: I didn't know you had so few friends.

KATE: I had none. None at all. Except her.

DEELEY: Why her?

KATE: I don't know.

Pause.

She was a thief. She used to steal things.

DEELEY: Who from?

KATE: Me.

DEELEY: What things?

KATE: Bits and pieces. Underwear. (I, pàg. 6)

El principi d'aquest fragment assenjala el moment en què Deeley es comença a posar neguitós pel fet que Kate amaneix la construcció de l'entitat que de moment és "Anna" amb detalls que l'afecten directament a ella mateixa i que Deeley desconeix. D'aquesta manera, podem començar a intuir la que serà una de les preocupacions fonamentals de Deeley al llarg de tota l'obra: controlar la seva dona en el present, la qual cosa inclou necessàriament un domini absolut del seu passat. Des d'aquest punt de vista, Anna, l'antiga amiga que

²⁴ A. Hughes proposa una lectura diferent: "Deeley suggests that perhaps [Anna] is a vegetarian, and Kate accepts his contribution to the characterization ..." ("They Can't Take That Away from Me': Myth and Memory in Pinter's *Old Times*", *Modern Drama*, 17, 4 (1974), pàg. 469).

Kate va creant i que, segons diu, Deeley no coneix, és clarament una amenaça, una part no controlada del passat que Deeley, com veurem, tractarà d'assimilar. Tornant, però, al fragment citat més amunt, crec que el fet que Kate faci d'Anna una mena de cleptomana de la roba interior constitueix un repte adreçat a Deeley, un avís sobre la intimitat de la seva relació. Des d'aquest punt de vista, no és casual que el curiós costum d'Anna torni a aparèixer en relació amb d'altres dades que Kate fa afegint a la narració i que fan augmentar el nerviosisme de Deeley:

KATE: But after all, we were living together. There were visitors, from time to time. I met them.

DEELEY: Her visitors?

KATE: What?

DEELEY: Her visitors. Her friends. You had no friends.

KATE: Her friends, yes.

DEELEY: You met them.

Pause.

(Abruptly) You lived together?

KATE: Mmmnn?

DEELEY: You lived together?

KATE: Of course.

DEELEY: I didn't know that.

(...)

KATE: Of course we did. How else would she steal my underwear from me? In the street? (I, pàgs. 11-13)

Evidentment, l'Anna que Kate construeix és una amenaça per al control que Deeley pretén exercir sobre ella. És interessant comprovar que la darrera intervenció de Kate en aquest fragment és una afirmació contundent de la coherència interna del seu relat, i la reacció de Deeley va encaminada precisament a posar fi a la narració, tot minimitzant-ne la importància en el present: "Anyway, none of this matters" (I, pàg. 13). Però, òbviament, per a Kate sí que té importància, fins al punt que en aquest moment l'Anna que ha anat construint, i que li ha servit per qüestionar subtilment el control a què Deeley voldria sotmetre-la, es tomba i es posa a parlar²³. Anna cobra vida, per demostrar així de forma palpable que la creació de

²³ Com es fa palès en l'anàlisi precedent, no crec que Anna sigui una creació conjunta de Deeley i Kate, el resultat d'una narració compartida (Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 191); ni que "... Deeley leads the reluctant Kate in the fabrication of [Anna] ...", amb la intenció de combatre "... the conjugal boredom which is Deeley's and Kate's equilibrium at the outset of the play" (Hughes, pàgs. 468 i 470 respectivament). Al meu entendre, Kate dirigeix la construcció verbal d'una Anna que sigui un repte per a Deeley.

mons passats està al servei de les relacions interpersonals en el present.

La primera intervenció d'Anna és, com era d'esperar, un discurs narratiu mitjançant el qual comença a elaborar verbalment la seva versió del temps que va viure a Londres amb Kate:

ANNA: Queuing all night, the rain, do you remember? my goodness, the Albert Hall, Covent Garden, what did we eat? to look back, half the night, to do things we loved, we were young then, of course, but what stamina, and to work in the morning, and to a concert, or the opera, or the ballet, that night, you haven't forgotten? and then riding on top of the bus down Kensington High Street, and the bus conductors, and then dashing for the matches for the gasfire and then I suppose scrambled eggs, or did we? who cooked? both giggling and chattering, both huddling to the heat, then bed and sleeping, and all the hustle and bustle in the morning, rushing for the bus again for work, lunchtimes in Green Park, exchanging all our news, with our very own sandwiches, innocent girls, innocent secretaries, and then the night to come, and goodness knows what excitement in store, I mean the sheer expectation of it all, the looking-forwardness of it all, and so poor, but to be poor and young, and a girl, in London then...and the cafés we found, almost private ones, weren't they? where artists and writers and sometimes actors collected, and others with dancers, we sat hardly breathing with our coffee, heads bent, so as not to be seen, so as not to disturb, so as not to distract, and listened and listened to all those words, all those cafés and all those people, creative undoubtedly, and does it all exist I wonder? do you know? can you tell me? (I, pàgs. 13-14)

Cal fer notar que tot i que Anna cerca la confirmació de Kate constantment, Deeley s'atorga el dret de ser el primer a contestar, i ho fa en primera persona del plural: "'We rarely get to London'" (I, pàg. 14). Evidentment, i seguint amb la tònica de l'escena anterior, Anna representa una amenaça per al control que Deeley pretén exercir sobre Kate, i més quan, com ara, s'embarca en una història del Londres de fa vint anys on, segons diu, ella i Kate duïen un ritme de vida frenètic que no té res a veure amb el que duen en l'actualitat Deeley i Kate. La primera persona del plural, doncs, equival a l'intent de Deeley de contestar per la seva dona. Ara bé, Kate no es deixa trepitjar, ja que tot seguit confirma la narració d'Anna: "'Yes, I remember'" (I, pàg. 14). És per això que quan Kate li serveix un cafè a Anna, Deeley prova de trencar l'aliança que s'està formant entre totes dues tot oferint-li un brandi. A partir d'aquest moment, Deeley i Anna es van submergint progressivament en una lluita per la

supremacia en el present que implica el control narratiu del passat de Kate.

Aquesta lluita es veu incitada majoritàriament per Deeley, la campanya del qual contra Anna comença subtilment. Així, per exemple, irritat per la seva xerrameca, respon amb un sarcasme suau quan Anna pregunta si sempre hi ha tant de silenci: "It is quite silent here, yes. Normally" (I, pàg. 15). A continuació, qüestiona en dues ocasions els mots emprats per Anna:

ANNA: No one who lived here would want to go far. I would not want to go far, I would be afraid of going far, lest when I returned the house would be gone.

DEELEY: Lest?

ANNA: What?

DEELEY: The word lest. Haven't heard it for a long time. (I, pàg. 15)

I més endavant:

ANNA: Sometimes I'd look at her face, but she was quite unaware of my gaze.

DEELEY: Gaze?

ANNA: What?

DEELEY: The word gaze. Don't hear it very often. (I, pàg. 22)

D'entrada, crec que en queixar-se que Anna ha trencat el silenci i en qüestionar el vocabulari que utilitza, Deeley posa en dubte la seva destresa lingüística i, per tant, la validesa del món passat que pretén construir, un món que inclou Kate però l'exclou a ell. Alhora, és com si abans d'arriscar-se a formular cap fabricació verbal complexa, Deeley volgués deixar clara la seva autoritat sobre la matèria primera de tota construcció lingüística, les paraules²⁶. Per tant, no és cap casualitat que més endavant, com veurem, Deeley s'apropiï del mot "gaze" per incorporar-lo a un dels seus relats²⁷. A més a més, com assenyala Deeley, "lest" i "gaze" no són mots excessivament freqüents en la parla quotidiana. Des d'aquest punt de

²⁶ En *The Dumb Waiter* (1960), la discussió entre Ben i Gus sobre si cal dir "light the kettle" o bé "light the gas" (*Plays: One*, pàgs. 141-42) també forma part d'una lluita pel poder: el que aconsegueixi imposar la seva formulació ocuparà la posició dominant en la relació mútua.

²⁷ Es tracta, precisament, del relat en què afirma haver conegut Anna en els vells temps (II, pàg. 47). Ara bé, no comparteixo l'opinió que, en el primer acte, la intenció de Deely sigui la de donar a entendre que "... those are characteristic words which he has heard [Anna] use long ago ..." (Hughes, pàg. 472).

vista, crec que el fet que Anna els utilitzi serveix dues finalitats simultànies. En primer lloc, forma part de la seva pròpia caracterització: la sofisticació, pretesa o real, d'una dona que "recorda" un Londres de cafès d'artistes, de visites a l'òpera, al teatre, i a les sales de concerts²⁸. Per tant, Deeley denuncia tant l'afectació lingüística de les fabricacions verbals d'Anna com, en conseqüència, la validesa del seu contingut, que no és simplement vell o antiquat²⁹, sinó artificial, construït. Això lliga amb la segona de les finalitats que he esmentat. S'ha assenyalat que "... Pinter helps alert attention to the narrative elements by sharpening the focus momentarily on specific words, words which have a literary ring to them"³⁰. És a dir, el ressò literari de "lest" i "gaze" és un dels recursos que Pinter empra per avisar el lector/espectador de la presència massiva de narracions o edificis verbals que formen part de la negociació present de les relacions interpersonals.

Cal tornar al fragment que se centra en "gaze" per destacar-ne un altre aspecte fonamental. Les paraules d'Anna són una de les diverses ocasions en què ara ella, ara Deeley, es refereixen a Kate com si fos un ésser passiu, gairebé un objecte destinat a sotmetre's a l'escrutini dels altres (en aquest cas, d'Anna, la qual cosa provoca la reacció exasperada de Deeley que ja he comentat). Efectivament, tant damunt de l'escenari com en els relats que teixeixen, Deeley i Anna adopten repetidament la posició d'observadors de Kate: "... the narratives often draw power from the narrator's seeing ..."³¹. De fet, en l'escena inicial, Deeley adverteix Kate que, quan es produeixi el retrobament entre ella i Anna, "'I'll be watching you'" (I, pàg. 7). La reducció de Kate a la categoria d'objecte a ser observat, mesurat i avaluat també passa per l'ús que tant Deeley com Anna fan de la

²⁸ Com assenyalava Anderson (pàg. 111), "... the artificiality of [Anna's] language ... mirrors the quality of her remembered experience ...". Més que "remembered", però, diria "construïda" o "narrada".

²⁹ Almansi i Henderson, pàg. 51.

³⁰ Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 193.

³¹ Braunmuller, "A World of Words in Pinter's *Old Times*", pàg. 54.

tercera persona per referir-s'hi, atorgant-li així un estatus inferior i dependent. A partir d'aquí, Deeley i Anna es dediquen a atribuir a Kate característiques que ella no confirma ni denega. És a dir, Deeley i Anna comencen a "construir" Kate. Aquest procés s'inicia amb to còmic:

ANNA: You have a wonderful casserole.

DEELEY: What?

ANNA: I mean wife. So sorry. A wonderful wife.

DEELEY: Ah.

ANNA: I was referring to the casserole. I was referring to your wife's cooking. (I, pàgs. 16-17)

Aquest breu intercanvi va seguit d'una de les esporàdiques intervencions de Kate en la conversa: "'Yes, I quite like those kind of things, doing it'" (I, pàg. 17). Els altres dos, immersos en la tasca, de moment compartida, de construir Kate, d'imposar-li uns trets determinats, no saben ni tan sols a què es refereix:

ANNA: What kind of things?

KATE: Oh, you know, that sort of thing.

Pause.

DEELEY: Do you mean cooking?

KATE: All that thing. (I, pàg. 17)

Com es pot comprovar, Kate es nega a proporcionar-los la informació que sol·liciten i, doncs, a cooperar amb ells. En realitat, el que acaba de fer Kate és posar-los a prova, ja que fa poc, justament després del passatge que gira a l'entorn de "lest", Kate ha provat d'entrar en la conversa:

KATE: Sometimes I walk to the sea. There aren't many people. It's a long beach.

Pause.

ANNA: But I would miss London, nevertheless. But of course I was a girl in London. We were girls together.

DEELEY: I wish I had known you both then. (I, pàg. 16)

Si la infracció de la Màxima de Relació per part de Kate posa de manifest la seva manca d'interès per la discussió precedent entre Deeley i Anna, la d'Anna, que Deeley recolza, demostra que a ells dos no els interessen les afeccions de Kate, sinó tan sols la negociació de la seva relació mútua. Per tant, fan cas omís de la intervenció de Kate i quan aquesta s'hi torna a referir més endavant, no saben de què parla. Al meu entendre, és per això que Kate es nega a repetir-los la informació.

Clarament, doncs, per a Deeley i Anna, Kate s'ha convertit en un objecte, i aviat passarà a ser un peó, el més important, del combat interpersonal. Des d'aquest punt de vista, val la pena posar atenció en la mena de trets que Deeley i Anna atorguen a Kate. Segons Deeley, "She hasn't made many friends, although there's been every opportunity for her to do so" i "She lacks curiosity" (I, pàg. 19). Això, a part de constituir una subtil advertència adreçada a Anna sobre l'exclusivitat del vincle entre Kate i ell, contribueix a la construcció d'una Kate apàtica, indiferent. A més, mentre ell i Anna contemplen Kate en el moment present, damunt de l'escenari, Deeley construeix una narració en què també s'erigeix en l'observador de la seva dona. Aquest cop, Kate no es veu simplement reduïda a la categoria d'objecte, sinó metafòricament desmembrada: "Sometimes I take her face in my hands and look at it' (...) 'Yes, I look at it, holding it in my hands. Then I kind of let it go, take my hands away, leave it floating'" (I, pàg. 20). Pel seu cantó, Anna afirma: "She was always a dreamer" (I, pàgs. 19 i 20), i s'embarca en una narració sobre els vells temps, segons la qual a vegades Kate no es recordava ni del dia de la setmana. En definitiva, tant Deeley com Anna fabriquen una Kate etèria, fluïda²², una mena de somiatruïtes que necessita algú que la guïï i la protegeixi. De fet, Deeley la reduïx clarament a aquesta categoria quan afirma que "We're forcing her to think. We must see you more often. You're a healthy influence" (I, pàg. 21).

Ara bé, cal tenir present que aquesta és la Kate que Deeley i Anna s'esforcen a construir perquè els interessa, ja que una Kate així és flexible, manipulable i, per tant, en cas necessari, cadascun d'ells la pot modelar al seu gust segons els requeriments de la negociació de la relació mútua. En conseqüència, em fa l'efecte que no s'hauria de parlar de Kate com si fos realment tal com la dibuixen

²² El "cap flotant" és tan sols la primera relació que estableixen entre Kate i l'aigua.

Deeley i Anna³³, en lloc de tenir en compte el component pragmàtic que fa de les seves descripcions pures construccions verbal. De fet, l'actitud de Kate al llarg d'aquest episodi sembla confirmar aquesta interpretació. Lluny d'adoptar una postura passiva, subverteix tant la fabricació de Deeley com la d'Anna. En el primer cas, soscava la formulació metafòrica del seu marit, la qual cosa equival precisament a fer-ne palès el caràcter de construcció lingüística, d'artifici verbal: "My head is quite fixed. I have it on" (I, pàg. 20). En el segon cas, afirma que sí que sabia el dia de la setmana, dissabte, en contra de l'opinió d'Anna, que sosté que era divendres (I, pàg. 21). Clarament, doncs, el silenci que manté Kate durant bona part de l'escena no denota l'acceptació passiva dels trets que Deeley i Anna tracten d'atorgar-li, sinó que és un silenci semblant al de Bert Hudd al començament de *The Room*: equival a optar per quedar-se al marge de la conversa i, per tant, assenyala una resistència inequívoca a acceptar el rol que li volen imposar des de fora. En aquest sentit, val la pena esmentar que en el primer muntatge d'*Old Times*, "Mrs Tutin's Kate was a woman brooding on silence, relishing it ... for the greater knowledge and control that it brings her ..."³⁴.

El comentari d'Anna "But she was always a charming companion" (I, pàg. 22) revifa el nerviosisme de Deeley sobre l'antiga amistat entre Anna i Kate que no va poder observar, i que, per tant, defuig el seu control narratiu i fa trontollar el domini que pretén exercir sobre Kate. A partir d'aquest moment, com apuntava abans, Kate passa de ser un objecte construït conjuntament per Deeley i Anna a convertir-se en un ens pel qual competeixen i que, per tant, tots dos volen definir o fabricar verbalment. En conseqüència, el control o possessió narrativa del present i passat de Kate esdevé l'objectiu primordial de la lluita entre Deeley i Anna, una lluita promoguda

³³ Un altre exemple de la fal·làcia referencial (Anderson, pàg. 113; i Ganz, "Mixing Memory and Desire", pàg. 170).

³⁴ Cave, pàg. 12. Morrison també opina que el silenci de Kate no indica "... the weakness both Anna and Deeley would like her to have but rather a powerful self-possession" (*Canters and Chronicles*, pàg. 205).

sobretot pel primer. Això es fa palès en el conegut episodi del "concurs de cançons".

Aquesta secció comença quan Deeley es refereix de nou a Kate com un objecte bonic, tot citant la primera línia de "Lovely To Look At": "Lovely to look at, delightful to know" (I, pàg. 22). Immediatament, Anna respon amb una narració breu que, per dir-ho d'alguna manera, usurpa la intervenció de Deeley i la transporta al passat seu i de Kate: "Ah, those songs. We used to play them, all of them, all the time ..." (I, pàg. 22). Aleshores Deeley canta a Kate la primera línia de "Lovely To Look At", i partir d'aquí s'estableix una competició entre ell i Anna, estructurada al voltant de les lletres de diverses melodies dels anys trenta. Aquesta confrontació esdevé clarament una lluita per imposar la versió pròpia de Kate: per tant, és un combat per la supremacia en la relació mútua per via del control de Kate. Així, per exemple, cada cop que Anna tracta de prendre la iniciativa, tot encetant una nova tonada, Deeley s'encarrega de cantar-ne l'última línia, tot forçant Anna a començar altre cop. En el següent fragment, posem per cas, Anna entona "They Can't Take That Away from Me", Deeley l'interromp amb la darrera ratlla, i aleshores Anna comença "The Way You Look Tonight"³⁵:

ANNA (*singing*): The way you comb your hair...

DEELEY (*singing*): Oh no they can't take that away from me...

ANNA: (*singing*): Oh but you're lovely, with your smile so warm... (I, pàg. 23)

D'altra banda, com es pot comprovar, tant Deeley com Anna trien les línies guiats pel desig de proclamar un lligam únic i singular amb Kate. Com ja ha fet abans, Anna tendeix a presentar Kate com l'objecte de la seva mirada. Evidentment, això posa nerviós Deeley, que insisteix en el vincle exclusiu de Kate amb ell, tant amb el "'Oh no they can't take that away from me...'" que acabo de citar, com amb "'And someday I'll know that moment divine / When all the things you are are mine!'" (I, pàg. 23). De fet, "They Can't Take That Away from Me" esdevé la melodia clau en *Old Times*, ja que en el segon acte, com

³⁵ La meua font d'informació pel que fa als títols de les cançons és Dukore, *Where Laughter Stops*, pàg. 54.

veurem, Deeley i Anna tornen a cantar-la. Deeley és, sobretot, el que s'encarrega de repetir una i altra vegada el refrany de la cançó amb la intenció indubtable d'advertir Anna que Kate és propietat seva, la qual cosa ens dóna la mesura de fins a quin punt se sent amenaçat. Ara bé, també és possible de posar aquesta línia en relació amb el tema fonamental de l'obra. Efectivament, la competició cantada entre Deeley i Anna és el preludi d'un episodi en què tots dos s'assetgen mútuament amb construccions verbals contraposades del passat: un dels duets narratius a què feia referència més amunt. Així doncs, "'Oh no they can't take that away from me...'" també pot al·ludir al poder que tots dos pretenen exercir sobre el passat i, doncs, el present de Kate per mitjà dels relats respectius: són versions del passat que ningú no els pot prendre.

La batalla musical va pujant de ritme i d'intensitat fins que al final cadascun canta una ratlla de "These Foolish Things Remind Me of You", sense que cap dels dos acabi la cançó. Així doncs, es produeix un empat. En definitiva, una sèrie de cançons romàntiques i melangioses esdevé, de fet, un camp de batalla entre Deeley i Anna, que s'esforcen a utilitzar les lletres segons les exigències estratègiques del present. Un cop més, com en tota l'obra, el "retorn al passat" no té res a veure amb la nostàlgia i, per tant, no constitueix cap retorn, sinó que forma part de la construcció d'universos passats per tal de negociar les relacions interpersonals en el present. L'episodi es clou de forma semblant que la primera escena de l'obra: allà, la construcció d'Anna per part de Kate s'escapava del control de Deeley, que posava punt final a la narració i en minimitzava la importància en el present ("'Anyway, none of this matters'", I, pàg. 13). Aquí, quan Deeley sent que no pot vèncer Anna, també dóna la competició per acabada ("'They don't make them like that any more'", I, pàg. 25), per posar en joc tot seguit una altra estratègia d'atac.

Tot transgredint la Màxima de Relació, Deeley s'endinsa en la seva primera narració complexa i perllongada que, suposadament, fa referència al primer encontre amb Kate. Aquest relat cal posar-lo en

relació amb el que Anna elabora al cap de poc, ja que, junts, formen un dels duets narratius que he esmentat damunt. En efecte, totes dues històries giren al voltant d'una anada al cinema a veure la pel·lícula de Sir Carol Reed *Odd Man Out* (1947)³⁶, i totes dues inclouen Kate. Deeley assegura que a la sala on feien *Odd Man Out* és on va conèixer Kate; Anna, que fou ella la que va anar a veure la pel·lícula amb Kate. Tot i que els dos relats no són immediatament consecutius, la semblança d'aquest i d'altres detalls empeny el lector/espectador a posar-los l'un al costat de l'altre i a comparar-los, com faré a continuació. La finalitat de l'exercici, però, no serà la d'investigar la possibilitat que tots dos relats al·ludeixin a una única visita al cine³⁷, o la de mirar d'esbrinar quin és el "cert"³⁸, ja que això suposaria prioritzar la funció referencial. Al contrari, partint de la base que es tracta de dues construccions verbals, convé analitzar les diferències que s'hi posen de manifest entre els dos narradors i el tipus de relació que cadascun d'ells postula amb Kate. Així doncs, considero que aquests dos relats, com sol passar en l'obra de Pinter, són actes de parla indirectes, i el que tractaré de fer és determinar-ne la força il·locucional primària, és a dir, el pes pragmàtic en el si de la negociació de la relació interpersonal entre Deeley i Anna, que òbviament passa per la relació respectiva amb Kate. De fet, no és casual que, tot just després de la narració de Deeley, Anna faci un comentari prou famós:

ANNA: ... I do know I know what you mean. There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place. (I, pàgs. 27-28)

L'afirmació d'Anna apunta clarament cap al tema de la construcció creativa del passat i, per tant, podria constar al principi del

³⁶ Traduïda al castellà amb el títol *Larga es la noche*. De nou, la informació referent a aquest film l'he d'agrair a Xavier Roca.

³⁷ És el plantejament de Dutton, pàg. 164.

³⁸ Dukore (*Harold Pinter*, pàg. 91) afirma: "... both stories may be true: after having met Deeley at the cinema ... Kate could have returned with Anna". Esslin també es pregunta: "Which of the two versions of the story is true?" (*Pinter: The Playwright*, pàg. 189).

capítol juntament amb la de Deeley referent a Orson Welles. En efecte, el que fa Anna és advertir Deeley que sap perfectament a quin joc juga i que en coneix les regles: ella també és capaç d'explicar històries, de construir verbalment mons passats com a part integral de la negociació de les relacions interpersonals en el present. Val la pena destacar l'ús ambigu d'"as" per part d'Anna. D'una banda, significa "a mesura que", és a dir, els mons passats tan sols cobren vida en el moment en què algú els "recorda" i els atorga una formulació lingüística. D'altra banda, "as" també vol dir "tal i com": els mons passats es poden construir a gust del consumidor, segons els requeriments del moment present. Com deia, la d'Anna és una descripció precisa del tema fonamental d'*Old Times*.

Tornem, però, a la narració de Deeley de com va conèixer Kate per tal d'analitzar-la i tractar de fer-ne explícita la força il·locucional primària. Deeley comença per crear un entorn sòrdid: "'I popped into a fleapit to see Odd Man Out. Some bloody awful summer afternoon, walking in no direction'" (I, pàg. 25). De fet, fins i tot les expressions que utilitza per descriure Kate són denigrants i la redueixen, altre cop, a la categoria d'una mena d'objecte que Deeley es va limitar a "pescar" amb el seu encant masculí: "'... I thought Jesus this is it, I've made a catch, this is a trueblue pickup ...'" (I, pàg. 26). Des d'aquest punt de vista, paga la pena fixar-se en la connexió que fa Deeley entre l'anada al cine i el tricicle que el seu pare li va comprar de petit:

DEELEY: I remember thinking there was something familiar about the neighbourhood and suddenly recalled that it was in this very neighbourhood that my father bought me my first tricycle, the only tricycle in fact I ever possessed. (I, pàg. 25)

L'associació amb el tricicle no tan sols fa de Kate un objecte, una joguina, sinó que la transforma en una possessió que, en ser única, Deeley està diposat a defensar amb dents i ungles, amb un sentit de la propietat exacerbada. Evidentment, això converteix el relat de Deeley en un advertiment clar de no ingerència adreçat a Anna. Crec que no és casual que, tot just després de fer menció del tricicle, Deeley

formuli una descripció força tòrbola de les dues acomodadores del cine:

DEELEY: ... and there were two usherettes standing in the foyer and one of them was stroking her breasts and the other one was saying 'dirty bitch' and the one stroking her breasts was saying 'mmnnn' with a very sensual relish and smiling at her fellow usherette ... (I, pàg. 25)

Aquesta és, al meu entendre, la manifestació de la mena d'ingerència que Deeley tem especialment: que l'amistat entre Kate i Anna fos de caire lesbià. Crec que és aquest temor, que d'altra banda ha anat en augment des del principi de l'obra³⁹, el que duu Deeley a proporcionar una descripció degradant de la relació entre les acomodadores. No cal dir que d'això no se'n pot deduir automàticament, com s'ha fet de vegades, que Kate i Anna haguessin estat "realment" lesbianes⁴⁰. El que "realment" va passar té ben poca importància; el que cal destacar és que el propi Deeley concep una possibilitat que l'horroritza. I, com veurem més endavant, Anna s'aprofita d'aquesta obsessió.

També cal tenir en compte la pel·lícula que Deeley situa en el centre de la narració i els comentaris que li dedica. En *Odd Man Out*, James Mason fa el paper d'un terrorista de l'IRA perseguit per la policia, que es refugia en un bar on entra en contacte amb "Shell", encarnat per l'actor F.J. McCormick. Shell el vol lliurar al millor postor, que resulta ser "Lukey", un pintor boig que obliga el terrorista, ferit de mort, a posar per a ell. El paper de pintor és el que feia Robert Newton. L'admiració que Deeley expressa per aquest actor em sembla molt reveladora: "... [I] thought Robert Newton was fantastic. And I still think he was fantastic. And I would commit murder for him, even now" (I, pàg. 25). En realitat, el tractament a què "Lukey"/Robert Newton sotmet el terrorista en la pel·lícula és paral·lel a l'actitud de Deeley envers Kate, tant en el present com en el si de la narració. Pel que fa al present, Deeley converteix Kate en

³⁹ Cal recordar, per exemple, el nerviosisme de Deeley quan Kate afirma que ella i Anna vivien juntes.

⁴⁰ Probablement, Bock és el crític més radical des d'aquest punt de vista: "... [Deeley] knows about the friendship and its lesbian nature ..." (pàg. 181). Vegeu, també, Ganz, "Mixing Memory and Desire", pàg. 174.

l'objecte del relat, cosa que li permet de construir-la a la seva mida, de "recordar" el primer encontre tal i com li convé. Alhora, en el relat Kate esdevé l'objecte de la mirada de Deeley que, per tant, actua doblement com si fos "Lukey" tractant de sotmetre el terrorista a la seva voluntat. De fet, no és casual que Kate, l'objecte de la mirada de Deeley, i Robert Newton comparteixin una mateixa frase: "'... and then this girl came out and I think I looked about her and I said wasn't Robert Newton fantastic ...'" (I, pàg. 26). Així doncs, aquesta nova referència cinematogràfica permet a Pinter de continuar explorant els paral·lelismes entre la narració de fets passats i l'observació distanciada, tot i que aquest cop no sigui des de darrere de la càmera: tots dos processos converteixen l'altre en objecte subordinat i manipulable.

Al cap de poc, Deeley descriu el primer cop que Kate i ell es van donar la mà i el primer cop que van fer l'amor. En el primer cas, Robert Newton esdevé el model amb el qual comparar Kate ("'... I thought she was even more fantastic than Robert Newton'", I, pàg. 27). En el segon, esdevé el jutge:

DEELEY: And then at a slightly later stage our naked bodies met, hers cool, warm, highly agreeable, and I wondered what Robert Newton would think of this. What would he think of this I wondered as I touched her profoundly all over. (I, pàg. 27)

Aquestes dues referències a Robert Newton incrementen considerablement el tractament d'objecte que Deeley pretén donar a Kate ja que, segons afirma, fins i tot en els moments d'intimitat la subordina mentalment a l'observació --altre cop--, i àdhuc al judici, de l'actor que admira. Així doncs, crec que Deeley deixa clar el paper que vol assumir respecte a Kate: el d'observador distanciat i jutge, el mateix que Robert Newton en la pel·lícula⁴¹. El relat de Deeley s'acaba amb un advertiment inequívoc adreçat a Anna, que és alhora una invocació i una paròdia (ja que Deeley tracta de mantenir un capteniment irònic) de les fórmules usades en la celebració del matrimoni: "'So it was

⁴¹ En l'admiració de Deeley envers Robert Newton no hi sé veure cap senyal d'homosexualitat (Braunmuller, "A World of Words in Pinter's *Old Times*", pàg. 63; i Ganz, "Mixing Memory and Desire", pàg. 171).

Robert Newton who brought us together and it is only Robert Newton who can tear us apart" (I, pàg. 26). És un repte que equival a dir a Anna que no aconseguirà d'arrabassar-li Kate, l'objecte adquirit aquella tar. . De fet, el relat exclou Anna, ja que Deeley té cura d'insistir que ell i Kate eren els únics clients del cine: "And there was only one other person in the cinema, one other person in the whole of the whole cinema ..." (I, pàgs. 25-26).

L'exclusió explícita d'Anna per part de Deeley em duu a la qüestió de la importància temàtica que pugui tenir el títol mateix de la pel·lícula, *Odd Man Out*. Clarament, mitjançant el relat Deeley pretén convertir Anna en l'"odd man out". Ara bé, de vegades s'ha suggerit que l'"odd man out" de l'obra és exclusivament Deeley. En primer lloc, per la suposada "connexió irlandesa": "Deeley" és un nom irlandès, *Odd Man Out* té tema irlandès, i en un moment donat que comentaré més endavant, Deeley empra algun gir irlandès. A partir d'aquí s'ha adduït que "... Deeley is an odd man out ... racially, in the sophisticated, cosmopolitan world that Anna evokes around herself and Kate"⁴². Ara bé, el nom de Deeley no l'esmenta cap dels tres personatges en cap moment de l'obra i a més, com ja he assenyalat, crec que la presència d'*Odd Man Out* serveix més aviat per posar de manifest l'admiració de Deeley pel paper de Robert Newton que no pas per treure profit del tema irlandès. Des d'una altra perspectiva, s'ha apel·lat a la pretesa homosexualitat de Deeley: "Deeley is an odd man out ... by being --perhaps-- sexually odd"⁴³. Ara bé, al meu entendre potser cal una interpretació més dinàmica de l'expressió. En primer lloc, el relat de Deeley conté una declaració sorprenent: "I was off centre and have remained so" (I, pàg. 26), mentre que Kate seia al bell mig de la sala. Dic que és una declaració sorprenent perquè equival a admetre que els intents de controlar Kate com si d'un objecte és tractés han fracassat. És només un instant, i tot seguit Deeley repren el to de prepotència que caracteritza la narració. Ara

⁴² Dutton, pàg. 168.

⁴³ Braunmuller, loc. cit. Vegeu la nota 41, *supra*.

bé, la breu "... admission of personal feeling that extends far beyond the related incident ..."⁴⁴, el reconeixement momentani que en la relació amb Kate li ha tocat de ser l'"odd man out", és el que explica que Deeley senti la necessitat de construir edificis verbals com ara aquest, en què insisteix a fer de Kate un objecte, a trivilitzar-la, i fins i tot a denigrar les circumstàncies en què es van conèixer, alhora que, paradoxalment, continua tractant de convertir-la en dòcil i malleable. En segon lloc, però, el títol de la pel·lícula també cal situar-lo en el context de l'enfrontament interpersonal entre Deeley i Anna. Com deia abans, amb aquesta narració Deeley pretén convertir Anna en l'"odd man out" tot apropiant-se de Kate en exclusiva i, de fet, aquest és un paper que correspondrà de manera alterna a Deeley i a Anna. En definitiva, l'objectiu de la lluita entre tots dos és el de determinar qui esdevindrà l'"odd man out" respecte de Kate.

Anna respon al relat de Deeley amb "'F.J. McCormick was good too'" (I, pàg. 26). Venint com ve després del desafiament final de Deeley, que he comentat més amunt, la infracció de la Màxima de Relació d'Anna té un significat prou clar. En primer lloc, equival a passar per alt el repte de Deeley i, per tant, a negar-ne la validesa. A més, suposa afirmar que ella també ha vist la pel·lícula i que, en conseqüència, està en condicions de qüestionar la narració de Deeley. Com ja he assenyalat, això és precisament el que fa al cap de poc. En definitiva, Anna adverteix Deeley que el "record" d'*Odd Man Out* no li pertany en exclusiva i, per tant, insinua el que serà un dels components principals de la força il·locucional primària dels seus propis relats: que Kate tampoc no és propietat privada seva i que sí que és possible de sapsar-la d'ell, malgrat Robert Newton. A partir d'aquí, Anna es llança a l'atac contra Deeley. De primer, i justament després del comentari sobre la creació de mons passats amb el llenguatge a què feia referència damunt, Anna elabora una narració segons la qual, en arribar una nit al pis que compartia amb Kate, s'hi va trobar un home plorant, arrupit a la butaca, mentre que Kate,

⁴⁴ S. Martineau, "Pinter's *Old Times: The Memory Game*", *Modern Drama*, 16, 3/4 (1973), pàg. 289.

assegada al llit, s'estava sense dir res. La història continua: Anna se'n va anar a dormir; al cap d'una estona, els plors es van aturar, i aleshores:

ANNA: The man came over to me, quickly, looked down at me, but I would have absolutely nothing to do with him, nothing.

Pause.

No, no, I'm quite wrong...he didn't move quickly...that's quite wrong...he moved...very slowly, the light was bad, and stopped. He stood in the centre of the room. He looked at us both, at our beds. Then he turned towards me. He approached my bed. He bent down over me. But I would have nothing to do with him, absolutely nothing. (I, pàg. 28)

Finalment, Anna el va sentir marxar, però "... later in the night I woke up and looked across the room to her bed and saw two shapes' (...) 'He was lying across her lap on her bed'" (I, pàg. 29). Quina és la funció d'aquest relat en el context de la confrontació entre Deeley i Anna? És a dir, quins són els trets bàsics de la força il.locucional primària? De primer, potser calgui destacar que, novament, es produeix una clara identificació entre la narració i l'observació de certs fets: Anna s'erigeix en observadora en el si del relat i en narradora en el present. Per tant, exerceix un control absolut dins de la història i sobre la història; un control que es fa especialment evident quan decideix modificar el relat a mig camí. Segons el meu parer, aquesta rectificació és un senyal prou diàfan que Anna es troba immersa en el procés de construir un passat que satisfagui els seus interessos presents. En efecte, fer que l'home, que el lector/espectador identifica forçosament amb Deeley, es mogui amb rapidesa equival a atorgar-li un caràcter ferm, un poder de decisió que no quadra amb les intencions d'Anna. No crec, per tant, que "... these hesitations indicate [Anna's] attempt to get the memory just right ..."⁴⁵, sinó que assenyalen que el "record" com a tal no existeix: Anna el fabrica en funció de les necessitats del moment.

He apuntat que, tot i que Anna no afirma en cap moment que l'home del relat sigui Deeley, la identificació és inevitable. De fet, és el propi Deeley el que l'estimula amb preguntes insistents sobre l'aspecte de l'home, com ara "'What kind of man was he?'" (I, pàg.

⁴⁵ Braunmuller, "A World of Words in Pinter's *Old Times*", pàg. 64.

28), o bé, "What did he look like, this fellow?" (I, pàg. 30). L'actitud de Deeley palesa el seu nerviosisme i, alhora, atorga al relat d'Anna més versemblança de la que ella mateixa és capaç de proporcionar-li. Ara bé, simultàniament, Deeley tracta de distanciar-se del protagonista de la història, com per exemple quan exclama escandalitzat: "A man in the dark across my wife's lap?" (I, pàg. 29). Això no és gens sorprenent, atès el rol que li atribueix la narració d'Anna: es tracta d'un home triplement derrotat per dues dones. En primer lloc, Kate, que suposadament l'ha fet esclatar en plors; després, la pròpia Anna, que no vol saber res d'ell; i, finalment, Kate altre cop, ja que l'home s'hi sotmet en recolzar-se-li a la falda. Des d'aquest punt de vista, el relat soscava l'atractiu i la superioritat masculina de què Deeley s'ha vanat en la narració sobre *Odd Man Out*, ja que inverteix la suposada relació entre tots dos: l'home és vençut per Kate. Per tant, no és estrany que la construcció verbal d'Anna posi Deeley molt neguitós. És per això que, a l'últim, tracta de subvertir-la mitjançant un comentari metacomunicatiu, tot declarant que no és sinó un edifici verbal: "Well, what an exciting story that was" (I, pàg. 30). Però l'estratègia de Deeley és molt feble⁴⁶. Com acaba de manifestar Anna, la construcció en el present de mons passats és una arma de poder. Un cop han iniciat el combat amb aquesta eina, i tots dos saben per quines regles es regeixen, Deeley no pot pretendre que ningú s'empassi que un relat és simplement un relat: és molt més que això; és un acte de parla indirecte que implica fer alguna cosa en el context present de la negociació de les relacions interpersonals⁴⁷. En suma, el relat d'Anna converteix Deeley en l'"odd man out", tot reforçant el seu

⁴⁶ Com veurem, en el segon acte Anna també en fa ús.

⁴⁷ En aquest sentit, m'estranya el comentari de Morrison que "... [these characters] are dealing with 'stories' ... telling, not doing" (*Centers and Chronicles*, pàg. 193), quan prèviament ha afirmat que en Pinter "... telling becomes a form of doing ..." (*ibid.*, pàg. 7; vegeu pàg. 40, *supra*).

propi vincle amb Kate, ja que al final l'home desapareix: "It was as if he had never been" (I, pàg. 29), afirma Anna⁴.

El relat d'Anna col·loca Deeley en una situació delicada. Per combatre-la, el més efectiu fóra usurpar-li la narració i reconstruir-la a la seva manera, cosa pràcticament impossible a menys que estigui disposat a assumir el paper de l'home i la humiliació que comporta. Deeley s'inclina per una altra estratègia. El seu contracte consisteix a fabricar una versió de Kate que faci impossible la història d'Anna, és a dir, que converteixi en impensable la idea que Kate l'hagi pogut humiliar mai:

DEELEY: Myself I was a student then, juggling with my future, wondering should I bejassus saddle myself with a slip of a girl not long out of her swaddling clothes whose only claim to virtue was silence but who lacked any sense of fixedness, any sense of decisiveness, but was compliant only to the shifting winds, with which she went, but not the winds, and certainly not my winds, such as they are, but I suppose winds that only she understood, and that of course with no understanding whatsoever, at least as I understand the word, at least that's the way I figured it. A classic female figure, I said to myself, or is it a classic female posture, one way or the other long outworn.

Pause.

That's the position as I saw it then. I mean, that's my categorical pronouncement on the position as I saw it then. Twenty years ago. (I, pàgs. 31-32)

Aquest relat suscita diversos comentaris. En primer lloc, al començament Deeley adopta la dicció irlandesa que he esmentat abans i que, al meu entendre, cal posar en relació amb *Odd Man Out* i amb l'admiració de Deeley per Robert Newton. És com si, per un instant, Deeley fes ús del parlar de la seva pel·lícula i del seu actor preferit⁵. Això ens ha de posar en guàrdia pel que fa a la resta de la narració on, com era d'esperar, Deeley torna a transformar Kate en un objecte contemplat i passiu, com ho indica l'ús cumulatiu de "figure", "posture" i "position". A més, però, aquest cop Deeley

⁴ Per contra, Ganz considera que Anna és una faceta de Kate i que, en negar-se a tenir res a veure amb l'home, "... she embodies Kate's refusal to grant Deeley the passionate arousal he desires from her" ("Mixing Memory and Desire", pàg. 173).

⁵ Aquest és el fragment que cita Dutton com a prova de la nacionalitat de Deeley. Ara bé, el propi Dutton admet que "[Deeley's] brogue ... is far from consistent" (pàg. 168) i, de fet, aquest és l'únic exemple que he pogut localitzar.

assimila Kate a un estereotip femení. Des d'aquest punt de vista, "figure", "posture" i "position" són termes especialment efectius, ja que són indicis clars dels esforços de Deeley per convertir Kate en un tipus determinat, gairebé diria que en una mena d'estàtua dotada de la solidesa o de l'estabilitat que, segons ell, li mancava. La repetició de "saw" forma part de l'estratègia de Deeley: de nou, és el narrador i l'observador en el si de la narració i, en tots dos casos, tracta de "fixar" Kate, de fer que es mogui segons un vent ben definit, a poder ser, el seu. D'altra banda, el relat de Deeley és força denigrant per a Kate, sobretot pel que fa a l'expressió "... saddle myself with a slip of a girl not long out of her swaddling clothes ..."³⁰ i a la imposició d'un estereotip femení. En suma, Deeley declara categòricament que la decisió de casar-se amb Kate ara fa vint anys el va perjudicar. D'aquesta manera, prova de contrarrestar la situació d'impotència a què el reduïa l'anterior relat d'Anna.

Tenint en compte això, em sembla que la intervenció posterior d'Anna està carregada de sarcasme: "When I heard that Katey was married my heart leapt with joy" (I, pàg. 32). A continuació, Anna ofereix la seva pròpia versió de com Kate va decidir casar-se. Es tracta d'una construcció altament metafòrica que associa Kate amb l'aigua altre cop:

ANNA: Some people throw a stone into a river to see if the water's too cold for jumping, others, a few others, will always wait for the ripples before they will jump.

DEELEY: Some people do what? (To KATE) What did she say?

ANNA: And I knew that Katey would always wait not just for the first emergence of ripple but for the ripples to pervade and pervade the surface, for of course as you know ripples on the surface indicate a shimmering in depth down through every particle of water down to the river bed, but even when she felt that happen, when she was assured it was happening, she still might not jump. But in this case she did jump and I knew therefore she had fallen in love truly and was glad. And I deduced it must also have happened to you. (I, pàgs. 32-33).

Anna atribueix a Deeley certs sentiments l'expressió metafòrica dels quals l'home ni tan sols entén³⁰. Pel que sembla, Anna persegueix un

³⁰ Com assenyala Dutton (pàg. 166), les construccions verbals d'Anna són "... much more stylish and metaphorical ..." que no pas les de Deeley. És, sens dubte, una manera de fer gala de la seva sofisticació cosmopolita i, com a tal, una arma més en l'enfrontament amb Deeley.

doble objectiu: d'un cantó, deixar clar que té un coneixement profund del caràcter i de les necessitats de Kate i, de l'altre, fer burla de Deeley, que no és capaç de copsar tals sentiments. És a dir, Anna continua amb l'estratègia de mirar d'excloure Deeley, de convertir-lo en l'"odd man out". Precisament, aquesta tàctica culmina amb la narració que mencionava damunt sobre l'anada al cinema a veure *Odd Man Out*. Es tracta d'un nou relat sobre els temps que ella i Kate van compartir a Londres que està estrictament en consonància amb la primera intervenció d'Anna en l'obra. Ara bé, hi ha una diferència: aquest cop Anna atribueix a Kate tot l'interès per anar a visitar museus, teatres, sales de concert, esglésies i edificis antics. No és fins al final de la narració que té la idea brillant, Jes del punt de vista tàctic, de relacionar tot això amb *Odd Man Out*:

ANNA: For example, I remember one Sunday she said to me, looking up from the paper, come quick, quick, come with me quickly, and we seized our handbags and went, on a bus, to some totally obscure, some totally unfamiliar district and, almost alone, saw a wonderful film called *Odd Man Out*. (I, pàg. 34)

Com qui no vol la cosa, Anna inflingeix un cop de gràcia a Deeley. Cal notar que esmenta la pel·lícula com si ningú no n'hagués parlat abans. En realitat, el que fa és usurpar la història de Deeley i construir-la al seu propi gust: en mans d'Anna, la visita al cine esdevé part integral del ritme de vida actiu i cosmopolita que va compartir amb Kate i que exclou clarament Deeley⁵¹. Com deia al principi del capítol, doncs, l'exercici de comparació entre els dos relats sobre *Odd Man Out*, el de Deeley i el d'Anna, ens duu a la conclusió que "The objective 'truth' of what happened in the past is totally subsumed by the battle of wills in the present"⁵². Però potser calgui anar més enllà: com que l'existència d'una "veritat objectiva" és impossible de comprovar, en aquest cas, com en tants d'altres en *Old Times*, cal

⁵¹ No puc compartir l'opinió de Ganz que considera que "Anna [claims] to have been present at the time Deeley and Kate met ..." i que això equival a "... an assertion that, as an aspect of Kate's inner self, she has always been with them ..." ("Mixing Memory and Desire", pàg. 173).

⁵² Dutton, pàg. 165.

pensar que el que Pinter pretén explorar és precisament la possibilitat de construir verbalment mons passats en el present per motius purament estratègics.

La narració d'Anna té un efecte devastador. Després d'un silenci carregat, Deeley canvia completament d'estratègia. La construcció de mons passats és un exercici perillós; Anna s'hi ha mostrat molt hàbil i, per tant, Deeley opta per transgredir flagrantment la Màxima de Relació: "Yes, I do quite a bit of travelling in my job" (I, pàg. 34). Així doncs, Deeley fa cas omís del relat d'Anna, tot mirant de negar-ne la validesa i, alhora, de reconduir l'atenció cap a si mateix. Això assenyala l'inici d'un nou round de l'enfrontament. Abans d'analitzar-lo, però, cal provar de determinar el significat del comportament de Kate en l'escena anterior, és a dir, des del relat de Deeley sobre *Odd Man Out* fins al d'Anna. Recordem, per començar, que l'arribada d'Anna va acompanyada d'una narració en què constantment demana la confirmació de Kate, la qual finalment la hi concedeix: "Yes, I remember" (I, pàg. 14). El revers d'això té lloc en l'escena que ens ocupa ara, quan Deeley pregunta a Kate si es recorda d'*Odd Man Out* i ella respon, "Oh yes. Very well" (I, pàg. 27). Aquestes dues ocasions són prou característiques. D'una banda, Deeley i Anna rivalitzen perquè Kate corroborei les construccions respectives del passat i d'ella mateixa. D'altra, Kate mostra el seu suport ara a l'un, ara a l'altre, però sense comprometre's a fons amb cap dels dos. Ara bé, en un moment donat Kate demostra clarament que el seu comportament, marcat en bona part pel silenci, no significa passivitat, i que per tant, no revalida el caràcter somiador i eteri que Deeley i Anna li atribueixen. Al contrari, Kate sap prou bé a què juguen els altres dos: "You talk of me as if I were dead" (I, pàg. 30). Pinter aprofita la possible ambigüitat de la referència temporal de "were" per fer que, irònicament, la resposta de Deeley i Anna consisteixi a continuar duent a terme allò que Kate els retreu: la construcció del passat a base de paraules. Així, Anna afirma: "No, no, you weren't dead, you were so lively, so animated, you used to laugh -" (I, pàg. 30), i Deeley s'hi abona: "Of course you did. I

made you smile myself, didn't I? walking along the street, holding hands. You smiled fit to bust'" (I, pàg. 30). Finalment, Kate pronuncia l'aclariment necessari: "'I said you talk about me as if I am dead. Now'" (I, pàg. 31)³³. Gràcies a aquest breu episodi, podem començar a intuir el que significa estar mort en *Old Times*: vol dir veure's reduït a la categoria d'objecte, visual i narratiu, susceptible de múltiples construccions estratègiques per part dels altres. Vol dir esdevenir un peó, com deia abans; veure's privat de la possibilitat d'assumir o d'expressar una identitat pròpia³⁴. Crec que és fonamental tenir en compte aquest concepte de "mort" per tal de mirar d'entendre el final de l'obra, quan Kate "mata" Anna i Deeley.

Tornem ara al *round* final de la confrontació entre Deeley i Anna en el primer acte. Com ja he assenyalat, aquesta darrera fase comença amb l'intent de Deeley d'esdevenir el centre d'atenció. Cal fer notar, a més, que el comentari no té res de casual, ja que subratlla el fet que la seva feina l'obliga a viatjar molt --un repte adreçat a la refinada Anna, la visitant que ve de l'estranger. Però Anna és capaç d'utilitzar l'observació de Deeley en benefici propi i, per tant, de frustrar la seva estratègia. D'entrada, construeix per a Kate el paper de dona indefensa durant les absències del marit: "'And poor Katey when you're away? What does she do?'" (I, pàg. 35). La resposta indiferent de Kate ("'Oh, I continue'", I, pàg. 35), que subverteix finament la tercera persona d'Anna, ratifica que està sent l'objecte d'una nova construcció verbal. Però des del punt de vista de l'enfrontament amb Deeley, la tàctica d'Anna és prou efectiva. Deeley es troba atrapat entre el desig de continuar la tasca d'engrandiment personal i l'acusació de ser un mal marit. És per això que no té altra

³³ Em fa l'efecte, per tant, que no és possible d'argumentar que "[Kate] rather relishes being talked about affectionately, as if she weren't there ..." (Trussler, pàg. 176).

³⁴ No és que Deeley i Anna "matin" Kate pel fet de parlar constantment del passat, "... the time they seek to render permanent" (Cave, pàg. 9), sinó que en construir-li passats putatius, la fan servir d'eina en la seva lluita interpersonal. Cal notar que el comentari de Cave dóna per suposada l'existència d'un passat verificable.

sortida que la de repetir-se, aquest cop amb to d'excusa: "I have to do a lot of travelling in my job" (I, pàg. 35). Anna se n'aprofita immediatament: "(To KATE) I think I must come and keep you company when he's away" (I, pàg. 35). A partir d'aquest moment, Deeley llança un atac cada cop més ferotge contra Anna. De primer, li recorda el deure d'esposa ("Won't your husband miss you?", I, pàg. 35). Anna, però, respon amb aire cosmopolita ("Of course. But he would understand", I, pàg. 35), i a continuació ofereix una descripció de l'estil de vida sofisticat que duen a Sicília: "In fact he's something of a gourmet. We live in a rather fine villa and have done so for many years. It's very high up, on the cliffs" (I, pàg. 36). Això és més del que Deeley pot suportar, i no és sorprenent que contraataqui amb una intervenció en què afirma conèixer Sicília:

DEELEY: Yes, I know Sicily slightly. Just slightly. Taormina. Do you live in Taormina?

ANNA: Just outside.

DEELEY: Just outside, yes. Very high up. Yes, I've probably caught a glimpse of your villa.

Pause.

My work took me to Sicily. My work concerns itself with life all over, you see, in every part of the globe. With people all over the globe. I use the word globe because the word world possesses emotional political sociological and psychological pretensions and resonances which I prefer as a matter of choice to do without, or shall I say to steer clear of, or if you like to reject. How's the yacht? (I, pàgs. 36-37)

Al principi del fragment, els repetits "yes" d'autoreforç assenyalen la tasca de construcció verbal. A més, Deeley també prova d'emular el refinament d'Anna tot assumint un aire pretesament intel·lectual en la discussió de les connotacions de "world". Ara bé, el ritme trepidant de les seves paraules i l'abundància d'especificacions innecessàries indiquen una pèrdua progressiva de control fins que, finalment, en interessar-se pel iot, Deeley es fica de peus a la galleda, ja que atribueix a Anna més refinament que no pas ella mateixa. L'escomesa de Deeley es clou amb una intervenció en què fa escarni de la sofisticació culinària del marit d'Anna i, simultàniament, mira de reforçar el vincle entre Kate i ell:

DEELEY: Well, any time your husband finds himself in this direction my little wife will be only too glad to put the old pot on the old gas stove and dish him up something luscious if not voluptuous. No trouble.

Pause.

I suppose his business interests kept him from making the trip. What's his name? Gian Carlo or Per Paulo? (I, pàg. 37)

En aquest moment, Kate intervé sobtadament en la conversa i s'adreça a Anna amb un seguit de preguntes referents a Sicília. És a dir, de manera activa, Kate pren partit per Anna, ja que opta per cooperar conversacionalment amb ella i fer cas omís de Deeley. Això és fa especialment evident en el següent fragment:

KATE (to ANNA): Do you drink orange juice on your terrace in the morning, and bullshots at sunset, and look down at the sea?

ANNA: Sometimes, yes.

DEELEY: As a matter of fact I am at the top of my profession, as a matter of fact, and I have indeed been associated with substantial numbers of articulate and sensitive people, mainly prostitutes of all kinds.

KATE (to ANNA): And do you like the Sicilian people?

DEELEY: I've been there. There's nothing more to see, there's nothing more to investigate, nothing. There's nothing more in Sicily to investigate.

KATE (to ANNA): Do you like the Sicilian people?

ANNA stares at her.

Silence. (I, pàgs. 38-39)

Clarament, aquí es produeix un enfrontament entre Deeley i Kate i és Anna la que, momentàniament, esdevé un peó en aquesta lluita. Les preguntes de Kate van dirigides a donar encara més llustre a l'estil de vida d'Anna i, per tant, pretenen provocar la irritació de Deeley. Aquest reacciona tot tractant d'enaltir la sofisticació intel·lectual i professional pròpia alhora que, paradoxalment, s'expressa amb virulència contra els qui, com Anna, tenen pretensions intel·lectuals. Ara bé, Kate passa per alt aquesta intervenció, i quan Deeley impedeix que Anna contesti la segona pregunta, Kate, incommovible, la hi repeteix. En suma, doncs, Kate, empenya per l'actitud possessiva i despectiva de Deeley envers ella, i agressiva envers Anna, fa una opció clara a favor de l'amiga. Això suposa un trencament respecte al comportament predominant de Kate en el primer acte, que he descrit més amunt. En la mirada i el silenci que clouen el fragment que acabo de citar, Anna s'adona del que signifiquen les preguntes de Kate i decideix córrer un gran risc. Efectivament, la seva següent intervenció provoca una sobtada dislocació temporal que Kate accepta amb naturalitat:

ANNA (quietly): Don't let's go out tonight, don't let's go anywhere tonight, let's stay in. I'll cook something, you can wash your hair, you can relax, we'll put on some records.

KATE: Oh, I don't know. We could go out. (I, pàg. 39)

A partir d'aquest moment, i fins al final de l'acte, queda segellada una aliança entre les dues dones que, en parlar com si haguessin tornat als vells temps, exclouen completament Deeley. Efectivament, Kate i Anna parlen del que pensen fer al vespre com si fossin a Londres vint anys abans. Així, per exemple, comenten quins amics podrien convidar³⁵. Ara bé, com apuntava en relació amb el principi de l'obra, crec que no es tracta d'assignar una estructura temporal concreta a aquesta escena³⁶. Tampoc no es tracta que, en contra del que deia al principi del capítol, Pinter hagi optat per proporcionar-nos un accés directe al passat. El que cal és adonar-se que, de moment, la presa de posicions de Kate a favor d'Anna ha permès que triomfi la seva versió dels temps passats. La materialització d'aquesta versió damunt de l'escenari és el mitjà dramàtic que Pinter tria per patentitzar la victòria d'Anna, que es mostra immune a la feble objecció de Deeley, destinada a tractar de subvertir aquest "retorn al passat":

ANNA: Are you hungry?

KATE: No.

DEELEY: Hungry? After that casserole? (I, pàg. 40)

Com deia, Deeley es veu totalment exclòs, convertit per ara en l'"odd man out". Ara bé, cal posar atenció a la mena de relació que s'estableix entre Kate i Anna. Anna assumeix una actitud obertament possessiva envers Kate; una actitud paral·lela, doncs, a la de Deeley. De fet, això no ens ha d'estranyar, ja que Anna, igual que Deeley, ha provat de construir Kate a la seva mida en més d'una ocasió. Ara, per exemple, Anna s'atorga el dret de decidir per Kate, des del "Don't

³⁵ Clarament, no és el cas que "... Anna discusses old male friends whom they might wish to see during Anna's visit" (Gillen, "All These Bits and Pieces": Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", pàg. 484).

³⁶ A l'hora d'intentar-ho, Hayman (*Harold Pinter*, pàg. 92) i Esslin (*Pinter: The Playwright*, pàg. 190) topen amb dificultats semblants que les que he descrit al començament del capítol.

let's go out tonight'" (I, pàg. 39) que ja he esmentat, fins a "'Shall I read to you?'" (I, pàg. 40), "'Wear your green'" (I, pàg. 41), "'Would you like me to ask someone over?'" (I, pàg. 41), i, al capdavant, "'Shall I run your bath for you?'" (I, pàg. 42). La mesura de l'actitud possessiva i exclusivista d'Anna la dona la intervenció en què, en un to veritablement exaltat, enumera els perills del passeig pel parc que Kate acaba de suggerir:

ANNA: The park is dirty at night, all sorts of horrible people, men hiding behind trees and women with terrible voices, they scream at you as you go past, and people come out suddenly from behind trees and bushes and there are shadows everywhere and there are policemen, and you'll have a horrible walk, and you'll see all the traffic and the noise of the traffic and you'll see all the hotels, and you know you hate looking through all those swing doors, you hate it, to see all that, all those people in the lights in the lobbies all talking and moving...and all the chandeliers...

Pause.

You'll only want to come home if you go out. You'll want to run home...and into your room... (I, pàgs. 39-40)

De vegades s'ha volgut interpretar aquest discurs com una prova que per a Kate el sexe és brut, una fruita prohibida³⁷. Tanmateix, això implica prendre's al peu de la lletra la descripció que Anna fa dels sentiments de Kate, en lloc d'entendre-la com a manifestació extrema del desig de controlar en exclusiva tots i cadascun dels seus moviments. Segons el meu parer, doncs, Anna atorga a Kate temors, fòbies i preferències que la pròpia actitud de Kate dista força de confirmar. En efecte, en aquesta escena Kate rebutja totes les propostes d'Anna, inclosa la de preparar-li el bany:

ANNA: Shall I run your bath for you?

KATE (*standing*): No. I'll run it myself tonight.

KATE *slowly walks to the bedroom door, goes out, closes it.* (I, pàg. 42).

És interessant aturar-se a pensar en el "tonight" final de Kate, perquè fa de vincle entre el passat construït per Anna i Kate durant els minuts precedents i el moment present. En efecte, com indica l'acotació, Kate se'n va a preparar-se el bany. Així doncs, per dir-ho

³⁷ També se solen citar d'altres elements de l'obra, com ara el bany que Kate pren al final del primer acte i el relat que construeix al final de l'obra. Vegeu, per exemple, Bock, pàg. 181; Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 193; i Gillen, "'All These Bits and Pieces': Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", pàg. 484.

d'alguna manera, la seva negativa equival a un rebuig de l'intent d'Anna de construir ara i aquí un món passat en què ella controlava Kate per tal de tractar de dominar-la en el present. Alhora, Kate estableix una relació entre ella i l'aigua que es contraposa a la que anteriorment han volgut crear tant Anna com Deeley, ja que és una mesura d'autosuficiència, de capacitat de decisió, i no de fluïdesa o de manca de solidesa. En suma, lluny d'anar-se'n a banyar "... still under Anna's spell ..."³⁸, Kate transforma el que semblava la victòria d'Anna en una de pròpia. Si primer desafiava Deeley, ara la víctima és Anna: gairebé es pot dir que Kate ha utilitzat Anna per excloure Deeley i acabar proclamant-se independent de tots dos. Al final de l'obra, Kate empra exactament la mateixa estratègia, però amb l'ordre invertit. Ara bé, de moment deixa el camp de batalla lliure per a Anna i Deeley.

Tant visualment com verbalment, el segon acte comença amb una declaració de principis temàtica que fa de pròleg de tota l'acció posterior i, per tant, evita que el lector/espectador obli quina és la pedra angular d'*Old Times*. D'una banda, l'acotació escènica indica que el segon acte té lloc a l'habitació, no a la sala d'estar com el primer. La cambra està moblada amb dos divans i una butaca. El pas de la sala d'estar a l'habitació representa, possiblement, "... the depth of Anna's intrusion"³⁹, però el que em sembla més revelador és l'explicació següent: "*The divans and armchair are disposed in precisely the same relation to each other as the furniture in the first act, but in reversed positions*" (II, pàg. 43). Dutton considera que aquest efecte de mirall constitueix una nova invitació a comparar i a contrastar, en aquest cas els dos actes⁴⁰. I, efectivament, l'exercici comparatiu permet adonar-se, per exemple, del que apuntava abans referent a Kate: al final de cada acte utilitza exactament la

³⁸ Hughes, pàg. 473.

³⁹ Hughes, loc. cit.

⁴⁰ *Modern Tragicomedy and the British Tradition*, pàg. 163. Trussler, per contra, sosté que el canvi és del tot immotivat (pàg. 173).

mateixa tàctica però amb l'ordre capgirat. Ara bé, l'exercici de comparació es pot dur més enllà. En aquest sentit, el component verbal és essencial:

DEELEY: We sleep here. These are the beds. The great thing about these beds is that they are susceptible to any amount of permutation. They can be separated as they are now. Or placed at right angles, or one can bisect the other, or you can sleep feet to feet, or head to head, or side by side. It's the castors that make all this possible.

He sits with coffee.

Yes, I remember you quite clearly from *The Wayfarers*. (II, pàg. 44)

Em sembla que les paraules de Deeley cal veure-les com el duplicat -- altre cop la necessària comparació-- d'aquella declaració de principis d'Anna en el primer acte sobre la possibilitat de construir el passat al gust del consumidor. Si, en el cas d'Anna, el comentari anava seguit precisament d'una fabricació verbal dels vells temps, la història de l'home de l'habitació, en el de Deeley passa exactament el mateix. La referència a "The Wayfarers", un bar, no és sinó l'inici d'un extens i elaborat relat de què parlaré a continuació. En definitiva, crec que el paral·lelisme entre la intervenció d'Anna en el primer acte i la de Deeley en aquests moments és indubtable. Per tant, les paraules de Deeley cal entendre-les com referides a la fabricació verbal del passat: és això el que és susceptible d'una quantitat il·limitada de permutacions, i és el llenguatge el que fa possible aquesta infinita varietat. Vista així, la referència a les rodetes dels divans esdevé prou transparent: les rodetes, com el llenguatge, permeten de construir estructures que es poden modificar segons les necessitats de cada moment concret. D'altra banda, una interpretació temàtica d'aquest tipus no exclou que la intervenció de Deeley tingui, simultàniament, una funció estrictament pragmàtica en el si de l'enfrontament amb Anna. Així, posem per cas, s'ha suggerit que "Deeley draws [Anna's] attention to the beds as a warning that she is trespassing ..."⁶¹. En suma, el comentari de Deeley pot complir la doble funció que he atribuït damunt a la referència a Orson Welles.

⁶¹ Hughes, pàg. 473.

Al meu entendre, resulta molt fructífer prosseguir l'exercici de comparació tot situant el relat de Deeley sobre "The Wayfarers" costat per costat amb el d'Anna sobre l'home de l'habitació. Com acabo d'assenyalar, els pòrtics respectius ho justifiquen ampliament i, fins a un cert punt, diria que la força il.locucional primària de la narració de Deeley consisteix a proporcionar una mena de rèplica retardada a la d'Anna. Abans comentava les dificultats amb què topava Deeley per reaccionar davant del relat d'Anna i, per tant, no és estrany que la resposta plena es produeixi amb una certa dilació. Des d'aquest punt de vista, doncs, la narració de Deeley conté dos elements reveladors i relacionats entre si. En primer lloc, Deeley, el narrador, esdevé l'observador d'Anna en el si de la història (cal recordar que Anna s'atorgava aquest mateix rol en el seu propi relat). A més, això li permet de tractar d'imposar a Anna el rol d'"objecte" femení, passiu i submís sota el pes de la mirada posseïdora i masculina de Deeley (la narració d'Anna reduïa Deeley a la humiliació més abjecta). A més, Deeley aconsegueix tot això a base d'usurpar el vocabulari d'Anna i d'integrar-lo en el relat: "I simply sat sipping my light ale and gazed...gazed up your skirt. You didn't object, you found my gaze perfectly acceptable" (II, pàg. 47). Com deia al principi, el control de les paraules és previ al control narratiu i, en conseqüència, a la capacitat de construir mons passats convincents. Per això no és estrany que Deeley s'apoderi del vocabulari d'Anna. A més, no es tracta d'un mot qualsevol, sinó de "gaze": és a dir, la mateixa paraula que, abans, Deeley qüestionava, ara la converteix en arma per mirar de subjugar Anna mitjançant una construcció verbal més del passat.

Ara bé, hi ha certs components del relat que configuren part de la força il.locucional primària i que cal veure en el context d'altres esdeveniments del primer acte, i no només en relació amb la història d'Anna de l'home de l'habitació. En primer lloc, part de l'objectiu de Deeley a l'hora de construir la història consisteix a incloure's en la

joventut compartida de Kate i Anna⁶². D'aquesta manera, pretén negar el vincle exclusiu amb Kate que Anna ha tractat d'evocar. Així, per exemple, impel·lit altre cop pel temor que Anna i Kate fossin amants, Deeley insisteix en la popularitat d'Anna entre els homes: "'Fellow called Luke used to go in there. You knew him'" (II, pàg. 45), "'You were the darling of the saloon bar'" (II, pàg. 45), i "'You had escorts. You didn't have to pay. You were looked after. I bought you a few drinks myself'" (II, pàg. 46). També cal tenir en compte el tipus de bar que Deeley descriu ja que, sense dubte, es tracta de la versió embrutida dels sofisticats cafès d'artistes que Anna pintava en el primer acte: "'Yes, a whole crowd of them, poets, stunt men, jockeys, stand-up comedians, that kind of setup. You used to wear a scarf, that's right, a black scarf, and a black sweater, and a skirt'" (II, pàg. 45)⁶³. Evidentment, les discussions que s'hi organitzaven també són víctimes del menyspreu de Deeley:

DEELEY: ... a great multitude of men surrounded me, and demanded my opinion about death, or about China, or whatever it was, and they would not let me be but bent down over me, so that what with their stinking breath and their broken teeth and the hair in their noses and China and death and their arses on the arms of my chair I was forced to get up ... (II, pàg. 47)

Com reacciona Anna envers el relat de Deeley? De primer, el nega repetidament ("'I don't think so'", II, pàg. 44; "'I don't honestly think so'", II, pàg. 45; "'Never'", II, pàg. 46). Ara bé, quan Deeley fa ús del mot "gaze", Anna l'interromp: "'I was aware of your gaze, was I?'" (II, pàg. 47). Crec que això equival a donar-li a entendre que ha comprès que el relat no és més que una altra construcció verbal, una estratègia. I, efectivament, quan Deeley posa punt final a la narració, Anna comenta: "'I've rarely heard a sadder story'" (II, pàg. 48). És a dir, declara explícitament que sap que es tracta d'un edifici lingüístic. Quan Deeley insisteix ("'I never saw you in The Wayfarers Tavern again. Where were you?'" , II, pàg. 48), en un intent

⁶² Cal recordar que en el primer acte Deeley declarava: "'I wish I had known you both then'" (I, pàg. 16).

⁶³ Com és habitual, els comentaris d'autoreforç ("yes", "that's right") apunten a la tasca de construcció del passat.

d'obliterar-la de la seva versió del passat, Anna contrasta tot indicant la seva presència en entorns molt més refinats ("Oh, at concerts, I should think, or the ballet", II, pàg. 49). Aquesta simple afirmació és suficient per fer emmudir Deeley, i a continuació es produeix un silenci.

Prioritzar la funció referencial per damunt de la pragmàtica pel que fa a aquest relat de Deeley té conseqüències especialment perilloses. Així, per exemple, s'ha dit que "... [Deeley] begins to talk familiarly of a past attraction to [Anna] ..."⁶⁴, o bé que la narració fa palès "... a growing interest felt by Deeley in Anna"⁶⁵. Com he mirat de demostrar, em sembla que l'únic interès de Deeley consisteix a invalidar totes les anteriors construccions verbals d'Anna, postulant si cal l'existència d'una antiga atracció mútua. A més, només hi ha un pas dels comentaris que acabo de citar a afirmar que, per a Deeley, Anna i Kate esdevénen cada cop més un tot indivisible⁶⁶, o bé a argumentar que, per a Deeley, Kate i Anna són les dues cares d'una única moneda, ja que Anna representa "... the concrete, the physical or the material ..." i Kate "... the incomprehensible, the spiritual or the untouchable ..."⁶⁷. Com a prova, se sol citar precisament el final del relat que ara ens ocupa:

DEELEY: Yes. Then a friend of yours came in, a girl, a girl friend. She sat on the sofa with you, you both chatted and chuckled, sitting together, and I settled lower to gaze at you both, at both your thighs ... looking back through smoke, rushing to the table with the linoleum cover to look for one more full bottle of light ale, looking back through smoke, glimpsing two girls on the sofa, one of them you, heads close, whispering, no longer able to see anything, no longer able to see stocking or thigh, and then you were gone. I wandered over to the sofa. There was no one on it. I gazed at the indentations of four buttocks. Two of which were yours. (II, pàgs. 47-48)

⁶⁴ Cave, pàg. 13.

⁶⁵ Taylor, *Harold Pinter*, pàg. 23.

⁶⁶ Burkman, "Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter", pàg. 132; Dobrez, pàg. 361; Hayman, *British Theatre since 1955*, pàg. 33; i Taylor, *loc. cit.*

⁶⁷ Gillen, "'All These Bits and Pieces': Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", pàgs. 483 i 484 respectivament. Vegeu, també, Cave, pàgs. 14-15; i Knowles, "Friendship and Betrayal in the Plays of Harold Pinter", pàg. 40.

Al meu entendre, en la ment de Deeley no es produeix cap mena de confusió entre Anna i Kate. Crec que la introducció de l'amiga d'Anna, que constitueix un intent clar d'assimilar l'antiga amistat entre Anna i Kate tot formulant-la al seu gust, renova el temor de Deeley de la possibilitat d'una relació lesbiana. Crec que és per això que el ritme del relat esdevé cada cop més accelerat, gairebé diria que descontrolat, fins que Deeley opta per fer desaparèixer totes dues noies. D'altra banda, també cal posar atenció al fum que, segons Deeley, li impedia de veure-les prou bé. Tenint en compte el vincle que s'estableix en *Old Times* entre visió, narració i poder, diria que el fum forma part d'una admissió involuntària per part de Deeley que Anna li està dificultant la tasca de construcció del passat i de Kate, ja sigui per la sospita de lesbianisme, o pel fet que Anna el contraataca constantment amb les seves pròpies narracions. En aquest sentit, potser valgui la pena de recordar un fragment de la competició de cançons del primer acte:

DEELEY (*singing*): When a lovely flame dies...

ANNA (*singing*): Smoke gets in your eyes. (I, pàg. 24)

El silenci que clou la secció que acabo d'analitzar va seguit d'un canvi de tema incitat per Anna: "'Kate's taking a long time over her bath'" (II, pàg. 49). L'actitud de Deeley en aquest episodi és força característica. D'una banda, pretén fer gala d'un coneixement profund dels costums més íntims de la seva dona. Alhora, en una mena de repte irònic adreçat a Anna, li demana una i altra vegada el seu parer, com exigint-li que demostri la compenetració absoluta de què tant s'ha vanat. Anna, immutable, va confirmant cada comentari de Deeley, la qual cosa alimenta les seves sospites de lesbianisme. En conseqüència, les intervencions de Deeley es fan cada cop més detallades, i la ironia més mordaç⁶⁶:

DEELEY: Well, you know what she's like when she gets in the bath.

⁶⁶ Però sempre adreçada a Anna. En canvi, Gillen opina que "[Deeley's frustration is ... directed at Kate's cleanliness, her compulsive need to bathe frequently, which is associated in [his] mind with her fear of sexuality]" ("All These Bits and Pieces": Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", pàg. 484; vegeu, també, la pàg. 318, *supra*).

ANNA: Yes.

DEELEY: Enjoys it. Takes a long time over it.

ANNA: She does, yes.

DEELEY: A hell of a long time. Luxuriates in it. Gives herself a great soaping all over.

Pause.

Really soaps herself all over, and then washes the soap off, sud by sud. Meticulously. She's both thorough and, I must say it, sensuous. Gives herself a comprehensive going over, and apart from everything else she does emerge as clean as a new pin. Don't you think?

ANNA: Very clean. (II, pàg. 49)

L'exasperació de Deeley arriba a un punt culminant quan Anna gosa fer la seva pròpia contribució a la descripció de Kate després de banyar-se: "She floats from the bath. Like a dream. Unaware of anyone standing, with her towel, waiting for her, waiting to wrap it round her. Quite absorbed. (Pause) Until the towel is placed on her shoulders" (II, pàg. 50). A part d'insistir en la versió de Kate com un ésser etèri i fluïd, la intervenció d'Anna s'insereix clarament en el si de la confrontació amb Deeley. Efectivament, a hores d'ara Anna és conscient de la sospita que té Deeley obsessionat i se n'aprofita: la seva construcció verbal duu implícita la possibilitat que ella mateixa fos la persona que esperava Kate amb la tovallola. Després d'una pausa, Deeley recupera les forces per continuar insistint en el seu coneixement íntim de Kate, aquest cop pel que fa a la manera d'eixugar-se. Però en lloc de deixar-se intimidar, Anna desafia Deeley: "Why don't you dry her yourself?" (II, pàg. 50). Un repte duu a l'altre, i al cap de poc és Deeley el que, amb una forta càrrega irònica, proposa: "Why don't you dry her in her bath towel?" (II, pàg. 51), "I mean, you're a woman, you know how and where and in what density moisture collects on women's bodies" (II, pàg. 52). L'actitud impertorbable d'Anna ("No two women are the same", II, pàg. 52) provoca la fluctuació de Deeley entre tot un seguit de reaccions contraposades, que van des d'apel·lar a les normes morals convencionals ("It's quite common to powder yourself after a bath but it's quite uncommon to be powdered. (...) My mother would have a fit", II, pàg. 52), a la ràbia i la impotència ("(To himself) 'Christ'", II, pàg. 53), passant per la invocació dels drets de marit i per un darrer repte:

DEELEY: I'll do the whole lot. The towel and the powder. After all, I'm her husband. But you can supervise the whole thing. And give me some hot tips while you're at it. (II, pàg. 52)

Finalment, com que la ironia i el sarcasme li han fallat, Deeley recorre a l'atac frontal, tot recordant a Anna que ja no és prou jove ni prou atractiva com per arrabassar-li Kate: "You must be about forty, I should think, by now. (Pause) If I walked into The Wayfarers Tavern now, and saw you sitting in the corner, I wouldn't recognize you" (II, pàg. 53). Val la pena tenir present que, poc abans, en una conjuntura diferent, Deeley afirmava justament el contrari: "And here you are. Same woman. Same thighs" (II, pàg. 47), la qual cosa apunta de nou al tema de la construcció estratègica del passat.

L'entrada de Kate assenyala el final de l'escena. Kate duu posat el barnús i, evidentment, s'ha eixugat tota sola, fet que, ja d'entrada, subverteix el combat que acabem de presenciar entre Deeley i Anna. La presència de Kate revifa momentàniament un altre vessant de l'enfrontament interpersonal, el concurs de cançons. Aquest cop, com apuntava abans, l'única cançó és "They Can't Take That Away from Me", la qual cosa accentua el tema de la lluita per la possessió narrativa del passat de Kate, sobretot en el darrer round, quan l'acotació indica que "ANNA and DEELEY sing again, faster on cue, and more peremptorily" (II, pàg. 54)⁹. Mentrestant, Kate guarda silenci, però l'acotació informa que "KATE turns from the window to look at them" (II, pàg. 54). És a dir, Kate assumeix el paper dominant d'observadora i, a més, els altres dos estan asseguts i ella dreta. De fet, crec que és possible d'afirmar que, a partir d'aquest moment Kate pren cada cop més la iniciativa, en un procés que arriba a l'apogeu amb la narració final. Però anem pas a pas.

De primer, Kate formula la primera i única descripció dels seus gustos i preferències:

KATE: I always find the water very hard in London. That's one reason I like living in the country. Everything's softer. The water, the light, the shapes, the sounds. There aren't

⁹ No sé veure que la cançó tingui "... sadly ironic overtones of an irrecoverable past ..." (Gillen, "All These Bits and Pieces": Fragmentation and Choice in Pinter's Plays", pàg. 484).

such edges here. And living close to the sea too. You can't say where it begins or ends. That appeals to me. I don't care for harsh lines. I deplore that kind of urgency. (...) The only nice thing about a big city is that when it rains it blurs everything, and it blurs the lights from the cars, doesn't it, and blurs your eyes, and you have rain on your lashes. That's the only nice thing about a big city. (II, pàg. 55).

Com es pot comprovar, Kate es relaciona a si mateixa amb la difuminació de contorns i de formes que provoca l'aigua. Ara bé, el que per a Anna i Deeley representava la fluïdesa de Kate, allò que la feia mal.leable, la pròpia Kate ho assumeix com a qualitat positiva, contraposada a les línies rígides que li semblen menyspreables. I això és precisament el que Deeley i Anna tracten de fer amb Kate: reduir-la a un grapat de trets o de línies fixes, simplificar-la, de manera que els serveixi d'eina, d'objecte narratiu, en l'enfrontament mutu. En suma, la intervenció de Kate equival a una denúncia subtil del joc en què es troben immersos els altres dos. De fet, la resposta d'Anna consisteix precisament a convertir la intervenció de Kate en part de la seva pròpia construcció verbal del passat. Efectivament, la preferència que Kate expressa per viure fora de Londres fereix la susceptibilitat d'Anna, que respon: "That's not the only nice thing. You can have a nice room and a nice gas fire and a warm dressing gown and a nice hot drink, all waiting for you when you come in" (II, pàg. 55). Clarament, doncs, Anna continua assajant la tècnica d'evocar verbalment el passat compartit en termes que el facin atractiu per a Kate en el present. Després d'una pausa, Kate s'avé a seguir-li el corrent, tot establint un nexa amb la secció final del primer acte: "Is it raining?" (...) "Well, I've decided I will stay in tonight anyway" (II, pàgs. 55-56). Com es pot comprovar, doncs, és Kate la que duu la iniciativa i, com diu ella mateixa, la que decideix formular, juntament amb Anna, una conversa del passat, atorgant-li així, en aparença, l'avantatge respecte a Deeley. Ara bé, com passava al final del primer acte, la conversa consisteix bàsicament en una sèrie d'ofertaments d'Anna que Kate rep amb un silenci no cooperatiu que assenyalava el rebuig del rol passiu i subordinat que Anna vol fer-li jugar.

En aquest punt, Deeley prova de subvertir la conversa tot traslladant-la al context present: "Have you dried yourself properly, Kate?" (II, pàg. 56). D'entrada, Kate decideix cooperar conversacionalment amb Deeley, truncant així la sol·licitud asfixiant d'Anna. Ara bé, aviat es fa palès que l'actitud del marit també és protectora i possessiva, i que continua tractant Kate com un objecte bonic, tot invocant la seva versió de com es van conèixer per reforçar-ne la validesa: "See that smile? That's the smile she smiled when I was walking down the street with her, after Odd Man Out, well, quite some time after" (II, pàg. 57). Aleshores Kate es rebel·la i torna a posar a prova l'aliança amb Anna, però deixant clar que pretén ser-hi la part dominant, tot queixant-se que el cafè que li ha proporcionat és fred:

KATE: This coffee's cold.

Pause.

ANNA: Oh, I'm sorry. I'll make some fresh.

KATE: No, I don't want any, thank you.

Pause.

Is Charley coming? (II, pàgs. 57-58)

La primera pausa assenyala el moment en què Anna s'adona que Kate vol tornar a la conversa interrompuda per Deeley, i la darrera pregunta de Kate marca el principi d'un seguit de comentaris sobre els amics compartits amb Anna, la qual cosa li permet desafiar el control exclusiu que Deeley reclama. La provocació arriba al límit que Deeley pot suportar quan Kate manifesta la seva preferència per "Christy", en una construcció verbal destinada a punxar Deeley: "He's so gentle, isn't he? And his humour. Hasn't he got a lovely sense of humour? And I think he's...so sensitive. Why don't you ask him round?" (II, pàg. 59). Aleshores Deeley intervé per tal de tractar de socavar l'estratègia de Kate, ja que parla com si formés part de la conversa "passada" que ella i Anna estan fabricant: "He can't make it. He's out of town" (II, pàg. 59). D'aquesta manera, Deeley aconsegueix de silenciar momentàniament Kate, la qual cosa dona pas a una secció en què Deeley i Anna es tornen a enfrontar a base de narracions contraposades.

D'entrada, Anna construeix encara una altra versió de Kate, que aquest cop se centra en una pretesa tímidesa que, de manera característica, Kate s'absté de confirmar o de denegar: "'You're still shy, aren't you?' (KATE stares at her)" (II, pàg. 60). Anna fins i tot gosa afegir un tret pintoresc a la col·lecció de "harsh lines" a què pretén reduir Kate: "'... when I knew her first she was so shy, as shy as a fawn, she really was. (...) I put it down to her upbringing, a parson's daughter ...'" (II, pàg. 60). Aquesta estratagema assoleix l'objectiu perseguit de descol·locar Deeley totalment ("'Was she a parson's daughter?'" , II, pàg. 60), ja que implica que Anna sap més de Kate que no pas ell⁷⁰. Per tant, Anna la duu més enllà amb "'I remember her first blush'" (II, pàg. 60), on, a més, treu profit de les pitjors sospites de Deeley, com ho demostra la seva reacció atabalada ("'What? What was it? I mean why was it?'" , II, pàg. 61). A tall de resposta, Anna s'embarca en la construcció d'un relat que fa de rèplica al de Deeley sobre el bar Wayfarers. Des d'aquesta perspectiva, no té res d'estrany que l'estratègia d'Anna passi per rebaixar Deeley a la categoria d'observador desconegut i no desitjat:

ANNA: I had borrowed some of her underwear, to go to a party. Later that night I confessed. It was naughty of me. She stared at me, nonplussed, perhaps, is the word. But I told her that in fact I had been punished for my sin, for a man at the party had spent the whole evening locking up my skirt. (II, pàg. 61)

A més, però, hi ha un component de la força il·locucional primària d'aquest fragment del relat que fa referència a la mena de relació que Anna postula amb Kate. Efectivament, en afirmar que duia posada la seva roba interior, Anna, tan perspicaç com sempre, li toca 'a fibra a Deeley per partida doble. D'una banda, és una prova contundent de la intimitat de l'amistat entre ella i Kate. D'altra, vivifica l'obsessió de Deeley per la possibilitat d'una relació lesbiana amb una eficàcia que el lector/espectador no pot passar per alt. En efecte, als ulls de

⁷⁰ No cal dir que em sembla que preguntar-se si Kate és "realment" filla d'un ministre de l'església estaria fora de lloc.

Deeley la menció de la roba interior confirma el que Kate deia al començament de l'obra, i per tant fa augmentar el seu nerviosisme⁷¹.

A continuació, Anna introdueix un detall força revelador:

ANNA: But from that night she insisted, from time to time, that I borrow her underwear --she had more of it than I had, a far greater range-- and each time she proposed this she would blush, but propose it she did, nevertheless. And when there was anything to tell her, when I got back, anything of interest to tell her, I told her.

DEELEY: Did she blush then?

ANNA: I could never see then. I would come in late and find her reading under the lamp, and begin to tell her, but she would say no, turn off the light, and I would tell her in the dark. But ... I would choose a position in the room from which I could see her face, although she could not see mine. She could hear my voice only. And so she listened and I watched her listening. (II, pàgs. 61-62)

Com es pot comprovar, Anna es presenta com una mena de vincle sexual entre diversos homes i Kate: segons ella, Kate es delectava a participar "per delegació" en els encontres sexuals d'Anna. Això permet a Anna mirar no dos, sinó tres ocells d'un sol tret. D'entrada, rebaixar Deeley a la categoria d'un més dels homes que van esdevenir objecte de les seves narracions. Després, insistir en el nexa exclusiu entre Kate i ella. I tot això em duu a la tercera consideració: en el si del relat, Anna també s'atorga el rol dominant i simultani de narradora i d'observadora. És a dir, Anna es presenta com la persona autoritzada per la pròpia Kate per filtrar-li la realitat, i la persona amb el poder suficient per mirar-se-la com si d'un objecte es tractés. Atribuir-se aquestes prerrogatives en el passat equival, òbviament, a reclamar-les en el present⁷².

La reacció de Deeley és d'una ràbia a penes continguda. De primer, tria el sarcasme ("Sounds like a perfect marriage", II, pàg. 62); després, la indignació pura ("I'm her husband. (Pause) I mean I'd like to ask a question. Am I alone in beginning to find all this distasteful?", II, pàg. 62); i finalment, es vol desempallegar

⁷¹ Ganz, però, considera que el relat d'Anna la converteix en una faceta de Kate, l'encarnació de "... a powerful sexual presence ..." que s'amaga sota la superfície ("Mixing Memory and Desire", pàg. 174).

⁷² Com es pot veure, cal anar en compte de no caure en la fal·làcia referencial consistent a afirmar categòricament que "... [Kate] used to participate vicariously in [Anna's] sexual adventures" (Hughes, pàg. 474).

d'Anna. Crec que és per això que li recorda els seus deures d'esposa ("What worries me is the thought of your husband rumbling about alone in his enormous villa living hand to mouth on a few hardboiled eggs ...", II, pàg. 63) i, a continuació, llança un atac cada cop més frenètic contra el que suposa que és l'estil de vida d'Anna:

DEELEY: He's there, alone, lurching up and down the terrace, waiting for a speedboat, waiting for a speedboat to spill out beautiful people, at least. Beautiful Mediterranean people. Waiting for all that, a kind of elegance we know nothing about, a slim-bellied Cote d'Azur thing we know absolutely nothing about, a lobster and lobster sauce ideology we know fuck all about, the longest legs in the world, the most phenomenally soft voices. I can hear them now. I mean let's put it on the table, I have my eye on a number of pulses, pulses all round the globe, deprivations and insults, why should I waste valuable space listening to two -- (II, pàg. 63)

Però Kate interromp Deeley abans que pugui pronunciar la paraula clau: "If you don't like it, go" (II, pàg. 63). Tot i que no és a partir d'aquest moment que Kate comença a erigir-se en personatge dominant⁷³, sinó que, en realitat, ho ha estat des del començament de l'obra, el que sí que és cert és que aquesta ordre té un fort impacte. De forma explícita, Kate es gira en contra de Deeley, i la resposta d'aquest equival a un reconeixement obert de la superioritat de la seva dona⁷⁴. En lloc de qüestionar el mandat, Deeley es limita a preguntar, "Go? Where can I go?" (II, pàg. 63).

Anna aprofita el moment de debilitat relativa del seu contrincant per tractar d'arrodonir la seva pròpia versió de Kate. Cal adonar-se que la formulació d'Anna exclou Deeley expressament; la presenta a ella com la guia de Kate a Londres i, per tant, fa de Kate un objecte passiu altre cop; i, per últim, recorda la seva primera intervenció en l'obra, a trossos paraula per paraula. En suma, es tracta d'un esforç d'Anna per convertir la seva construcció del passat en la definitiva, la "de veritat":

⁷³ Morrison, *Canters and Chronicles*, pàg. 201.

⁷⁴ La qual cosa no vol dir que convingui aplicar mecànicament esquemes que tampoc no funcionaven amb les primeres obres de Pinter: "So the intruder has taken over...." (Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 191). En tot cas, l'actitud final de Kate envers Anna encara resta per definir. Certament, però, Kate no actua sota la influència d'Anna (Hughes, pàg. 474), sinó sota la seva pròpia.

ANNA (to DEELEY, quietly): I would like you to understand that I came here not to disrupt but to celebrate.

Pause.

To celebrate a very old and treasured friendship, something that was forged between us long before you knew of our existence.

Pause.

I found her. She grew to know wonderful people, through my introduction. I took her to cafés, almost private ones, where artists and writers and sometimes actors collected, and others with dancers, and we sat hardly breathing with our coffee, listening to the life around us. All I wanted for her was her happiness. That is all I want for her still. (II, pàgs. 64-65)

Davant de l'amenaça, Deeley recorre novament a una construcció verbal del passat. Es tracta d'una versió revisada de la història de la Wayfarers Tavern i, per tant, d'una rèplica a la rèplica d'Anna (el relat de la roba interior) a la narració original de Deeley. Aquest cop, però, hi ha una diferència fonamental: l'acotació ens informa que Deeley es dirigeix a Kate. Per tant, el component fonamental de la força il.locucional primària del relat rau en l'intent de Deeley de guanyar-se el suport de Kate i, alhora, com veurem, d'obliterar Anna. Ara bé, com? Bàsicament, Deeley sotmet certs elements del relat original i de la rèplica d'Anna a un procés de transformació o, si es vol, de reconstrucció, força interessant. En primer lloc, tracta de devaluar Anna. Això es fa palès, en termes generals, en l'ús d'un "mock-hippy language"⁷⁵ que li permet de rebaixar l'encontre amb ella al nivell d'un afer sòrdid i passatger. Deeley fa que sigui Anna la que li anava al darrera ("She took a fancy to me", II, pàg. 65) mentre que ell la convidava per pura compassió ("She didn't have any bread, so I bought her a drink", II, pàg. 65). A més, subratlla el seu propi encant ("Of course I was slimhipped in those days. Pretty nifty", II, pàg. 65), i fins i tot incorpora en el relat el detall la roba interior, en un esforç per deixar clara la fermesa del seu vincle amb Kate i de demostrar que ha superat el xoc. Més concretament, el que fa Deeley és fabricar una versió del tot diferent de per què Anna duia posada la roba interior de Kate: "She was pretending to be you at the time. Did it pretty well. Wearing your underwear she was too, at the time. Amiably allowed me a gander" (II, pàg. 65). El darrer

⁷⁵ Hayman, *Harold Pinter*, pàg. 94.

comentari, és clar, és la resposta de Deeley a l'afirmació d'Anna que el càstig per haver agafat la roba de Kate fou l'home que se la va estar mirant tota la nit (II, pàg. 61). Per contra, Deeley declara que la pròpia Anna va fomentar la mirada. D'altra banda, potser calgui insistir que no és que Kate i Anna es confonguin en la memòria de Deeley, sinó que en tot cas Deeley les barreja en el relat per motius estrictament estratègics. En efecte, crec que aquesta és la manera de Deeley d'insinuar que Anna hauria volgut ser Kate, l'objecte de les seves atencions. De fet, la narració s'acaba amb una formulació extrema d'aquesta idea que, a més oblitera Anna completament en benefici del nexa entre ell i Kate: "'She thought she was you, said little, so little. Maybe she was you. Maybe it was you, having coffee with me, saying little, so little'" (II, pàg. 65).

Val la pena citar l'intercanvi que es produeix a continuació entre Kate i Deeley:

KATE: What do you think attracted her to you?

DEELEY: I don't know. What?

KATE: She found your face very sensitive, vulnerable.

DEELEY: Did she?

KATE: She wanted to comfort it, in the way only a woman can.

DEELEY: Did she?

KATE: Oh yes.

DEELEY: She wanted to comfort my face, in the way only a woman can?

KATE: She was prepared to extend herself to you.

DEELEY: I beg your pardon?

KATE: She fell in love with you. (II, pàg. 66)

Dukore⁸ considera que Kate opta per recolzar Deeley, com a correctiu perquè Anna s'ha volgut erigir en l'artífex de la seva felicitat durant els anys que van compartir a Londres. Ara bé, d'entrada, i tenint en compte el final del relat de Deeley, m'inclino a pensar que Kate parla de si mateixa, la qual cosa li permet de transformar la tercera persona, un recurs que tant Deeley com Anna han usat constantment per tractar de subjugar-la, en una eina al seu servei. Efectivament, el que fa Kate és postular una relació en què Deeley és la part subordinada i dependent, la que necessita el consol que només ella és capaç de proporcionar-li. Per a Kate, això equival a fer un favor a Deeley ("She was prepared to extend herself to you"), i

⁸ Harold Pinter, pàg. 66.

aquest és el significat que atorga al fet d'enamorar-se, contràriament al que li atribuïa Anna (I, pàg. 33). D'altra banda, Kate no s'està d'aprofitar-se de la gelosia de Deeley, tot deixant caure que coneixia d'altres homes, homes grollers ("You were so unlike the others. We knew men who were brutish, crass", II, pàg. 67). Evidentment, Deeley vol ser com ells, i no un ésser vulnerable i, per tant, subordinat a la dona: "But I was crass, wasn't I, looking up her skirt?" (II, pàg. 67). Com que Kate ho nega, Deeley tracta de ser groller de debò, en el present, tot insistint en l'intent d'obliterar Anna: "If it was her skirt. If it was her" (II, pàg. 67). Alehores Anna no té altre remei que afirmar amb fermesa que Deeley sí que va ser groller, i que la noia de la faldilla era ella: "(Coldly) Oh, it was my skirt. It was me. I remember your look...very well. I remember you well" (II, pàg. 67). És a dir, en l'esforç per deixar clara la seva presència en el passat, que Deeley pretén negar, Anna contradiu Deeley, però sobretot contradiu Kate. I és precisament en aquest moment que Kate enceta l'única construcció narrativa del passat que formula en tota l'obra.

En la narració de Kate s'hi poden distingir dues parts, la primera de les quals va dirigida a Anna, mentre que la segona es refereix a un home, clarament Deeley. Hi ha certs trets comuns entre les dues parts. Així, si al llarg de tota l'obra Anna i Deeley han tractat de convertir Kate en un objecte observat i narratiu, ara és Kate la que fa ús d'aquesta tècnica. Així, la seva intervenció comença amb "(To ANNA) 'But I remember you. I remember you dead. (Pause) I remember you lying dead. You didn't know I was watching you'" (II, pàg. 67). Com assenyala Morrison⁷⁷, el relat de Kate conté un seguit d'elements provinents de les narracions de Deeley i d'Anna, que Kate reconstrueix al seu gust. El que acaba de citar n'és un: recordem el moment en què Anna afirmava que mentre li explicava a Kate les seves aventures sexuals, Kate no sabia que, a més, la contemplava. Més endavant, Kate rebla el clau amb: "When you woke my eyes were above you, watching you" (II, pàg. 68). Igualment, en la segona part Deeley

⁷⁷ *Canter and Chronicles*, pàg. 205.

també esdevé l'objecte de la mirada de Kate, en una descripció que el presenta com un nadó al bressol: "He looked up at me with great expectation" (II, pàgs. 68-69). Així doncs, si en construir el relat Kate rebaixa els altres dos a l'estatus d'objectes narratius, en el si del relat també esdevenen objectes observats i impotents, l'una, "morta", i l'altre, un infant dòcil i submís: "... two moments of frozen vulnerability ...".

Això em duu a la qüestió del que pot significar la "mort" d'Anna. En primer lloc, val la pena dur a terme un altre exercici de comparació i recordar que fa poc Anna deia que havia vingut a commemorar l'amistat amb Kate. De nou, Kate prer aquest element i el transforma: "Last rites I did not feel necessary. Nor any celebration" (II, pàg. 68). Així doncs, em sembla que més que descriure el moment "... when her love for Anna died", el que fa Kate, sobretot, és afirmar la "mort" d'Anna de cara al present. Però, què vol dir això? En apropiant-se del control narratiu i explicar la "mort" d'Anna en el passat, Kate posa en joc una tècnica que Anna i Deeley han emprat repetidament. Anihilar Anna suposa negar-li la capacitat d'exercir cap mena d'hegemonia narrativa sobre el passat de Kate en el present. És a dir, Kate deixa Anna sense cap possibilitat de rèplica i, per tant, no és estrany que guardi silenci durant la resta de l'obra. Ara és Kate la que parla d'Anna com si fos morta: ha guanyat la batalla pel control narratiu del passat.

Un altre element compartit entre les dues seccions del relat és la brutícia que cobreix la cara d'Anna i la terra amb què Kate tracta d'empastifar la de Deeley. En la primera part:

KATE: You lay dead, your face scrawled with dirt, all kinds of earnest inscriptions, but unblotted, so that they had run, all over your face, down to your throat. (...) You tried to do my little trick, one of my tricks you had borrowed, my little slow smile, my little slow shy smile, my bend of

⁷ Braunmuller, "A World of Words in Pinter's *Old Times*", pàg. 71.

⁸ Esslin, *Pinter: The Playwright*, pàg. 191. Això empeny Esslin a fer tota mena d'especulacions basades, com sol passar, en la funció referencial: "Why did Anna die for Kate? Perhaps because her story of what happened in that night was false, perhaps because Deeley did turn to her and she did not repulse him" (pàg. 193).

the head, my half closing of the eyes, that we knew so well, but it didn't work, the grin only split the dirt at the sides of your mouth and stuck. You stuck in your grin. (II, pàgs. 67-68)

I pel que fa a Deeley:

KATE: He thought I had profited from his teaching. He thought I was going to be sexually forthcoming, that I was about to take a long promised initiative. I dug about in the windowbox ... scooped, filled the bowl, and plastered his face with dirt. He was bemused, aghast, resisted, resisted with force. He would not let me dirty his face, or smudge it, he wouldn't let me. (II, pàg. 69)

Aquests dos fragments han rebut interpretacions diverses. Així, per exemple, s'ha argumentat que Kate no parla "... in terms of water, the element [Deeley and Anna] choose to believe is natural to her, but of mud which is to her a source of life ..."¹⁰. Al meu entendre, això suposa passar per alt el final de la primera part del relat: "'I felt the time and season appropriate and that by dying alone and dirty you had acted with proper decorum. It was time for my bath'" (II, pàg. 68). Així doncs, Kate s'associa a si mateixa amb l'aigua, donant-li un sentit del tot diferent del que li atribueixen Anna i Deeley, ja que la contraposa a la brutedat d'Anna. En realitat, el fet que Kate relacioni tant Anna com Deeley amb la brutícia s'ha citat sovint com a prova que per a ella el sexe és impur¹¹, i s'ha adduït que la seva supremacia en la societat final emana del fet que té "... the power to kill, that is, to refuse herself to those who desire her ..."¹². Ara bé, al meu entendre, el que fa Kate és establir un lligam entre els que la volen "posseir" i la immundícia. "Posseir", entre cometes, perquè no es tracta d'una possessió que impliqui necessàriament, en el cas d'Anna, ni simplement, en el cas de Deeley, una relació sexual. Es tracta d'una mena de possessió molt més penetrant, que ho impregna tot; la mena de possessió que Anna i Deeley han tractat d'assolir des de bon començament: el poder de controlar, de manipular, de construir

¹⁰ Cave, pàg. 12. De manera semblant: "Kate offers the dirt to each character that is a part of her self in her rôle as Earth Mother" (Burkman, "Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter", pàg. 145). Pròpiament, però, Kate tan sols "ofereix" la brutícia a Deeley.

¹¹ Vegeu la pàg. 318, *supra*.

¹² Ganz, "Mixing Memory and Desire", pàg. 175.

Kate a la seva mida. Des d'aquest punt de vista, les inscripcions il·legibles de la cara d'Anna representen els esforços per construir o narrar Kate, que ara aquesta destrueix o esborra amb el seu propi relat. De la mateixa manera, Kate incorpora en el relat un detall que Deeley ha introduït abans: que Anna tractava d'imitar-la. Però aquí els intents d'Anna de fer gala d'un coneixement profund i íntim de Kate fan que la brutícia que li cobreix la cara esdevingui una màscara grotesca.

Pel que fa a Deeley, quan Kate prova d'empastifar-li la cara és en resposta al desig que es mostri sexualment activa tal com ell entén l'expressió, és a dir, segons les seves ensenyances. Això és, Deeley voldria imposar-li un rol determinat en la relació sexual que, sobretot, el satisfagui a ell. Per tant, Kate connecta de nou la brutícia amb l'intent de controlar-la des de fora, més que no pas amb la sexualitat *per se*. En aquest sentit, doncs, em sembla encertat argumentar que l'enfrontament que Kate construeix en el passat entre ella i Deeley representa "... [a] clash of wills ..." ⁸³ en què la perdedora és ella mateixa. Deeley no es va deixar embrutir la cara: "He suggested a wedding instead, and a change of environment" (II, pàg. 69). Ara bé, després d'una pausa, Kate subverteix completament el sentit de la seva acceptació de la proposta: "Neither mattered" (II, pàg. 69). A continuació afegeix: "He asked me once, at about that time, who had slept in that bed before him. I told him no one. No one at all" (II, pàg. 69). Amb això, Kate fa dues coses simultàniament: anihila Anna definitivament, i neça a Deeley la possibilitat de compartir el seu passat i, per tant, de controlar-la. A més, aquestes paraules posen punt final al relat amb què Kate trenca les ales narratives tant d'Anna com de Deeley: la seva versió del passat no admet rèplica, i per tant esdevé la definitiva. Kate surt victoriosa de la confrontació consistent en la construcció estratègica de mons passats. Només resta confirmar aquest triomf visualment.

⁸³ Hughes, pàg. 475.

Old Times s'acaba com un mim. Kate és l'única que no es belluga, mentre que Deeley i Anna, que han esdevingut peons seus, cerquen la postura que reflecteixi allò a que els ha reduït la narració de Kate: "DEELEY starts to sob, very quietly" (II, pàg. 69); "ANNA turns, switches off the lamps, sits on her divan, and lies down" (II, pàg. 69); "The sobbing stops" (II, pàg. 70); i finalment:

DEELEY turns. He goes towards KATE's divan. He sits on her divan, lies across her lap.
Long silence.
DEELEY very slowly sits up.
He gets off the divan.
He walks slowly to the armchair.
He sits, slumped.
Silence.
Lights full up sharply. Very bright. (II, pàgs. 70-71)

Si al principi de l'obra Anna s'estava dreta al costat de la finestra, ara jeu, quieta, com si fos morta. Deeley seu, ensorrat, a la butaca. I Kate, que al començament s'estava arrupida en un dels sofàs, seu, ben dreta, controlant la situació. Sovint s'ha dit que el quadre amb què es clou l'obra, il·luminat de cop i amb la potència màxima, és com una fotografia²⁴. Potser caldria parlar d'un fotograma. D'aquesta manera, és possible d'enllaçar amb l'analogia cinematogràfica que apuntava al principi i, sobretot, d'insistir que el quadre final no s'ha de separar de la resta de l'obra, sinó que és la culminació o el resultat de la lluita interpersonal que hem presenciada. És per això que aquest darrer fotograma, com el "passat" al llarg de l'obra, no el percebem directament sinó de forma mediatitzada. Al voltant seu ressonen les construccions verbals que componen *Old Times* --sobretot el relat d'Anna de l'home a l'habitació i la narració final de Kate--, la qual cosa ens empeny a nous exercicis de comparació. I si al començament citava Dutton, ara voldria tornar-hi: "... Kate 'places' both Anna and Deeley In so doing, she establishes her own will as stronger than either of theirs But none of this reduces the

²⁴ Hughes, pàg. 476; Knowles, "Friendship and Betrayal in the Plays of Harold Pinter", pàg. 41; Morrison, *Canters and Chronicles*, pàgs. 190 i 205; i Worth, *Revolutions in Modern English Drama*, pàg. 93.

play's pervasive ambiguity⁸⁵. Precisament. *Old Times* tracta de la possibilitat de construir i reconstruir verbalment el passat. Pretendre trobar la versió "certa", o reduir l'ambigüitat, com diu Dutton, vol dir nedar contra corrent. El triomf de Kate consisteix justament a impedir el contraatac narratiu dels altres, a reduir-los a la impotència, tot imposant-los el seu món passat.

⁸⁵ *Modern Tragicomedy and the British Tradition*, pàg. 170.

CAPÍTOL 7

"YOU KNOW WHAT LANGUAGE MEANS TO YOU": MOUNTAIN LANGUAGE I D'ALTRES, CONTINUÏTAT I RUPTURA

Des de *The Room* fins a *Old Times*, la producció teatral de Pinter constitueix una reflexió continuada sobre el llenguatge des del punt de vista interpersonal i pragmàtic. Al meu entendre, aquest és, simultàniament, l'element de forma i de contingut fonamental de les obres dramàtiques de Pinter analitzades fins ara, que, cada cop més, tracten de la construcció de relacions interpersonals de poder i de submissió tot presentant-nos com a component gairebé únic del text dramàtic una interacció lingüística que desautomatitza la funció pragmàtica. D'altres recursos dramàtics desapareixen progressivament, sobretot a partir de *The Caretaker*, i les obres es fan més estàtiques, més logocèntriques. També s'ha pogut constatar que la visió de la interacció lingüística que es deriva de les obres estudiades fins aquí és la d'un camp de batalla en què cada personatge tracta d'utilitzar el llenguatge com a eina d'autoprotecció i d'atac, amb la intenció última d'assolir el control dels altres. Des del primer moment, amb Rose en *The Room*, aquest desig d'adquirir la supremacia passa per

l'intent de construir a base de paraules una versió determinada de la realitat per tal de tractar d'imposar-la als altres. Ara bé, a partir de *The Birthday Party* i, sobretot, de *The Homecoming*, Pinter reconduïx aquesta possibilitat que proporciona el llenguatge específicament cap a la construcció de mons passats, desapareguts i, per tant, eternament reconstruïbles. L'embrió d'aquest procés, com ja he apuntat, és el senyor Kidd en *The Room*, i la culminació la trobem en *Old Times*.

Potser valgui la pena aturar-se a pensar el que això significa. En efecte, les obres estudiades fins aquí duen implícita una presa de posicions per part de l'autor respecte a la realitat, una visió de la realitat que es fa especialment nítida en *Old Times*. En aquesta peça, la realitat existeix tan sols tal i com l'articulen els personatges, i aquestes formulacions verbals responen a les exigències estratègiques del present: n'hi ha prou amb recordar-se de la declaració de principis d'Anna. Els personatges d'*Old Times* lluiten, en darrer terme, pel control de la realitat, per imposar la seva perspectiva sobre el passat, per esdevenir l'ull de la càmera, el narrador "autoritat". El qui ho aconsegueixi, també aconseguirà el control dels altres. Així doncs, en totes les obres estudiades fins ara, i molt especialment en *Old Times*, la realitat se'ns presenta com a inconstatable, i tot el que ens envolta són construccions verbals, eines al servei del combat interpersonal, que es multipliquen fins que engoleixen la pròpia realitat i, d'aquesta manera, la fan desaparèixer. En conseqüència, la funció referencial deixa de tenir cap importància i per això, a l'hora de realitzar les anàlisis, ha calgut posar l'èmfasi en els aspectes pragmàtics del diàleg. En definitiva, doncs, les peces tractades fins ara fan honor a la reflexió que Pinter feia l'any 1962:

If one can speak of the difficulty of knowing what in fact took place yesterday, one can I think treat the present in the same way. What's happening now? We won't know until tomorrow or in six months' time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed false characteristics to today. (...) Because 'reality' is quite a strong firm word we tend to think, or to hope that the state to which it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn't seem to be

.... (...) Language, under these conditions, is a highly ambiguous business.¹

Crec que val la pena posar aquesta reflexió al costat de les següents declaracions del dramaturg, realitzades el 1985:

There's only one reality, you know. You can interpret reality in various ways. But there's only one. And if that reality is thousands of people being tortured to death at this very moment and hundreds of thousands of megatons of nuclear bombs standing there waiting to go off at this very moment, then that's it and that's that. It has to be faced.²

Al meu entendre, aquest canvi d'actitud té una importància cabdal pel que fa a la producció més recent de Pinter, que és objecte d'estudi en aquest capítol. Fins a un cert punt, aquest canvi d'actitud comporta una ruptura amb el tarannà de les obres estudiades fins aquí i enllaça amb una politització de la producció pinteriana³ o, si es vol, amb el fet que "... the characters have now entered a public arena"⁴. En les peces més recents, Pinter denuncia les perversions de la "cosa pública", com ara la tortura i l'amenaça nuclear, que esmenta en les declaracions del 1985 tot just citades. Per fer-ho, i al contrari que en les obres analitzades fins ara, parteix de l'existència de fets indubtables, de realitats objectives i verificables. Sotmetre-les a un procés de construcció verbal no constitueix simplement una estratagema més en el procés de negociació d'una relació interpersonal, sinó que reflecteix, en les obres pinterianes més recents, la distorsió de la veritat, la fabricació verbal de ficcions per encobrir els fets, que és el símptoma fonamental de l'enorme grau de depravació de la "cosa pública". Dit en altres paraules, és com si l'autor s'hagués aturat a pensar en les conseqüències d'estendre als afers públics (en el sentit més ampli) la presa de posicions respecte de la realitat i de les relacions interpersonals implícita en la seva producció fins als anys

¹ "Writing for the Theatre", *Plays: One*, pàgs. 11-13.

² N. Hern, "A Play and its Politics", entrevista amb Pinter en *One for the Road* (Londres: Methuen, 1985 (1984)), pàg. 21. A partir d'ara, totes les cites de *One for the Road* van inserides en el text principal i corresponen a aquesta edició.

³ Més endavant parlaré de la naturalesa d'aquesta politització.

⁴ Berns, *Harold Pinter as a Political Dramatist?*, pàg. 127.

setanta i s'hagués adonat del relativisme perillós a què podia donar lloc.

De tot això se'n dedueix que el llenguatge com a constructor de realitat i de relacions no ha deixat de ser una preocupació fonamental del dramaturg en les obres més recents. De fet, i per posar un exemple, en unes declaracions recents Pinter es refereix a la política exterior nord-americana a l'Amèrica Central en termes prou reveladors: "... the actual facts simply do not correspond to the language used [to refer to] those facts ...".⁵ D'altra banda, el propi títol de la peça que he triat com a representativa de la nova direcció que sembla haver pres la producció de Pinter, *Mountain Language*, corrobora aquest interès fonamental pel llenguatge⁶. Ara bé, l'actitud o el punt de vista del dramaturg sí que ha canviat. En les obres més recents, uns personatges determinats ocupen càrrecs polítics o posicions de poder indubtables i verificables, mentre que d'altres estan en les condicions d'inferioritat política igualment innegables. Aquest context previ emmarca totes les intervencions dels personatges, i crec que, des del punt de vista lingüístic, això és el que atorga una importància cabdal a les intervencions d'aquells que tracten d'aferrar-se allò que és el cas, a la realitat verificable, en contra

⁵ Declaracions recollides per L. Gordon en "Harold Pinter in New York", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàg. 50.

⁶ *Mountain Language* és l'obra publicada més recent de l'autor (Londres: Faber, 1989). Fou estrenada el 20 d'octubre de 1988 a l'auditori Lyttelton del National Theatre, Londres, sota la direcció del propi Pinter. D'altra banda, *Mountain Language* ha estat menys comentada que *One for the Road* (1984), la peça que se sol esmentar com a inici del canvi de direcció en la producció pinteriana. Per exemple, Berns, en *Harold Pinter as a Political Dramatist?*, duu a terme un estudi excel·lent de *One for the Road* a què farà referència en repetides ocasions. Berns també analitza el sketch *Precisely*, que de fet és anterior a *One for the Road*. L'estrena de *Precisely* tingué lloc al Victoria Apollo de Londres al desembre del 1983, però la peça no ha estat publicada en anglès (una traducció alemanya fou publicada en *Theater Heute*, 7 (1986); vegeu Berns, pàg. 140). Com assenyalava en el primer capítol, d'ençà de *Mountain Language* s'han estrenat, però no publicat, dues obres més de Pinter: el sketch *The New World Order* (escrit a l'abril del 1991 i estrenat al Royal Court Upstairs al juliol del mateix any), i *Party Time*, peça escrita al març del 1991 i estrenada el 6 de novembre del 1991 a l'Almeida Theatre de Londres. Com ja he indicat, gràcies a l'amabilitat de l'autor he pogut tenir accés a còpies mecanografiades de les tres obres no publicades. En endavant, les cites d'aquestes tres peces corresponen a la paginació de les versions mecanografiades.

dels que volen distorsionar aquesta realitat o amagar-la sota noves construccions verbals. Així doncs, el que ha canviat és l'actitud de Pinter davant de l'ús del llenguatge com a mecanisme constructor de realitats. Ara és, clarament, una actitud de condemna. Des del punt de vista analític, no hi ha motiu per canviar les eines utilitzades. Ara bé, com podrem comprovar, el que sí que ha de variar és el marc teòric. Això és degut al fet que, en les obres més recents, els personatges que ocupen posicions de poder i que pretenen legitimar l'estat que representen són els únics que fan un ús manipulador dels recursos que la funció pragmàtica posa al seu abast. En canvi, els altres personatges, les víctimes, proven d'erigir-se, si els és donat de parlar, en portaveus de la realitat que el llenguatge oficial vol encoirir. Des del punt de vista del marc teòric proposat en el primer capítol, això condueix a la desaparició de la desautomatització de la funció pragmàtica i a la reivindicació de la importància de la referencial.

Abans d'endinsar-me en l'anàlisi de *Mountain Language*, val la pena tenir present que comptem amb una perspectiva des d'on aproximar-nos-hi. Em refereixo tant a certes declaracions del dramaturg, com ara les ja citades referents a l'existència d'una única realitat, com a la seva creixent presència pública des de mitjans de la dècada dels setanta. Crec que aquests dos elements constitueixen el marc on cal situar, ineludiblement, *Mountain Language* (juntament amb *Precisely*, *One for the Road*, *The New World Order* i *Party Time*). Així, les activitats públiques de Pinter passen, per posar-ne alguns exemples, per l'adhesió a la "Campaign for Nuclear Disarmament (CND)" als anys setanta; per la participació en múltiples campanyes de "PEN International", organització a la qual pertany i que es preocupa dels escriptors empresonats, perseguits o censurats d'arreu del món⁷; per

⁷ El cas més recent i notori és el de S. Rushdie, amic personal de Pinter, a favor del qual el dramaturg ha participat en diversos actes públics. El més conegut tingué lloc el 6 de febrer del 1990, un any després de l'amenaça de mort llançada per l'aiatolà Khomeini. Pinter va llegir la conferència "Is nothing sacred?", escrita per Rushdie, a l'"Institute of Contemporary Arts" de Londres, dins d'un seminari dedicat a la censura. Part de la conferència fou reproduïda en el *Guardian*, 7 febrer 1990, pàg. 3.

la col.laboració amb Amnistia Internacional; per la denúncia del cop d'estat de Xile (1973), de les activitats nord-americanes a la Nicaragua sandinista, i de la tortura sistemàtica practicada a molts indrets, com ara Turquia⁸; i, també, per una actitud crítica envers la política interior del Regne Unit des del principi de l'era Thatcher, sobretot pel que fa a qüestions com ara la reforma de l'"Official Secrets Act", els abusos policials, o el control de la investigació universitària mitjançant la reducció dràstica i discriminatòria de la financiació. Són aquest tipus de qüestions les que van empènyer Pinter, juntament amb unes altres sis mil persones, a signar la "Charter '88", un manifest que propugna la necessitat d'una constitució escrita com a primer pas d'una reforma democràtica al Regne Unit⁹.

Tot això ha anat acompanyat d'un replantejament per part de Pinter de la seva funció com a dramaturg. Paral·lelament, i com ja he assenyalat, s'ha produït una reorientació de la seva producció teatral que es detecta des de començaments dels vuitanta. Pel que fa al primer aspecte, val la pena citar, a tall d'exemple, el següent comentari:

I in common with a great body of people have been sleepwalking for many years, really, and I remember years ago I regarded myself as an artist in an ivory tower --really when it comes down to it a rather nineteenth century idea. I've now totally rejected that and I find that the things that are actually happening are not only of the greatest importance but [have] the most crucial bearing on our lives, including this matter of censorship of people and writers' imprisonment, torture, and the

⁸ L'any 1985, A. Miller i Pinter van visitar aquest país en qualitat de representants de "PEN International". Més avall tractaré de la importància d'aquesta visita des del punt de vista de *Mountain Language*.

⁹ Knowles fa una repassada molt més exhaustiva de les activitats públiques en què ha participat Pinter ("Harold Pinter: Citizen", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàgs. 24-33). Com assenyala Knowles, de jove Pinter ja es va negar a fer el servei militar no per conviccions pacifistes, sinó per la situació política de la postguerra: "[The colonels on the bench] said: 'But we thought you were a pacifist' 'No, I never said that, I simply said I'm not going to subscribe to the Cold War'" (A. Ford, "Enter Stage Left: Harold Pinter's Radical Departures", *The Listener*, 27 octubre 1988, pàg. 5). Igualment, en l'entrevista amb Hern, Pinter parla de la Guerra Freda i dels motius que el van empènyer a prendre aquesta decisió: "Its stink is still with us. A profound hypocrisy. 'They' the monsters, 'we' the good" (pàg. 9). Aquesta falsa divisió apareix tant en *Mountain Language* com en *One for the Road*, com veurem.

whole question of how we are dealt with by governments who are in power...and essentially to do with the nuclear situation.¹⁰

I comparar-lo amb un altre de força anterior:

... I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write."¹¹

En suma, Pinter ha passat d'una actitud distanciada, i fins i tot despectiva, envers els esdeveniments de caire polític¹², a assumir-hi una participació directa que l'ha empès a replantejar-se els motius i les finalitats que envolten la tasca del dramaturg --que, al cap i a la fi, és el tipus més "públic" d'escriptor. Mitjançant l'anàlisi detinguda de *Mountain Language*, i d'algunes referències a *Precisely*, *One for the Road*, *The New World Order* i *Party Time*, tractaré de mesurar les transformacions que això ha provocat en la producció teatral de Pinter. A més, plantejaré la qüestió de l'efectivitat d'una obra compromesa d'aquest tipus. És una qüestió que preocupa el propi autor i que, necessàriament, ha de quedar oberta: davant d'un fet difícilment precisable, tan sols és possible d'apuntar una hipòtesi.

De primer, però, voldria reprendre el tema de la reorientació de la producció teatral de Pinter que es comença a detectar a principis de la dècada dels vuitanta¹³: justament l'any 1980 s'estrena a Londres *The Hothouse*, obra escrita el 1958, entre *The Birthday Party* i *The*

¹⁰ Declaracions efectuades a les notícies de les set del "Channel 4" (9 gener 1984), recollides en Knowles, *ibid.*, pàg. 25. Cal fixar-se, altre cop, en la preocupació de Pinter per allò que *realment* està passant.

¹¹ Afirmació que es troba, precisament, en l'escrit que duu per títol "Writing for Myself" (1961), *Plays: Two*, pàg. 12.

¹² En Ford (pàg. 6), Pinter declara: "... I had a tendency to treat the world of politics with what I can only describe as a detached contempt. I'm not terribly proud of that. I don't think it was very useful either for me or for anybody else".

¹³ Tot i que, com deia, alguns crítics proposen com a fita el 1984, l'any de l'estrena de *One for the Road* (vegeu, per exemple, D. Kennedy, "Breaking the Silence", *New Statesman and Society*, 28 octubre 1988, pàg. 38; i Sakellaridou, "The Rhetoric of Evasion as Political Discourse: Some Preliminaries on Pinter's Political Language", *The Pinter Review: Annual Essays 1989*, pàg. 43).

Caretaker¹⁴. *The Hothouse* té lloc en una institució de caire indefinit, a cavall entre hospital psiquiàtric i presó, que es regeix per un ordre jeràrquic estricte i repressiu. Dels pacients tan sols en sabem el que en comenta el personal: se'ls coneix per un número, no pel nom, i viuen tancats en cel·les fins que, al final de l'obra, aconsegueixen escapar-se i assassinen la major part dels càrrecs directius. Ara bé, aquesta rebel·lió no la presenciem, sinó que sentim les explicacions que en dóna Gibbs, un dels dos supervivents de la catàstrofe¹⁵. De fet, *The Hothouse* gira a l'entorn de les lluites pel poder entre els membres de la direcció del centre, especialment entre el propi director, Roote, i la seva mà dreta, Gibbs, que és qui veritablement mou els fils de l'acció per tal d'assegurar-se el càrrec de director després de la revolta dels pacients. En definitiva, doncs, la jerarquia es perpetua¹⁶. Al marge de l'argument, però, val la pena posar atenció als motius pels quals Pinter va descartar *The Hothouse* l'any 1958, ja que són el negatiu de les raons que el van dur a recuperar-la el 1980:

It was heavily satirical and it was quite useless. (...) I was intentionally --for the only time, I think-- trying to make a point, an explicit point, that these were nasty people and I disapproved of them. And therefore they didn't begin to live.¹⁷

Així doncs, fou l'element de denúncia explícita el que va empenyer Pinter a prescindir de *The Hothouse* el 1958 i, per contra, a desenterrar-la el 1980. Em fa l'efecte que això lliga amb l'actitud de

¹⁴ Segons la nota inserida per l'autor en *Plays: One*, pàg. 202. Aquest és el volum de l'obra completa que conté *The Hothouse* (pàgs. 201-77).

¹⁵ L'altre és Lamb que, com apuntava en el capítol sobre *The Birthday Party*, se sotmet per voluntat pròpia a un interrogatori de les mateixes característiques que el de Stanley, que el redueix, igualment, a la impotència lingüística. La darrera imatge de l'obra és de Lamb: "He sits still, staring, as in a catatonic trance" (II, pàg. 277), incapaç de contrarrestar l'afirmació de Gibbs, que davant d'un superior, Lobb, l'acusa dels dos crims que han precipitat l'acció de l'obra: l'embaràs de la pacient 6459 i l'assassinat del 6457.

¹⁶ Vegeu els estudis de R. Stamm, "The Hothouse: Harold Pinter's Tribute to Anger", *English Studies*, 62, 3 (1981), pàgs. 290-98; i P. Zozaya, "Pinter's Angry Shout: An Analysis of *The Hothouse* and *One for the Road*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 16 (abril 1988), pàgs. 121-30.

¹⁷ Bensky, pàg. 28.

condemna de certes situacions i comportaments que, com apuntava damunt, es detecta en la producció més recent de l'autor.

La revisió de la vàlua de *The Hothouse* per part de Pinter ha anat acompanyada d'una nova lectura de les seves primeres obres, inclosa *The Birthday Party*, que ara Pinter veu com a metàfores polítiques:

... I think that the plays like *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter* and *The Hothouse* are metaphors, really. When you look at them, they're much closer to an extremely critical look at authoritarian postures --state power, family power, religious power, power used to undermine, if not destroy, the individual, or the questioning voice, or the voice which simply went away from the mainstream and refused to become part of an easily recognizable set of standards and social values.¹⁸

Alguns crítics van més lluny, i troben afinitats entre *Mountain Language* (i *One for the Road*) i tota la producció anterior. Esslin, posem per cas, comenta:

Novel and unexpected as this new political vein might appear in Pinter, the connection to the earlier Pinter is also fairly clear: after all, torture and the manipulation of one person by another has been an essential element in Pinter from the very beginning ...¹⁹

I un altre crític afegeix: "... if to want, to have, to use or to abuse power over others is the essence of politics, then Pinter has been writing political plays from day one"²⁰. Pel que sembla, doncs, a l'hora d'establir comparacions entre les darreres obres de Pinter, representades aquí, sobretot, per *Mountain Language*, i les obres anteriors, representades per les cinc peces analitzades fins ara, caldrà delimitar el que s'entén per "polític".

¹⁸ Ford, pàgs. 5-6. Vegeu, també, Hern, pàg. 8; i J. Tusa, "Harold Pinter Plays and Politics", on Pinter afirmava que *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter* i *The Hothouse* "... dealt with the individual at the mercy of a certain authoritarian system" (entrevista emesa en el programa "Saturday Review" (BBC2), i citada en Knowles, "Harold Pinter: Citizen", pàg. 25).

¹⁹ "Martin Esslin at *Mountain Language*", *Plays International*, 4, 5/6 (desembre 1988-gener 1989), pàg. 54.

²⁰ J. Peter, "Caught in the Language Trap", *Sunday Times*, 23 octubre 1988.

*Mountain Language*²¹ és una peça curta, "uns vint o vint-i-cinc minuts de durada, dividida en quatre escenes breus. L'acció gira a l'entorn del fet crucial de la supressió d'una llengua minoritària, la parla de la muntanya. Aquest és un tema que preocupa Pinter molt especialment. En una entrevista recent, el dramaturg estableix un paral·lelisme entre la prohibició de la llengua d'una comunitat i la supressió de les veus dissidents en el si d'una comunitat: en tots dos casos, del que es tracta és de fer desaparèixer les diferències, de suprimir el pensament alternatiu²². Potser també valgui la pena esmentar breument un fragment de "Is nothing sacred?", la conferència de Rushdie que Pinter es va encarregar de llegir en públic. Rushdie escriu que, per a una persona acostumada a viure en una casa plena de veus de tots tipus, la supressió de totes les veus menys una, la veu privilegiada, converteix la casa en una presó²³. Vist així, retrospectivament, el fet que l'acció de *Mountain Language* transcorri a prop i a dins d'una presó adquireix, potser, un significat més específic.

Com apuntava damunt, quan Pinter escriu *Mountain Language* ja està molt lluny de l'actitud de l'any 1962, quan afirmava que "My responsibility is not to audiences, critics, producers, directors, actors, or my fellow men in general, but to the play in hand, simply"²⁴. Ara creu que, com a dramaturg, té el deure de prendre partit, de denunciar una única realitat amb manifestacions diverses: els abusos d'autoritat i la distorsió de la veritat en què es basen. Em fa l'efecte que aquesta és una de les diferències bàsiques entre *Mountain Language* i les altres peces polítiques, i les obres

²¹ Totes les cites provenen de l'edició de Faber del 1988 i apareixen inserides en el text principal.

²² Ford, pàg. 6. Cal recordar que, en *The Birthday Party*, Goldberg i McCann feien això mateix amb Stanley; i en *The Homecoming*, Teddy i Max tractaven de fer-ho amb Ruth. Més endavant, però, proposo una distinció entre aquestes dues obres i *Mountain Language* que afecta la qüestió de la delimitació del terme "polític".

²³ *Guardian*, 7 febrer 1990, pàg. 3.

²⁴ "Writing for the Theatre", *Plays: One*, pàg. 10.

analitzades fins ara. Per mirar de demostrar-ho, convé examinar el mètode dramàtic que Pinter tria en *Mountain Language* i valorar-ne l'efectivitat. De moment, em centraré en la primera escena de l'obra, que duu per títol "A Prison Wall". En aquesta escena, un Oficial informa un grup de dones que fan cua a l'entrada de la presó per veure els seus marits i fills que la parla de la muntanya és il·legal:

OFFICER: Your language is dead. It is forbidden. It is not permitted to speak your language in this place. (...) This is a military decree. It is the law. Your language is forbidden. It is dead. No one is allowed to speak your mountain language in this place. Your language no longer exists. Any questions? (pàg. 21)

D'una banda, crec que aquest fragment reflecteix a la perfecció la prepotència i el cinisme del règim que represent: l'Oficial. Això es fa especialment evident en la pregunta final: òbviament, si la parla de la muntanya és prohibida, les dones no tenen manera de plantejar cap qüestió. Per tant, l'"Any questions?" està carregat d'un sarcasme despietat destinat a subratllar la impotència de les dones. A més, però, les paraules de l'Oficial també són representatives de l'estratègia de manipulació verbal que utilitza tot al llarg de la primera escena. En efecte, l'Oficial invoca repetidament un context comunicatiu fictici en què les dones dels presoners estarien en condicions²⁵, per exemple, de formular preguntes o d'expressar els seus greuges. La realitat, però, és que la seva llengua, la llengua de la muntanya, està prohibida, i per tant el comportament de l'Oficial esdevé un escarni. Vegem-ho amb detall.

L'obra comença amb el següent intercanvi:

SERGEANT: Name?

YOUNG WOMAN: We've given our names.

SERGEANT: Name?

YOUNG WOMAN: We've given our names.

SERGEANT: Name?

OFFICER (to SERGEANT): Stop this shit. (TO YOUNG WOMAN) Any complaints? (pàgs. 11-13)

Com es pot comprovar, el Sergent posa en joc una única estratègia d'interacció verbal: la de la pura coerció. És a dir, tracta de forçar la Dona Jove a cooperar en un "diàleg" que no té altre objectiu que el

²⁵ Les condicions preparatòries de què parla Searle (pàg. 14, *supra*).

d'imposar-li el rol d'interlocutora subordinada, ja que, evidentment, el sergent transgredeix tant la condició de sinceritat com l'essencial de què parla Searle: ni desconeix la resposta ni li interessa²⁶. Ara bé, és obvi que la reacció de la Dona Jove desorienta el Sergent, que per aquest motiu es limita a repetir, absurdament, la pregunta inicial. La Dona Jove es nega a cooperar conversacionalment amb el Sergent. Això vol dir que es nega a acceptar el paper subordinat que el Sergent pretén atorgar-li i, per contra, la seva resposta constitueix un comentari metacomunicatiu, ja que posa en evidència l'incompliment per part del Sergent de les condicions d'èxit searlianes que he esmentat fa poc. Ara bé, dins de la seva anàlisi de *One for the Road*, Berns assenjala que qualsevol comentari metacomunicatiu per part de l'interlocutor suposadament subordinat equival a un acte subversiu²⁷. El Sergent, amb les seves limitades estratègies lingüístiques, és incapaç de fer front a la insubordinació de la Dona Jove. És aleshores que l'Oficial, impacient, l'interromp i comença a posar en joc una estratègia de control molt més subtil que no pas la del Sergent, que consisteix, com ja he indicat, a crear un context comunicatiu fictici que li serveixi per posar en evidència la impotència de les dones respecte de l'estat que personifica. Dit d'una altra manera, si tant el Sergent com l'Oficial són les personificacions d'un règim totalitari, el Sergent n'encarna la cara més brutal i directa, i l'Oficial la més subtil i insidiosa, la que sap que el manteniment del status quo passa ineludiblement per la

²⁶ Vegeu pàgs. 14-15, *supra*. L'interrogatori de Stanley en *The Birthday Party* també conté un seguit de preguntes d'aquest tipus (pàgs. 124-31, *supra*).

²⁷ Berns, pàgs. 18-20 i 34. L'exemple que posa Berns prové de la confrontació inicial en *One for the Road* entre l'interrogador, Nicolas, i el presoner, Victor. Quan Nicolas pregunta a Victor, "Would you like to know the better?" (pàg. 38), la resposta del presoner és subversiva: "What I would like...has no bearing on the matter" (pàg. 38). Cito Berns: "... [Victor] confronts Nicolas by introducing into the communication the nature of their relationship and the way in which its power structure invalidates and reverses the meanings of the words spoken. The paradoxical 'consent' ... emerging on the surface of the dialogue, ('Would you like'), is finally exposed by Victor as a sham ('What I would like...has no bearing')" (pàg. 33).

distorsió de la realitat mitjançant el llenguatge: una funció bàsica del llenguatge del poder³.

L'"Any complaints?" de l'Oficial assenyala l'inici del primer round de la seva confrontació amb la Dona Jove, que comença amb:

OFFICER (to YOUNG WOMAN): Any complaints?

YOUNG WOMAN: She's been bitten.

OFFICER: Who?

Pause.

Who? Who's been bitten?

YOUNG WOMAN: She has. She has a torn hand. Look. Her hand has been bitten. This is blood.

SERGEANT (to YOUNG WOMAN): What is your name?

OFFICER: Shut up.

He walks over to ELDERLY WOMAN.

What's happened to your hand? Has someone bitten your hand?

The WOMAN slowly lifts her hand. He peers at it.

Who did this? Who bit you?

YOUNG WOMAN: A Dobermann pinscher.

OFFICER: Which one?

Pause.

Which one?

Pause.

Sergeant!

SERGEANT steps forward.

SERGEANT: Sir!

OFFICER: Look at this woman's hand. I think the thumb is going to come off. (To ELDERLY WOMAN) Who did this?

She stares at him.

Who did this?

YOUNG WOMAN: A big dog. (pàgs. 13-17)

Al principi d'aquest fragment, la Dona Jove formula una queixa, és a dir, dona per suposat que la pregunta de l'Oficial és de bona fe o, dit d'una altra manera, que compleix la condició essencial, això és, que l'Oficial realment s'interessa pels greuges de les dones. Tot seguit, però, es fa evident que la seva intenció era tan sols crear la ficció comunicativa de què parlava abans ja que, un cop ha fet caure la Dona Jove en el parany, canvia de tàctica amb "'Who?'". Es tracta d'una pregunta que no compleix la condició de sinceritat, ja que la resposta és a la vista de tothom: com ens informa Pinter, la Dona Jove té el braç "around the [ELDERLY] WOMAN'S shoulders" (pàg. 11); per tant, el referent de "'She's been bitten'" és indubtable. És a dir, la

³ Berns, pàg. 111. En *The New World Order*, un dels dos representants del règim, Des, li diu a l'altre, Lionel: "'And you know what it means to you. You know what language means to you'" (pàg. 6). Evidentment, tant l'Oficial de *Mountain Language* com Nicolas en *One for the Road* ho saben prou bé. D'altra banda, Pinter també sap prou bé el que el llenguatge representa per a aquests homes i per als estats que encarnen, i aquest és l'objectiu principal de la seva denúncia en les darreres obres.

intenció de l'Oficial és obligar la Dona Jove a contestar i, per tant, a acceptar un paper subordinat en una conversa dirigida per ell: es tracta d'aconseguir allò que el Sergent no ha obtingut. La pausa que es produeix després del primer "Who?" posa de manifest que la noia s'adona de l'estratègia i de la intenció de l'Oficial i que, de moment, opta pel silenci, és a dir, per quedar-se al marge del diàleg: una nova forma de subversió. Ara bé, quan l'Oficial repeteix la pregunta, la Dona Jove decideix contestar ("She has. She has a torn hand. Look. Her hand has been bitten. This is blood"). Per la reacció del Sergent, que torna a tractar de forçar-la que digui el seu nom, però, de nou, és interromput per l'Oficial, sembla evident que la intervenció de la noia va més enllà del que s'esperaven els dos militars. És a dir, si bé en principi podria semblar que, en respondre, la noia ha caigut víctima del poder de coerció de l'estratègia verbal de l'Oficial, val la pena aturar-se a considerar la naturalesa de la seva resposta. En efecte, davant de les estratègies de manipulació de l'Oficial, del seu intent de crear un context comunicatiu fictici en què les queixes són escoltades, la Dona Jove s'erigeix en la portaveu d'un altre tipus de llenguatge, que en lloc de distorsionar la realitat, una realitat inequívoca que no presenta cap dificultat de verificació (la mossegada a la mà de la Dona Gran), la reflecteix amb tota fidelitat i concisió. A això em referia més amunt en parlar de la reivindicació de la importància de la funció referencial en la producció més recent de Pinter, inclosa *Mountain Language*. Així doncs, la noia de *Mountain Language* és una veu subversiva perquè és la portaveu dels fets, d'una realitat palpable i cruel, no perquè sigui més hàbil que els altres personatges a l'hora d'utilitzar estratègicament el llenguatge o de construir edificis verbals²⁹.

²⁹ Des d'aquest punt de vista, la Dona Jove té poc a veure amb d'altres personatges femenins de l'obra de Pinter. Els primers, com ara Rose i Meg, es caracteritzaven pel desig de fugir de la realitat que els envolta mitjançant la construcció verbal de realitats alternatives que, sobretot en el cas de Rose, tractaven d'imposar als altres. Més endavant, Ruth, Kate o Anna demostraven ser millors estratègies lingüístiques que no pas Rose o Meg, conscients que per tal de crear una realitat a la seva mida els calia ser capaces

L'Oficial, però, no s'immuta. Després de fer callar el Sergent, posa en joc una altra via d'atac que consisteix a adreçar-se exclusivament a la Dona Gran i, en canvi, fer cas omís de la noia. D'entrada, en el moment en què l'Oficial pregunta a la Dona Gran "What's happened to your hand? Has someone bitten your hand?" (pàg. 13), el que fa és actuar com si la denúncia anterior de la Dona Jove no s'hagués produït. La intenció és prou clara: donar a entendre a la noia que les seves intervencions no són benvingudes i, a més, no tenen la més mínima transcendència. Simultàniament, però, i pel que fa a la Dona Gran, l'Oficial tracta de mantenir viva la ficció comunicativa a què ja he fet referència: la ficció d'un Oficial, encarnació del poder de l'estat, que es preocupa del benestar de les dones dels presoners, encarnació dels ciutadans i ciutadanes de l'estat. A més, la següent pregunta de l'Oficial, referent a qui ha estat l'autor de la mossegada, pretén reforçar aquest context comunicatiu fictici. Ara bé, quan la Dona Jove respon amb la seva concisió habitual ("A Dobermann pinscher", pàg. 15), la reacció de l'Oficial ("Which one?", pàg. 15) torna a fer palesa la seva actitud veritable: no és el benestar de les dones el que el preocupa, sinó aconseguir forçar una d'elles, la veu subversiva, a respondre una pregunta que incompleix, amb tota seguretat, la condició essencial. És a dir, l'Oficial no té cap interès a saber quin gos ha mossegat la Dona Gran, però sí a obligar la Dona Jove a acceptar les regles del seu joc: aconseguir que contestés una pregunta d'aquest tipus equivaldria a haver-la forçat a admetre una posició subordinada.

d'elaborar construccions verbals sofisticades. Certament, Ruth i Kate també complien una funció subversiva que es basava, però, en la seva major destresa en l'art de la manipulació lingüística o de la construcció d'edificis verbals. Així, per exemple, si les intervencions de Ruth se solien caracteritzar per les nombroses pauses que assenyalaven el procés de fabricació verbal, les de la noia de *Mountain Language* són sempre precises i fan referència directa a una realitat innegable, que només cal obrir els ulls per veure. Per cert, a diferència que en *Old Times*, l'acte de mirar s'ha convertit en emblemàtic de la confrontació necessària amb aquesta realitat incontestable. Aquest element també es fa palès en "Sne has a torn hand. Look. Her hand has been torn. This is blood" (pàg. 13; l'èmfasi és meu).