

Esperant *Tornar a casa*

The Homecoming, de Harold Pinter

Carlota Benet

The Homecoming (*Qui a casa torna* o *Retorn a casa*), una de les obres més atractives i complexes de Harold Pinter, no ha estat mai encara escenificada a Barcelona. Aquesta temporada, però, se n'han fet cinc representacions al Teatre Estudi de l'Institut del Teatre i arribarà a l'àmbit professional el març vinent, al TNC. L'absència d'aquesta obra a la nostra escena no hauria de sorprendre, perquè, de fet, des que Pinter començà a ser conegut com a autor, el 1957, fins a mitjan anys noranta, no va ser gaire present a les sales barcelonines. La primera estrena d'una peça seva a Barcelona va ser *El portero* (*The Caretaker*), l'any 1962, dirigida per Ricard Salvat, però en l'espai dels següents 34 anys, és a dir fins al 1996, se'n van fer només vuit muntatges.

Entre les poques produccions catalanes, la que va tenir més ressò va ser la que es va fer a l'antic Teatre Lliure, l'any 1987, formada per dues de les seves peces curtes, *El muntaplats* i *L'última copa* (*The Dumb Waiter* i *One for the Road*). *L'última copa* (1984) inicià un canvi de temàtica en la producció de Pinter, perquè en el text adquirien relleu qüestions polítiques que en l'inici de la seva carrera s'havia suposat que no li interessaven.

Respecte a això Charles Grimes explica que a principi dels seixanta Martin Esslin, ideador del concepte teatre de l'absurd, i tots els crítics influïts per ell, el van categoritzar dins la tradició absurdista, ja que les primeres obres de Pinter, *The Birth-*

day Party i *The Dumb Waiter*, en tenien característiques: el sentiment d'un destí incert però amenaçador, la implicació d'un univers arbitrari i sense sentit, i la utilització de l'escena per a mostrar imatges corprenedores de la condició humana. La creença generalitzada —afegeix Grimes— era que el teatre de l'absurd era apolític perquè mostrava indiferència respecte els problemes socials, cosa que es féu evident l'any 1955 en l'entrevista que Kenneth Tynan va fer a Ionesco. Tynan va incitar l'autor a pronunciar-se en qüestions de compromís polític, però aquest s'hi va negar. D'acord amb aquesta suposada oposició entre el teatre de l'absurd i el de compromís, un escriptor podia o bé tractar preocupacions contemporànies o bé tractar l'etern problema de la batalla de la humanitat contra un univers hostil, però no totes dues coses alhora.¹

Aquesta percepció va canviar a partir de la presentació de *One for the Road* (*L'última copa*), a mitjan anys vuitanta, perquè Pinter hi tractava d'una manera directa i explícita el tema de la tortura. Aquesta obra va anar seguida d'altres que seguien una línia ideològica similar, com *Mountain Language*, *Party Time* o *Ashes to Ashes*. El muntatge del Lliure va esdevenir la constatació a Catalunya d'aquest canvi, tot i que l'espectacle mostrava també que les obres de la primera època no podien ser considerades exemptes de compromís, ja que, en posar de costat *El muntaplats* i *L'última copa*, es feia evident la continuïtat de pensament entre les dues: «La metàfora política d'*El muntaplats* ha esdevingut ara una acusació directa. Pinter ha abandonat la insinuació velada, la referència indirecta, el missatge críptic, per denunciar amb severitat i fermesa la tortura, l'abús de poder i el totalitarisme».²

No va ser fins al 1996 que es va produir el moment de major projecció de l'autor britànic a Barcelona, amb l'organització d'un festival anomenat «Tardor Pinter». La iniciativa va ser coordinada pel dramaturg i aleshores director de la Sala Beckett José Sánchis Sinisterra, que va posar d'acord els espais alternatius de la ciutat perquè en programessin obra. L'esdeveniment, com els organitzadors van afirmar en diversos mitjans, volia donar a conèixer millor l'escriptor, perquè «Harold Pinter, [es] el más importante dramaturgo vivo»³ i perquè havia fet evolucionar el teatre contemporani en tres aspectes: «el del realismo de los personajes, el de la palabra dramática y el del compromiso ético y político».⁴ Tanmateix, l'obra que ens ocupa no va ser escollida per a representar-se i encara caldria esperar deu anys per a veure-la en escenaris catalans.

La «Tardor Pinter» realçava la influència que l'autor havia tingut en la dramaturgia dels nostres dies, però també la seva imatge de persona compromesa políticament, tal com ja s'havia fet al Lliure l'any 1987. La mostra més clara d'això va ser la penúltima funció de la «Tardor Pinter», *Díptico*, representada a la Sala Beckett, que unia *Catastrophe* de Samuel Beckett i *One for the Road* en un sol espectacle. El que es pretenia amb això era «subratllar la paritat estètica i reconèixer el vincle ètic que uneix dos dels dramaturgs més renovadors del teatre contemporani».⁵ Una vegada més, es rebatien els supòsits que es mencionen més amunt, segons els quals un escriptor de l'absurd no es pot comprometre amb problemes socials.

Es va donar llibertat als directors que participaven en el cicle per triar el tipus d'espectacle que preferien i per

¹ GRIMES, Charles. *Harold Pinter Politics. A Silence beyond the Echo*. Cranbury: Associated University Press, 2005, pàg. 14 i 15. Traducció meua.

² ZOZAYA, Pilar. *El muntaplats & L'última copa*. Companyia Teatre Lliure – Programació temporal da 86-87. Barcelona: Societat Cooperativa Teatre Lliure, 1987.

³ FONDEVILA, S. «Un otoño para descubrir a Pinter». *Avui*. 17/9/1996, pàg. 44.

⁴ Ídem.

⁵ MASSIP, F. «Bessons». *Avui*. 7/12/1996, pàg. 39.

tant no tots els muntatges havien de tenir forçosament un lectura ideològica, atès que, com afirma el mateix Pinter: «No puc dir que cada peça que hagi escrit sigui política. No hi ha res polític en *Landscape*. I, què carai hi ha de polític en *Old Times*? Jo diria que res. Però crec que la qüestió de com s'utilitza el poder i com s'utilitza la violència, com es terroritza algú, com se'l sotmet, ha estat sempre vigent en la meua obra».⁶ Per tant, els espectacles de Pinter que van rebre més atenció mediàtica s'orientaven cap a una lectura política, però s'ha de matisar que altres obres, més allunyades d'aquesta perspectiva, eren les que quantitativament van ser les més representades a Catalunya. Caldria fer referència, per exemple, als quatre muntatges de *The Lover* (el primer el 1966, dirigit per Daniel Bohr, que va venir de Madrid amb la companyia Teatro no Profesional; el segon, dirigit per Eugènia Casanovas el 1983; el tercer, dins del festival del 1996 dut a terme

per Pere Sagristà, i el quart, dirigit per Boris Rotenstein el 1999), als dos d'*Old Times* (el primer el 1999, dirigit per Carme Portaceli, i el segon aquest mateix 2006, dirigit per Rosa Novell) i als dos de *Betrayal* (el primer el 1991, dirigit per Josep Maria Diéguez, i el segon el 2002, dirigit per Xavier Albertí), tots ells sobre peces que s'orienten cap a l'anàlisi de les relacions de parella i a la reflexió sobre qüestions com l'impossibilitat de saber «la veritat», la inevitabilitat del pas del temps.

The Homecoming, però, havia quedat oblidada. El que la va fer entrar dins de l'àmbit català va ser la traducció que el 1986 en va fer Víctor Mallafré, amb el nom de *Qui a casa torna*, dins de la Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre. Mallafré explicava en el seu pròleg per què es va decidir a emprendre'n la traducció: «En vaig veure una filmació per a televisió uns anys més tard, després d'haver-la llegit i estudiat en

unes sessions de teatre anglès contemporani, dirigides per Colin Nicholson, en uns cursos d'estiu del British Council a Crombie Hall, a la Universitat d'Aberdeen. Explico això perquè és segurament aquesta lectura a fons la que em va suggerir la idea de traduir l'obra al català amb certes garanties, després d'estudiar-la i contrastar interpretacions.»⁷ Al final del pròleg deixava clar que esperava veure el text representat.⁸ Però encara hauria d'esperar.

L'argument presenta, bàsicament, una batalla pel poder i, per tant, entra dins l'àmbit de les obres polítiques pinterianes, perquè, com diu Austin Quigley: «Més que ensenyar que els problemes personals tenen molt a veure amb política, dissolent el personal en el polític, Pinter ha dramatitzat amb efectivitat el contrari: que la política és, entre altres coses, una

qüestió personal».⁹ Així doncs, en una família on regna un clima absolutament masculí i hostil (Max, el pare, Sam, l'oncle, i els fills Lenny i Joey) arriben dos intrusos, el tercer fill, Teddy, ara professor de filosofia als Estats Units, i la seva dona, Ruth. Els habitants de la casa intenten dominar aquests dos elements desestabilitzadors, però la dona ofereix una resistència subtil, acaba erigint-se com la més poderosa i es queda. El que tradicionalment ha xocat més d'aquesta decisió de la protagonista és que prèviament els homes de la casa pensen a quedar-se-la a canvi de prostituir-la, i també el fet que el marit sembli acceptar-ho sense massa oposició, però encara resulta pitjor el fet que ella els segueixi el joc i acabi imposant les seves condicions, de manera que el marit se'n torna i ella es queda, deixant els fills que té a Amèrica.

⁷ MALLAFRÉ, Joaquim. «Pròleg». A: PINTER, Harold. *Qui a casa torna*. Barcelona: Edicions del Mall, Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre, 1986, pàg. 5.

⁸ Ídem. Pàg. 10.

⁹ QUINGLEY, Austin. «Pinter, Politics and Postmodernism». *The British Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pàg. 9 i 10. Traducció meua.

⁶ GUSSOW, Mel. *Conversations with Pinter*. Londres: Nick Hern Books Ltd., 1994, pàg. 73. Traducció meua.

A causa d'aquest comportament s'han dit moltes coses sobre Ruth. Martin Esslin va escriure l'any 1961 «que podria haver estat una prostituta, o gairebé, abans que Teddy la conegués i s'hi casés. Si ella no hagués estat capaç d'adaptar-se a una vida respectable a Amèrica (ja que, com es veu clarament, és nimfòmana), hauria fet avergonyir molt al pobre Teddy en la vida al campus».¹⁰ La interpretació d'Esslin, tot i comptar amb molts encerts en altres qüestions i ser comprensible en el seu moment, sembla excessivament literal avui en dia. Des d'aleshores han sorgit opinions molt diferents sobre Ruth. Per altra banda, és un personatge que tampoc va agradar gaire a algun sector feminista i que ha suscitat definicions com la de Drew Milne, que diu que és un «esfinx no gaire creïble al voltant del qual es crea una xarxa d'unió misògina i d'economia política».¹¹ Aquestes interpretacions, des de punts de vista molt diferents, en donen una imatge

molt negativa. D'una banda, Esslin intenta buscar referents concrets per a explicar el passat dels personatges, cosa que resulta ineficaç a l'hora d'aproximar-se a l'obra de Pinter, que per naturalesa intrínseca és elusiva. D'altra banda, Milne analitza el comportament de la protagonista des d'un marc de pensament que poc té a veure amb el sistema de valors pinterià.

Pel que fa a allò que se n'ha dit a Catalunya, el primer comentari del qual es té constància és el de Mallafré en el pròleg a la seva traducció. Aquest, tot i que s'absté de fer valoracions morals, sembla, també, assumir el fet que Ruth està contenta de trobar-se en aquest ambient i que adoptar la professió de prostituta és el que realment vol: «Aviat comprenem que qui realment *torna a casa*, al seu ambient natural, és Ruth, l'antiga model amb qui Teddy s'havia casat d'amagat, que estava per sota d'ell, i que ara el desbancará,

regnarà a la casa, realitzarà la seva íntima vocació».¹² Aquestes apreciacions, per bé que interessants, pressuposen que la protagonista es troba còmoda en el paper de prostituta i que, realment, és l'àmbit en el qual ella se sent realitzada.

El segon és el de Mireia Aragay, el 1992, que estudia Pinter a fons i dedica un capítol de la seva tesi doctoral a l'obra que ens ocupa. L'angle des del qual enfoca la seva investigació és el de l'anàlisi del llenguatge de Pinter com a element pragmàtic, és a dir, com a instrument d'actuació. Els mots en l'obra de Pinter, des del seu punt de vista, esdevenen armes, ja que es tracta d'una «lluïta per la supremacia en què el llenguatge, com a mediatitzador de la realitat, juga un paper primordial».¹³ Ruth, sobretot, es dedica a desconcertar els seus adversaris amb un ús molt particular de les paraules, que li serveix per adqui-

rir avantatge estratègic. Per exemple, en el primerencontre amb Lenny, hi manté una conversa sobre un vas d'aigua. Lenny vol agafar-li el got perquè diu que ja ha begut prou, ella es resisteix, no perquè donar el got sigui important, sinó perquè no vol acatar ordres. Finalment aconsegueix capgirar la situació amb el seu enginy i desconcertar Lenny. Aragay acabava conclouent que si bé la protagonista guanya la partida i obté la llibertat, ho fa acceptant les regles del joc. És a dir, no s'allibera de les etiquetes *mare/puta* sinó que les assumeix i a partir d'aquí intenta adaptar-s'hi per sortir-ne ben parada

Tornant als estudis internacionals, Penelope Prentice volia demostrar, especialment, que l'assumpció generalitzada del fet que Ruth es queda per exercir de prostituta és precipitada. Explica que en el text ella mai accepta de manera explícita la propos-

¹⁰ ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Londres: Methuen, 2001 (1a ed. 1961), pàg. 256.

¹¹ MILNE, Drew. «Pinter's Sexual Politics». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pàg. 207. Traducció meua.

¹² MALLAFRÉ, Joaquim. «Pròleg». A: PINTER, Harold. *Qui a casa torna*. Barcelona: Edicions del Mall, Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre 1986, pàg. 9.

¹³ ARAGAY, Mireia. *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. La Pobla de Segur: Publicaciones Universitarias S.A., 1992, pàg. 240 i 241.

ta, sinó que després d'imposar les seves condicions no clou el tracte i, per tant, la qüestió queda en l'aire.¹⁴ En el fons, el prejudici prové del fet que «Ruth no expressa cap “Oh! Ah!” de reconeixement, ni fa signe d'haver sofert cap ultratge moral, real o fals, quan la família li exposa el seu pla»¹⁵ i per això és sovint condemnada com a dona desnaturalitzada. Prentice és de l'opinió que Ruth és un personatge eminentment positiu dins del que seria el sistema de valors pinterià, ja que defensa la seva llibertat amb l'arma de l'astúcia i el sentit de l'humor. Un altre punt que justifica les accions de Ruth és que es troba en una situació límit i que se n'ha de sortir d'alguna manera. Respecte d'això Pinter deia: «A *The Homecoming* la dona no és nimfòmana com alguns crítics han afirmat. De fet no és gaire sexi. Es troba en un grau de desesperació que li dóna una relativa llibertat.

Alguns fets, com el seu matrimoni i la seva família, han deixat, clarament, de tenir sentit».¹⁶

Això portaria a pensar que els personatges de Pinter no segueixen cap convenció social, sinó que simplement reaccionen contra els atacs i utilitzen les tàctiques que tenen al seu abast. Potser, però, Pinter exagera una mica quan diu que Ruth no és sexi, ja que el que sembla despendre's de l'obra és que una altra de les armes de Ruth és l'atractiu sexual, que li permet manipular als homes. Jugant aquesta carta amb intel·ligència aconseguix fer de la seva aparent posició subalterna una posició de poder, i com a mostra del seu triomf acaba l'obra asseguda a la butaca del pare, amb Joey als peus, Max demanant-li un petó i Lenny mirant-s'ho des de la distància, almenys de moment, neutralitzat.

Michael Billington resumia amb molt de sentit comú el més essencial de l'obra: «Totes aquestes interpretacions són vàlides i comparteixo el punt de vista d'Esslin que l'obra funciona simultàniament —com la majoria de bons drames— en dos nivells. En el nivell realista, és un acurat estudi social sobre el comportament tribal d'un grup de depredadors de Hakney. Però en el nivell metafòric, on Esslin veu l'acompliment de les fantasies edípiques dels fills, jo veig un repte femení envers el despotisme masculí i envers la classificació de les dones o com a mares o com a putes».¹⁷

La polèmica que el personatge aixeca fa recordar Nora, de *Casa de nines* d'Ibsen, i, de fet, tant Billington com Milne, Prentice i sobretot Postelwait fan referència a les similituds amb aquesta obra. En especial la semblança es troba en el desconcert que provoquen les dues dones, tant per les seves actuacions com per la seves de-

cisions finals. Ruth es queda, Nora se'n va; en tots dos casos es tracta d'una decisió que qüestiona els principis morals establerts de cada època i que al cap i a la fi el que fa és reivindicar el dret de cada individu d'exercir la seva llibertat.

Pinter, en ser preguntat sobre aquesta obra, digué: «És sobre l'amor i sobre la falta d'amor. No hi ha dubte que els familiars actuen de manera calculadora i força horrible els uns envers els altres, i envers el fill que ha tornat. Però ho fan com a resultat del seu tipus de vida i per raons que no són de maldat, sinó més aviat de desesperació».¹⁸ Si tots els personatges busquen amor i respecte, probablement el que els allunya els uns dels altres és que, per aconseguir-los, s'ataquen mútuament. Potser Ruth, com a presència femenina harmonitzadora, aconseguirà amb el seu poder eròtic suavitzar una llar on durant massa temps ha predominat la violència.

¹⁴ PRENTICE, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. Nova York: Garland Publishing inc., 2000, pàg. 128. Traducció meva.

¹⁵ Ídem. 129

¹⁶ TYNAN, Kathleen. «In Search of Harold Pinter: Part Two». *Evening Standard*. 29/4/1967, pàg. 36. Traducció meva.

¹⁷ BILLINGTON, Michael. *The life and Work of Harold Pinter*. Londres: Faber & Faber Ltd., 1996, pàg. 168. Traducció meva.

¹⁸ HEWES, Henry. «Probing Pinter's Play». *Saturday Review*.

* * *

Aquest octubre del 2006, del dia 26 al 29, l'obra s'ha representat al Teatre Estudi de l'Institut del Teatre, amb el títol *Qui torna a casa*. La traducció ha estat la de Joaquim Mallafré, la direcció d'Alex D. Capo i la interpretació de Manel Barceló, Albert Prat, Sergi Misas, Dafnis Balduf i Susanna Garcia-Prieto. Es tracta d'un exercici interpretatiu realitzat majoritàriament per estudiants i, per tant, és normal que hagi estat desigual. Tanmateix, el plantejament de base és força desconcertant. Els personatges són tractats de manera estereotipada, potenciant la vessant de comèdia. En el programa de mà, el director planteja un joc a partir d'un diàleg entre Ruth i Lenny que ressalta el caràcter violent i humorístic de l'obra, de la qual cosa es pot deduir que pretén presentar-la com una comèdia macabra i absurda. Llàstima que això li resti bastant grau de profunditat i dilueixi la problemàtica que presenta el text.

Finalment recordem que el futur muntatge del Teatre Nacional s'estrenarà a la sala petita el 14 de març,

amb una producció a càrrec del Centre d'Arts Escèniques de Reus, CAER, que actuarà com a companyia convidada. La traducció de l'anglès serà també la de Mallafré, aquesta vegada amb el títol *Tornar a casa*. La dirigirà de Ferran Madico, l'escenografia serà d'Estel Cristià i Max Glaenzel, el vestuari de Mercè Paloma, la il·luminació d'Albert Faura (aai) i la música d'Òscar Roig. La resta de l'equip artístic i el repartiment estan encara per decidir, però se sap que dos dels actors seran Pedro Casablanc i Jacob Torres.

El que se'n diu a la pàgina web no dóna gaire pistes respecte a quina idea té la companyia de l'espectacle futur, probablement perquè encara l'han de descobrir. De Ruth es remarca: «La bellesa, la intel·ligència i la poderosa càrrega sexual d'aquest personatge femení despertarà en tots els membres de la família unes pulsions inesperades que, tanmateix, han constituït un dels temes més recurrents a la dramaturgia de Harold Pinter. A mesura que l'acció avança, *Tornar a casa* va adquirint la força terrible d'un malson».

Sembla que el punt de vista escollit no serà el de comèdia i que hi veurem una dona forta i poderosa que aixecarà un huracà al seu voltant. L'expectació està servida, esperem amb curiositat descobrir quina Ruth se'ns oferirà al Nacional aquesta temporada.

Carlota Benet és llicenciada en Filologia Catalana i actualment cursa un doctorat a la UAB