

Mireia Aragay

## «Els miralls són enganyosos»: espai, mirada i desig a «La col·lecció» (1961)

Pausa 39 (2017)

---

Mireia Aragay analitza com *La col·lecció* de Harold Pinter posa en joc el concepte de “veritat” des de diversos prismes (narratiu, discursiu, ideològic). Segons l'autora, Pinter utilitza aquest escenari per apuntar «l'equilibri tens i inestable» de la cultura patriarcal anglesa dels anys 50 i 60, sustentada en l'heteronormatiu i en la distorsió de la dona representada i, per tant, construïda de manera polaritzada en el binomi esposa/meuca. Aragay arrela la tesi en la representació codificada de la dona en el cinema clàssic de Hollywood a partir del concepte de “mirada” en què l'home és subjecte i la dona, objecte. L'autora es pregunta, a partir de l'anàlisi de diversos fragments i aspectes de l'obra, si Pinter referma l'ordre patriarcal de l'època o obre un espai de resistència.

A *La col·lecció*, obra escrita per a la televisió, estrenada l'any 1961 (Associated Rediffusion Television) i posteriorment posada en escena per la RSC a l'Aldwych Theatre de Londres el 1962, Harold Pinter planteja un fil argumental aparentment centrat en la recerca de la “veritat”, concretament en els intents per part d'en James de descobrir si la seva dona, la Stella, ha tingut una relació adúltera amb en Bill durant un viatge de negocis a Leeds. Es tractaria, en principi, del clàssic triangle sexual, si no fos perquè, de manera subtil però alhora incremental, l'obra posa en qüestió el concepte mateix de “veritat”, tant des del punt de vista narratiu o argumental (en acabar l'obra, no és possible afirmar ni negar amb seguretat si en Bill i la Stella han estat embolicats, i aquesta incertesa abraça tant en James i en Harry com els/les espectadors/res) com també des del punt de vista ideològic o discursiu. De fet, de la mateixa manera que es resisteix al tancament estructural (argumental o narratiu), és a dir, a resoldre el misteri de la relació entre en Bill i la Stella (que, per cert, no apareixen mai junts en un mateix espai escènic), *La col·lecció* també obre espais per a la resistència ideològica per part dels/de les espectadors/res.

Ja ben entrada l'obra, durant la seva segona i darrera conversa amb en James (la que s'acaba amb en James llançant un ganivet a la cara a en Bill), en Bill afirma que «Tota dona pot tenir un rampell de... sensualitat salvatge en un moment o altre. [...] És part de la seva naturalesa».[1] Com assenyala Marc Silverstein, en adscriure la «sensualitat salvatge» a la «naturalesa» de les dones i utilitzar-la per culpar la Stella de la seva suposada infidelitat, el comentari d'en Bill posa de manifest la que és segurament la principal “veritat” que està en joc a *La col·lecció*: la suposada essència transgressora del desig femení, de la sexualitat femenina, que també suposadament encarnen totes les dones. Ara bé, l'obra juxtaposa l'afirmació d'en Bill amb la resistència al tancament argumental o narratiu que presenciem al cap de pocs minuts, i per tant dóna peu a la resistència ideològica per part de l'espectador/a, ja que suggereix que aquesta suposada essència o naturalesa femenina és en realitat un constructe, un efecte discursiu que emana d'un projecte ideològic concret: el que, per economitzar, se sol anomenar la cultura o l'ordre patriarcal (Silverstein, 1993: 51). Dit d'una altra manera, mentre que el comentari d'en Bill obvia o encobreix la distància que separa la representació discursiva (en aquest cas, de la Stella i de les dones en general) de la realitat, l'estructura de l'obra indica que aquesta suposada “veritat” és en realitat la manera que té l'ordre cultural patriarcal d'exercitar el poder, és a dir, de presentar la seva visió de les dones (de la Stella) com a natural i evident en lloc d'admetre que no és més que un constructe social, polític i ideològic.

Si contextualitzem una mica *La col·lecció*, recordarem que és una obra de principis de la dècada de 1960 i que se la sol agrupar amb *The Lover* (*L'amant*, 1963) i *The Homecoming* (*Qui a casa torna*, 1965). Totes tres tracten qüestions que tenen a veure amb el gènere, la sexualitat i el desig en el context d'una Anglaterra on tot just començaven a obrir-se les primeres esclotxes en l'estructura social i cultural marcadament patriarcal que s'havia imposat a la dècada de 1950 com a eix fonamental de la reconstrucció de la postguerra, unes esclotxes que s'anirien ampliant i donarien lloc, finalment, a l'anomenada revolució sexual de finals de la dècada de 1960. La immediata postguerra i la dècada de 1950, efectivament, van estar marcades pel predomini d'una «ideologia de la domesticitat» (Sinfield, 1989: 205) i una «cultura de la feminitat» (Lewis, 1992: 99) segons les quals l'home havia de ser potent i viril i la dona casolana i submissa.[2] Ara bé, com assenyala Alan Sinfield (1989: 204-205), a mesura que passaven els anys i sobretot entrant ja a la dècada de 1960, s'anava fent evident que aquest discurs dominant era en realitat una

mena de tapadora que s'utilitzava per amagar i per mirar de posar fre a un seguit de contradiccions i incerteses. Per exemple, la guerra havia pertorbat profundament el matrimoni i la família convencionals (patriarcal), tant per l'absència forçada de molts marits i homes en general com pel fet que moltes dones/mares van entrar per primer cop al mercat laboral (per necessitat o per voluntat). Això no es va aturar com per art de màgia en acabar la guerra, sinó que, per exemple, la taxa de divorcis va augmentar molt significativament. Un altre exemple: el discurs diguem-ne "oficial" sobre la masculinitat viril i l'home com a cap de família també es veia repetidament qüestionat per rumors o històries que corrien d'amagatots sobre casos d'homosexualitat (especialment masculina), vinculada en el discurs "oficial" amb el comunisme i la traïció al bloc occidental (Dollimore, 1983: 61-62; Sinfield, 1989: 76-79). En definitiva:

Els límits entre els rols femení i masculí van esdevenir incerts i qüestionables, tot posant en dubte el matrimoni i les relacions heterosexuales en tots els sentits. [...] La dècada de 1950 va produir poques feministes [...] però les relacions de gènere no eren ni de bon tros estables ni harmòniques. (Sinfield, 1989: 207-208)

*La col·lecció*, igual que *L'amant* i *Qui a casa torna*, demostren que Pinter havia captat perfectament aquest equilibri tens i inestable de la cultura patriarcal a l'Anglaterra dels anys cinquanta i principis dels seixanta.

En un entorn fortament patriarcal com aquest, l'esposa ha d'assumir el paper d'agent reproductor en el si de la família nuclear i, per tant, garant de l'ordre establert —tant en el sentit literal, biològic, com en el sentit ideològic— tot sotmetent-se a l'autoritat legal i simbòlica del marit. Així doncs, és essencial custodiar i reforçar constantment la diferència o oposició binària entre "esposa" i "meuca" o dona que mostra una sensualitat o un desig "excessiu", ja que qualsevol indici que denoti que la frontera entre els dos pols de l'oposició es pugui estar desdibuixant constitueix una amenaça per a l'ordre patriarcal. Això és així a causa de la contradicció ideològica constitutiva de la pròpia cultura patriarcal: alhora que postula que l'esposa és la garant de l'hegemonia masculina, també concep el desig femení com a excessiu, sempre i per definició —és «la seva naturalesa», com afirma en Bill. Per tant, pel sol fet de ser dona, l'esposa sempre constitueix una amenaça per al marit, i el marit viu la seva feminitat amb la corresponent ansietat (Silverstein, 1993: 53-54) —és el cas d'en James a *La col·lecció*. L'adulteri de l'esposa (real o tan sols possible), que justament constitueix el nucli de l'obra, aguditza aquesta situació, ja que comporta una dissolució de l'oposició patriarcal entre les categories d'"esposa" i de "meuca", i això té repercussions en tot el sistema, començant pel marit, la identitat i l'autoritat del qual es defineixen en oposició a l'esposa, però alhora depenen del seu reconeixement i submissió.

Des d'aquesta perspectiva, en certa manera en James *necessita* que la Stella sigui culpable, necessita certificar la seva sensualitat excessiva i desfermada per tal de, a continuació, "purificar-la" i tornar-la a inserir en el lloc que li correspon —el d'esposa que garanteix la seva autoritat com a marit i l'estabilitat de l'ordre patriarcal. Però, tornant a la contradicció constitutiva de la cultura patriarcal, si el desig femení és per definició excessiu i transgressor, aleshores també és irrecuperable. En James es troba atrapat en aquesta contradicció, i per això es debat obsessivament entre proclamar la innocència de la Stella i afirmar la seva culpabilitat sexual. Des d'aquest punt de vista, l'escena final de l'obra adquireix tota la seva força i ambigüitat:

**JAMES:** No vau fer res, oi?

(Pausa.)

No va ser a la teva habitació. Només en vau parlar, al bar.

(Pausa.)

És aquesta la veritat, no?

(Pausa.)

Simplement us vau quedar asseguts i vau parlar del que faríeu si anéssiu a la teva habitació. És això el que vau fer.

(Pausa.)

No?

(Pausa.)

És aquesta la veritat... no?

(La STELLA se'l mira, sense ni confirmar ni negar res.)

Si la Stella confirmés la seva innocència, això reforçaria la identitat i l'autoritat patriarcal d'en James. Però si, per ratificar aquesta innocència, corroborés que "només" «en va parlar» amb en Bill (de la possibilitat de cometre adulteri), des del punt de vista de la ideologia patriarcal aquest simple fet ja refermarien la «naturalesa» essencialment transgressora i indomable de la sexualitat femenina. La Stella, però, no confirma ni nega res —és a dir, es resisteix a ser domesticada i encasellada pel discurs i l'estructura de poder patriarcal. El final de *La col·lecció*, doncs, proporciona a l'espectador/a, a través de la Stella, un d'aquells espais per a la resistència ideològica a què he fet referència més amunt —o, com a mínim, en no resoldre res, l'espectador/a no té més remei que endur-se el "misteri" estructural i ideològic amb ell/a.

Un altre d'aquests àmbits de resistència emana del joc que *La col·lecció* estableix, des de bon principi, amb la mirada de l'espectador/a. Per parlar d'aquest aspecte, val la pena fixar-se en aquest moment de principis de l'obra:

(*Llum nocturna al pis.*)

*La porta d'entrada del pis es tanca.*

*Entra la STELLA, s'atura, encén una làmpada. Es gira en direcció a les altres habitacions.)*

**STELLA:** Jimmy?

(Silenci.)

*Es treu els guants, deixa la bossa i es queda quieta. Va al tocadiscos i posa un disc. És "Charlie Parker". L'escolta, després surt cap al dormitori.*

[...]

*La STELLA torna de l'habitació amb un gatet persa blanc. S'estira al sofà, acaronent-lo.*

[...]

*Al pis, mitja llum.)*

Des que Laura Mulvey va publicar «Plaer visual i cinema narratiu» l'any 1975, un article fonamental i molt influent, d'inspiració freudiana i lacaniana, que duu a terme una dissecció de la representació de la dona com a objecte de la mirada (gaze) en el cinema narratiu clàssic de Hollywood de la dècada de 1940 i 1950 —pel·lícules com *To Have and Have Not* (1944), *Gilda* (1946), *Mogambo* (1953) o *River of No Return* (1954), entre moltes d'altres, que són producte del mateix entorn de postguerra del qual sorgeix *La col·lecció*— sabem que la mirada, dins d'aquest context, pot ser font de dos tipus de plaer. D'una banda, l'escopofília, que suposa «considerar els altres com a objectes, sotmetent-los a una mirada escrutadora i curiosa» (Mulvey 1999: 835). El cinema clàssic mainstream, que enfosqueix la sala i presenta a la pantalla «un món hermèticament tancat que es desplega màgicament, indiferent a la presència del públic» (Mulvey, 1999: 835), alimenta aquest tipus de mirada que promou una sensació de distància o separació i nodreix les fantasies voyeuristes de l'espectador/a. (De manera semblant, com afirma Patrice Pavis, el teatre realista de la "quarta paret", on s'enfosqueix la sala i el públic contempla l'acció escènica "des de fora", com a través d'una "finestra", és «un espai institucionalitzat de voyeurisme» [1998: 338]). D'altra banda, el narcisisme, que es fonamenta en el procés d'identificació amb la imatge humana que apareix en pantalla i nodreix el desig íntim de l'espectador/a d'obtenir un reconeixement del jo (ego) mitjançant, justament, la identificació amb la imatge d'un altre (de manera paral·lela a com, segons Jacques Lacan, l'infant (masculí) descobreix el seu ego quan reconeix per primer cop la seva pròpia imatge en un mirall; un reconeixement que és sempre erroni perquè, invariablement, la imatge del mirall és més sencera i més perfecta que la realitat).

En un món patriarcal basat en el desequilibri entre els sexes, continua Mulvey, «[E]l plaer de mirar es troba escindit entre [dos pols]: actiu/masculí i passiu/femení. La mirada dominant/escopofílica de l'home projecta la seva fantasia sobre la figura femenina i la modela a la seva imatge i conveniència. En el seu rol tradicional d'objectes d'exhibició, les dones són mostrades i contemplades simultàniament amb una aparença visual codificada per causar un impacte visual i eròtic tan fort que es pot dir que connoten la qualitat que podríem anomenar "per-ser-mirades" [to-be-looked-at-ness] (1999: 837)»

En el cinema clàssic de Hollywood, fruit d'una cultura d'aquesta mena, la presència visual de les dones, exhibides d'aquesta manera, «tendeix a interrompre el desenvolupament del fil argumental, a congelar el flux de l'acció en moments de contemplació eròtica», moments d'espectacle pur (Mulvey, 1999: 837). I, sobretot, en aquest marc la dona com a objecte eròtic funciona a dos nivells: és, simultàniament, el focus de la mirada escopofílica dels personatges masculins (especialment la del protagonista) i de la de l'espectador masculí (Mulvey, 1999: 838).

En canvi, d'acord amb els principis de la ideologia patriarcal i les estructures psíquiques que la sustenten, «la figura masculina no pot dur la càrrega de la cosificació sexual» (Mulvey, 1999: 838). En aquest cinema clàssic, l'home (especialment el protagonista masculí) és el centre de la narració, no de l'espectacle: és la part activa que fa que les coses passin, que la trama avanci. L'espectador masculí, argumenta Mulvey, s'identifica amb el protagonista masculí a través de la mirada narcisista, és a dir: «[P]rojecta la seva mirada sobre algú a qui identifica com el seu semblant, el seu representant/substitut a la pantalla, de manera que obté una sensació plaent d'omnipotència a través del poder del personatge masculí que controla el fil dels esdeveniments i, alhora, exerceix el poder de la mirada eròtica/escopofílica. Per tant, l'atractiu i el glamur d'una estrella de cine masculina no consisteix a ser objecte eròtic de la mirada, sinó a encarnar aquell ego més perfecte, més complet i ideal concebut en el moment originari de reconeixement davant del mirall (1999: 838).»

En resum, Mulvey sosté que el cinema clàssic de Hollywood està fet per complaure l'espectador masculí heterosexual, perquè es pugui reconèixer (en el sentit lacanià) en el protagonista masculí; a l'espectadora se la convida a identificar-se (mirada narcisista) amb la imatge de la dona exhibida com a objecte sexual, i l'espectador/la mirada homoeròtica senzillament no hi té cabuda (tornarem sobre aquest punt).

Tornant a *La col·lecció*, el que suggereixo és que Pinter invoca o posa en joc l'"economia patriarcal de la mirada" que descriu Mulvey, per immediatament passar a qüestionar-la o subvertir-la. Recordem un cop més l'escena:

*(Llum nocturna al pis.*

*La porta d'entrada del pis es tanca.*

*Entra la STELLA, s'atura, encén una làmpada. Es gira en direcció a les altres habitacions.)*

**STELLA:** Jimmy?

(Silenci.)

*Es treu els guants, deixa la bossa i es queda quieta. Va al tocadiscos i posa un disc. És "Charlie Parker". L'escolta, després surt cap al dormitori.*

[...]

*La STELLA torna de l'habitació amb un gatet persa blanc. S'estira al sofà, acaronent-lo.*

[...]

*Al pis, mitja llum.)*

La pregunta seria: aquesta escena, ratifica la suposada «naturalesa» transgressora i excessiva de la sexualitat femenina a la qual fa referència en Bill? Dóna resposta, sense paraules, només amb la imatge sensual de la Stella acaronent el gatet, a la recerca d'en James de la “veritat” sobre el que va passar a Leeds, i aquesta resposta referma la “culpabilitat” de la Stella? És a dir, proporciona la resposta que el final de l'obra es nega a confirmar? I, per tant, hem de concloure que, en definitiva, *La col·lecció* no fa més que reforçar la ideologia patriarcal dominant a l'època en lloc de mostrar-la com a constructe?

Des de la perspectiva que ofereix el treball de Mulvey sobre la mirada —que, recordem-ho, és rellevant pel que fa a *La col·lecció* (com també a *L'amant* i a *Qui a casa torna*), ja que s'adreça a la mateixa mena d'ordre social i cultural— les coses no són tan senzilles. D'una banda, està clar que l'escena que estem examinant compleix algunes de les condicions que esmenta Mulvey quan parla de la mirada escopofílica masculina: interromp o congela l'acció (és una escena exclusivament visual) i ofereix a la contemplació de l'espectador una imatge sensual, potser fins i tot fortament erotitzada, d'una dona.<sup>1</sup> Ara bé, significa això que el seu objectiu és simplement el de complaure l'espectador masculí heterosexual tot alimentant la seva mirada escopofílica sobre una dona exhibida com a objecte sexual i, en conseqüència, ratificar la ideologia patriarcal que legitima aquesta mirada?

Per mirar de contestar aquesta pregunta, convé recordar que, en la formulació de Mulvey, per tal que això sigui així, cal la presència en la diegesi d'una mirada escopofílica masculina forta, la del protagonista masculí, adreçada a la mateixa dona, de manera que l'espectador masculí es pugui identificar amb ell (mitjançant la mirada narcisista) i així assolir aquella sensació d'omnipotència tan satisfactòria. Quan això és així, es produeix l'efecte mirall lacanià, pel qual l'espectador masculí heterosexual s'autoreconeix i s'autoafirma. Però, en aquest cas, on és el personatge masculí i la seva mirada escopofílica? Simplement no hi és, està absent. Per tant, el circuit de ratificació (de la mirada escopofílica masculina que significa el desig masculí heterosexual, la ideologia patriarcal i la visió essencialista de la dona) que descriu Mulvey es veu interromput i no pot funcionar. Més concretament, Pinter comença per invocar-lo mitjançant la imatge sensual de la Stella, i d'aquesta manera crea unes expectatives que immediatament passa a frustrar. O, com en Bill diu a en James en un altre moment (posterior) de l'obra, els miralls «són enganyosos», produeixen miratges, no reflexes fidels de la realitat —i això val tant pel mirall lacanià, com per qualsevol ideologia o aparell discursiu (el “mirall” del patriarcat), com també pel mateix “mirall” de l'escenari, sempre distorsionat pels requeriments de la representació, per més aparentment “realista” que sigui aquesta representació (Silverstein, 1993: 58).

Però, més enllà de suprimir la mirada escopofílica del personatge masculí, com s'ho fa Pinter, en aquest moment de l'obra, per ressaltar aquest efecte miratge i, per tant, posar en qüestió i desnaturalitzar la mirada masculina i les suposades “veritats” que proclama sobre la “naturalesa” de les dones? En altres paraules, per obrir un espai de resistència per a l'espectador/a? Aquí tenim l'escena completa:

Llum nocturna al pis.

La porta d'entrada del pis es tanca.

Entra la STELLA, s'atura, encén una làmpada. Es gira en direcció a les altres habitacions.)

**STELLA:** Jimmy?

(Silenci.)

Es treu els guants, deixa la bossa i es queda quieta. Va al tocadiscos i posa un disc. És “Charlie Parker”. L'escolta, després surt cap al dormitori.

Llum a la casa. Nit.

En BILL entra a la sala d'estar des de la cuina amb revistes. Les llença al costat de la llar de foc, va a la tauleta de les begudes i se'n serveix una. Tot seguit, s'estira a terra, al costat de la llar de foc, amb una beguda, i fulleja una revista. La STELLA torna de l'habitació amb un gatet persa blanc. S'estira al sofà, acaronent-lo. En HARRY baixa de dalt, mira en BILL, surt i camina carrer avall fins a sortir per la dreta. En JAMES apareix a la porta d'entrada de la casa baixant per l'esquerra, mira per on ha sortit en HARRY i truca el timbre. En BILL s'aixeca i va a la porta.

Al pis, mitja llum i fora música.)

El primer que convé subratllar és la manera com Pinter utilitza l'espai escènic en combinació amb els efectes d'il·luminació. L'acotació escènica del principi de l'obra ens informa que:

L'escenari està dividit en 3 àrees: dues penínsules i un promontori. Cada àrea és diferent i està separada de les altres.

A l'esquerra de l'escenari, hi ha la casa d'en HARRY a Belgravia. [...] A la dreta de l'escenari, hi ha el pis d'en JAMES a Chelsea. [...] Al fons de l'escenari, al centre, en un promontori, una cabina telefònica.

Si recordem que originàriament Pinter va escriure *La col·lecció* per a la televisió, és cert que aquesta disposició escènica li permet resoldre teatralment el problema de la transició entre espais i escenes sense inserir unes pauses que dissiparien la tensió de l'obra, problema que la televisió soluciona simplement mitjançant talls. Però més enllà d'aquesta qüestió tècnica, el cert és que en aquesta escena l'ús de l'espai escènic i el joc de llums que l'acompanya contribueixen de manera clau a posar en qüestió l'antífesi patriarcal de què parla Mulvey entre l'home com a subjecte i la dona com a objecte de la mirada.

Efectivament, la mirada de l'espectador/a es veu empesa, gràcies a la distribució de l'espai escènic, al joc de llums i a les entrades i sortides dels personatges, a oscil·lar entre els dos habitatges, la qual cosa suggereix que potser hi hagi un vincle entre aquests dos espais malgrat la seva separació, un punt de connexió que la mateixa composició de l'escena està convidant l'espectador/a a no passar per alt. Quan en Bill obre la porta a en James i tots dos comencen a parlar (per primer cop a l'obra) del que va passar a Leeds, la Stella roman en escena, en la penombra («*Al pis, mitja llum*»), acaronent el gat. Com ja hem vist, podria semblar d'entrada que això confirmi la "veritat" que proporciona una mirada escopofílica patriarcal (el tipus de mirada que l'escena sembla voler instigar per part de l'espectador/a), és a dir, que la Stella encarna la sexualitat extrema i transgressora pròpia de la naturalesa de les dones, que és una femme fatale, una "gata maula", una "seductora felina", astuta i fascinant. Aquí el gat seria l'expressió metonímica de la sensualitat/sexualitat «salvatge» de què parla Bill més endavant, profundament pertorbadora des del punt de vista de l'ordre patriarcal. Ara bé, el gat és una imatge altament ambivalent, ja que, com és ben sabut, també pot connotar autosuficiència i independència i de fet, com ja hem vist, a la diegesi la mirada escopofílica masculina sobre la Stella es troba precisament absent —és com si la Stella no la necessités per autoafirmar-se i, per tant, tampoc proporciona als homes l'autoafirmació que ells necessiten per ratificar la seva autoritat. Això la situa fora de l'abast de l'ordre patriarcal i, en conseqüència, provoca l'ansietat d'en James. Des d'aquesta perspectiva, la insistència d'en James a culpabilitzar la Stella en nom d'una suposada "sensualitat salvatge" seria una estratègia de desplaçament per no afrontar la possibilitat que sigui la seva autonomia ontològica i sexual el que li causa terror (Silverstein, 1993: 62). I és justament aquesta possibilitat la que l'ús de l'espai escènic i la posada en escena en el seu conjunt conviden l'espectador/a a percebre a través de la seva mirada: l'escena presenta dues lectures possibles de la Stella, dues "veritats", i en lloc de dictaminar la validesa de l'una o de l'altra, oscil·la entre totes dues i, per tant, soscava els fonaments mateixos de l'ordre patriarcal. Per a l'espectador/a, doncs, s'obre un espai de resistència.

Hi ha, a més, una altra dimensió de *La col·lecció* que contribueix a desestabilitzar l'aparent solidesa de la ideologia patriarcal de la postguerra. Per apropar-nos-hi, val la pena fer referència primer a l'argument que han formulat pensadores feministes provinents de diferents disciplines —com la psicoanàlisi (Luce Irigaray), l'antropologia (Gayle Rubin) o els estudis literaris (Eve K. Sedgwick)— segons el qual tota cultura fortament patriarcal valora les relacions i els intercanvis entre els homes per damunt de tot i utilitza la dona/les dones com a simple moneda de canvi per enfortir aquestes relacions. Sedgwick, en concret, formula el concepte de "desig homosocial masculí" per referir-se a:

La gamma completa dels vincles entre homes —des de l'amistat fins al mestratge, la rivalitat, la subordinació institucional, la genitalitat homoeròtica i l'intercanvi econòmic— en el marc de la qual tenen lloc les diverses variants del tràfic de dones. (1984: 227; 1985: 1-20)

En aquesta mena de context, el tràfic de la dona fonamenta i nodreix fins i tot les relacions hostils entre els homes, en el sentit que ella és el conducte passiu que consolida el vincle entre ells; en cap cas recull els fruits o els beneficis de la seva pròpia circulació o tràfic entre els homes (Rubin, 1975: 174).

Ara bé, alhora que el circuit homosocial masculí sosté i alimenta tota cultura fortament patriarcal, aquesta mateixa cultura es veuria amenaçada si el desig homosocial masculí no es mantingués dins d'uns límits de "correcció" i "conformitat" social. En altres paraules, una cultura d'aquesta mena no pot permetre la manifestació ni la pràctica oberta de l'homoeroticisme masculí, ja que això posaria en perill una altra dicotomia bàsica per a aquest tipus de cultura, l'oposició binària entre la "norma", l'heterosexualitat patriarcal i el seu (suposat) revers, l'homoeroticisme masculí. Per tant, l'ordre heterosexual patriarcal necessita neutralitzar i controlar (sense anorrear del tot) el desig homosocial masculí per tal de sustentar el principi binari de diferència (heterosexual vs. homosexual) que li confereix autoritat. No està de més recordar en aquest punt dos fets històrics que contextualitzen tot això pel que fa a *La col·lecció*: en primer lloc, que fins a l'any 1967 (Sexual Offences Act), Anglaterra i Gal·les no van legalitzar les relacions homosexuals privades entre homes majors de 21 anys (Escòcia, 1980; Irlanda del Nord, 1982); en segon lloc, que fins a l'any 1968 (Theatres Act) es va mantenir activa a Gran Bretanya la polèmica figura del censor teatral introduïda l'any 1737, i que una de les seves bèsties negres era justament l'homosexualitat. La relació entre en Harry i en Bill és clarament un exemple d'un vincle homosexual soterrat, viva imatge dels rumors de casos d'homosexualitat de què parlen Dollimore i Sinfield (Rubin, 1975: 174).

Amb això en ment, fixem-nos ara, un cop més, en la distribució de l'espai escènic a *La col·lecció*. A l'acotació escènica inicial, recordem-ho, Pinter insisteix que la casa d'en Harry i en Bill «és diferent i està separada» del pis d'en James i la Stella, una disposició que d'entrada sembla que refermi la línia divisòria que separa l'homosexualitat de l'heterosexualitat de forma clara i contundent en una cultura patriarcal. Però alhora, en James va i ve d'un a l'altre habitatge, la qual cosa ja posa en dubte que aquesta frontera sigui realment estanca. A més, al llarg de les seves dues visites a la casa d'en Harry i en Bill, en James passa de ser un «intrús» a ser un «convidat», segons diu en Bill, i tots dos construeixen un vincle ambigu però potent que, en definitiva, desdibuixa la línia divisòria entre els dos espais, el pis (heterosexualitat) i la casa (homosexualitat). Fixem-nos en com es forma i es desenvolupa aquest vincle.

La primera visita d'en James a casa d'en Bill ve marcada pel que Sedgwick anomenaria el vincle homosocial de l'antagonisme o la rivalitat. Després que en Bill tracti en James com un intrús i es negui a oferir-li ni les olives que demana ni qualsevol altra cosa, la conversa es desenvolupa com un interrogatori on la qüestió sembla ser, d'entrada, qui deté el poder, és a dir, qui controla l'interrogatori:

**JAMES:** S'ho va passar bé a Leeds la setmana passada?

**BILL:** Què?

**JAMES:** S'ho va passar bé a Leeds la setmana passada?

**BILL:** Leeds?

**JAMES:** Es va divertir?

**BILL:** Què li fa pensar que vaig ser a Leeds.

**JAMES:** Parli-me'n. Va visitar gaire la ciutat? Va poder anar al camp?

**BILL:** De què parla?

*(Pausa.)*

**JAMES:** (cansat): Aaah. Hi va anar per la col·lecció de vestits. S'hi va endur alguns dels seus models.

**BILL:** De debò?

**JAMES:** Es va estar a l'Hotel Westbury.

**BILL:** Ah sí?

**JAMES:** Habitació 142.

**BILL:** La 142? Ah. Era còmoda?

**JAMES:** Prou còmoda.

**BILL:** Ah, perfecte.

**JAMES:** Bé, duia el pijama de color groc.

**BILL:** Ah sí, de debò? Quin, el de les inicials negres?

**JAMES:** Sí, el duia posat a la 165.

**BILL:** Quina?

**JAMES:** La 165.

**BILL:** La 165? Em pensava que m'estava a la 142.

**JAMES:** Va reservar la 142. Però no s'hi va quedar.

**BILL:** Vaja, això és una mica estúpid, no, reservar una habitació i no quedar-s'hi?

**JAMES:** La 165 és de camí a la 142; no estàs tan lluny.

**BILL:** Ah, que bé, quin descans.

**JAMES:** Podria tornar-hi d'un salt per afaitar-se.

**BILL:** Des de la 165?

**JAMES:** Sí.

**BILL:** I què hi feia allà?

**JAMES:** *(com qui no vol la cosa)* Hi havia la meva dona. És on va dormir amb ella.

*(Pausa.)*

Al principi és en James qui fa preguntes, es nega a contestar les d'en Bill i li exigeix que doni explicacions, però després de la pausa es produeix un canvi de rols: ara el que fa preguntes és en Bill i el que dóna explicacions i fa aclariments és en James. Però el més important d'aquesta escena és que, més enllà d'aquest estira i arronsa, o més ben dit, *mitjançant* l'estira i arronsa, en James i en Bill estan començant a construir un vincle homosocial basat en la intimitat o la connexió discursiva. *Junts*, juguen al gat i la rata —la mateixa estructura de la conversa, basada en intervencions breus i intercalades de tots dos, produeix i ratifica aquesta sensació (Silverstein, 1993: 67-68).

A la resta de la conversa, l'acostament entre tots dos s'intensifica mitjançant l'ús de l'estratègia del tràfic de la dona, és a dir, tots dos utilitzen la Stella com a moneda de canvi narrativa. Primer en James construeix la versió de la seva dona com a adúltera:

La va conèixer divendres passat a les deu al bar de l'hotel. Van començar a parlar, la va convidar a un parell de copes i van pujar junts en ascensor. A l'ascensor no li va treure els ulls de sobre, va descobrir que estaven al mateix pis, la va ajudar a sortir, agafant-la del braç. [...] Ella se sentia malament, vostè la va comprendre, lluny de casa, en un viatge de negocis, una vida terrible, especialment per una dona, la va confortar, li va oferir consol, es va quedar [a l'habitació de la Stella].

A continuació en Bill elabora la seva pròpia versió de la Stella, la qual, d'una banda, "confirma" la sensualitat descontrolada d'ella i, de l'altra, busca soscar l'autoritat d'en James com a marit i cap, doncs, segons la visió patriarcal, d'un nucli familiar heterosexual («La coneix bé?»):

La veritat... és que mai no va passar... el que vostè diu, com a mínim. No sabia que era casada. No m'ho va dir mai. No va dir ni una paraula. Però res de tot això... va passar, li ho puc assegurar. Tot el que va passar va ser... tenia raó vostè, de fet, sobre que vam pujar en l'ascensor... vam... vam sortir de l'ascensor, i aleshores, de sobte, la tenia entre els meus braços. Realment no va ser culpa meua, res més lluny de la meua intenció, la sorpresa més gran de la meua vida, em deu haver trobat terriblement atractiu d'una manera força sobtada, no ho sé... però jo... jo no la vaig rebutjar. De totes maneres, només ens vam fer uns quants petons, només pocs minuts, al costat de l'ascensor, ningú a la vista, i ja va estar — ella se'n va anar a la seva habitació.

*(S'asseu al puf.)*

[...] Em sap moltíssim greu, de debò, vull dir, no tinc ni idea de per què s'hauria d'inventar una cosa com aquesta, ella. Pura fantasia. Realment força lleig per part seva. Força alarmant. *(Pausa.)* La coneix bé?

Versió que a continuació ell mateix contradiu quan acaba admetent que quan en James va telefonar la Stella a Leeds, ell estava estirat al llit d'ella, al seu costat.

La qüestió no és si aquestes històries són “veritat”, o quina d’elles és “veritat”, sinó que, com diria Sedgwick, tant en James com en Bill utilitzen la Stella com a moneda de canvi per tal d’anar negociant i consolidant el seu vincle homosocial. Alhora, a mesura que aquest vincle es va fent més intens i es va erotitzant, tots dos contribueixen a neutralitzar-lo tot desplaçant-lo cap a una narrativa de seducció heterosexual que mantingui al seu lloc el principi binari de diferència (heterosexual vs. homosexual) que sustenta i ratifica l’ordre patriarcal. (I que faci l’escena i l’obra representable a Anglaterra l’any 1961/1962).

La segona etapa en el desenvolupament del vincle entre en James i en Bill té lloc a la següent escena. És diumenge al matí i la disposició escènica inicial ja presenta els dos homes com si fossin un reflex o duplicat l’un de l’altre:

*Campanes d’església.*

*Llum al pis i a la casa.*

*Diumenge al matí.*

*En JAMES seu sol a la sala d’estar del pis, llegint el diari. En HARRY i en BILL seuen a la sala d’estar de la casa, amb un cafè al davant. En BILL llegeix el diari.*

Tant a la casa com al pis hi ha tensió. D’una banda, en Harry exigeix a en Bill que deixi de llegir el diari i li explica una història rocambolesca d’un home amb «cabells llimona, dents marronoses ennegrides, cama de fusta, ulls color verd ampolla i perruca» que el dia abans s’havia presentat a la casa demanant per en Bill i que «es va aturar a l’esglaó superior totalment despullat. No semblava que tingués fred, però. A sota el braç hi duia una bossa d’aigua calenta en comptes d’un barret» —«et volia», diu en Harry a en Bill.

Com es pot veure, i com sol passar en el teatre de Pinter, les tensions dins de cada parella s’expressen primordialment de manera indirecta, mitjançant insinuacions i comentaris oblics, donant voltes al tema sense esmentar-lo mai pel seu nom. Això es confirma plenament quan ens traslladem al pis, on en James, primer, demana una oliva a la Stella (arribats a aquest punt, les olives ja han adquirit una càrrega semàntica que va molt més enllà del simple aperitiu):

**JAMES:** M’agradaria una oliva.

**STELLA:** Una oliva? No en tenim.

[...]

**JAMES:** Per què no tenim olives?

**STELLA:** No sabia que t’agradessin.

**JAMES:** Deu ser per això que a casa mai no n’hem tingut. Mai no t’han interessat prou les olives com per demanar si m’agradaven o no.

Per a continuació comunicar-li que ha decidit anar a visitar en Bill i que ja sap on viu, perquè la nit abans van sopar junts a casa seva i es van entendre d’allò més bé, fins al punt que:

[...] després de conèixe’l [...] sóc completament feliç. M’ho puc mirar de les dues maneres, de les tres maneres, de totes les maneres... de cada manera. Està perfectament clar, no hi ha res a dir, tot ha tornat a la normalitat. L’única diferència és que he conegut un home que puc respectar. No passa gaire sovint que ho puguis fer, que passi, i realment suposo que te n’he de donar les gràcies.

[...]

*(Pausa.)*

Em recorda un col·lega amb qui vaig anar a l’escola. En Hawkins. Sincerament, em va recordar en Hawkins. En Hawkins també era un amant de l’òpera. Igual que en com-es-digui. Jo també sóc una mica un amant de l’òpera. Sempre ho he mantingut en secret absolut. Pot molt ben ser que una nit vagi a l’òpera amb el teu amic. [...] És un tio molt culte, el teu amic, déu n’hi do com n’és, d’intel·ligent, vaig pensar. Té una col·lecció de pots xinesos penjats a la paret [...]. Vull dir, no pots negar que és un home de bon gust. [...] No, de debò, em sembla que t’hauria de donar les gràcies, més que cap altra cosa. Després de dos anys de casats, sembla com si, per accident, m’hagis obert a un món completament nou.

El fet que en James afirmi que s’ho pot mirar (el què?) de «tres maneres», «de totes les maneres», «de cada manera»; el «secret» que comparteix amb l’amic de l’escola i amb en Bill; el seu entusiasme pel «món completament nou» que acaba de descobrir —totes aquestes insinuacions apunten cap a un desig homoeròtic (no heteronormatiu) que malda per manifestar-se però que ha de romandre encobert per no acabar esfondrant l’estructura patriarcal justament basada, recordem-ho, en la solidesa aparentment inqüestionable de la frontera entre heterosexualitat i homosexualitat. I en aquest context fortament patriarcal, la dona (la Stella) només és el conducte que ha permès que en James i en Bill en coneguin, cosa que el primer li agraeix efusivament.

Finalment, la tercera etapa del desenvolupament del lligam homosocial/homoeròtic entre en James i en Bill té lloc durant la segona visita del primer a casa del segon. Aquesta visita comença de manera molt diferent que la primera:

*En BILL entra de la cuina amb una safata amb olives, formatge, patates i un ràdio transistor, que toca Vivaldi, molt fluix. Posa la safata a la taula, posa bé els coixins i menja una patata. En JAMES apareix a la porta d’entrada i toca el timbre. En BILL va a la porta, l’obre, i en JAMES entra. Al vestíbul, ajuda en JAMES a treure’s l’abric. En JAMES entra a l’habitació, seguit d’en BILL. En JAMES s’adona de la safata amb les olives i somriu. En BILL somriu.*

Un cop més, en James expressa el seu desig homoeròtic de forma soterrada, mitjançant comentaris oblics —«Saps una cosa? Em recordes a un paio que vaig conèixer una vegada. En Hawkins. Sí. Era un xicot força alt»— mentre en Bill, encara de manera indirecta, posa en dubte l'efecte mirall lacanià, pel qual el subjecte masculí heterosexual s'autoreconeix i s'autoafirma, i sembla que vulgui empènyer en James a fer el mateix:

**JAMES:** Jo tampoc no diria que sóc ample, exactament.

**BILL:** Bé, tu només ets veus a tu mateix en el mirall, no?

**JAMES:** Per mi ja n'hi ha prou.

**BILL:** Són enganyosos.

**JAMES:** Els miralls?

**BILL:** Molt.

En James, però, es resisteix a revisar la imatge que s'ha construït de si mateix i a admetre, per tant, el seu desig homoeròtic —sempre mitjançant insinuacions:

**BILL:** Tens gana?

**JAMES:** No.

**BILL:** Una galeta?

**JAMES:** No tinc gana.

**BILL:** Tinc olives.

**JAMES:** De debò?

**BILL:** En vols?

**JAMES:** No, gràcies.

**BILL:** Per què no?

**JAMES:** No m'agraden.

*(Pausa.)*

**BILL:** No t'agraden les olives?

*(Pausa.)*

Què cony tens contra les olives?

*(Pausa.)*

**JAMES:** No les suportó.

**BILL:** De debò?

**JAMES:** És l'olor que fan que no suportó.

*(Pausa.)*

En Bill aleshores fa una passa endavant: quan repta en James a agafar un ganivet ben fort i li pregunta de què té por, les insinuacions homoeròtiques s'acosten perillosament a la superfície del discurs:

**BILL:** Formatge? Tinc un ganivet de formatge esplèndid.

*(Agafa un ganivet de formatge.)*

Mira. No et sembla esplèndid?

**JAMES:** Està afilat?

**BILL:** Prova-ho. Agafa la fulla. No et tallarà pas. No si l'aferres com déu mana. No si l'agafes amb fermesa fins al mànec.

*(En JAMES no toca el ganivet.)*

*(En BILL es queda dret aguantant-lo.)*

[...]

**BILL:** De què tens por? [...] Per què et fa por agafar aquesta fulla?

Clarament en James se sent amenaçat, en el sentit que voldria mantenir a ratlla el seu desig homoeròtic —és a dir, refermar la frontera patriarcal entre heterosexualitat/ homosexualitat— però en Bill li ho està posant difícil. És aleshores quan opta per passar a l'acció: agafa el ganivet de la fruita i proposa que simulin un duel, una forma «molt poc subtil», com diu en Bill, de vehicular el mutu desig homoeròtic. En Bill s'hi nega:

**BILL:** De totes maneres, jo deixo el ganivet.

**JAMES:** Doncs l'agafo jo.

*(En JAMES ho fa i se li encara amb dos ganivets.)*

**BILL:** Ara en tens dos.

**JAMES:** En tinc un altre a la butxaca de darrere.

*(Pausa.)*

**BILL:** Què en fas, te'ls empasses?

**JAMES:** I tu?

*(Pausa. Es miren fixament.)*

Immediatament després d'aquesta última provocació per part d'en Bill, en James, entestat a negar el seu desig homoeròtic, passa a l'atac:

*(De sobte.)* Va! Empassa-te'!

*(En JAMES llença un ganivet a la cara d'en BILL. En BILL alça un braç per protegir-se la cara i agafa el ganivet*



*per la fulla. Es talla la mà.)*

**BILL:** Ah!

**JAMES:** Bona agafada! Què passa?

*(Examina la mà d'en BILL.)*

Donem-hi un cop d'ull. Ah sí. Ara tens una cicatriu a la mà. Abans no n'hi tenies cap, oi?

L'escomesa d'en James posa de manifest dos impulsos contradictoris i la tensió enorme que generen. D'una banda, es pot entendre com l'expressió d'un desig homoeròtic que es resisteix a ser ocultat o fins i tot suprimit. D'altra banda, es basa en la lògica binària de la ideologia patriarcal: en James assumeix el rol "masculí", és a dir, sexualment actiu i agressiu, i "viola" (simbòlicament parlant) en Bill, que es veu reduït al paper passiu de receptacle "femení" de la violència, ferit (o simbòlicament "violat") (Silverstein, 1993: 70). D'aquesta manera en James interromp d'una vegada per totes cap possibilitat de reconèixer-se a si mateix d'alguna forma que s'allunyi de la norma de la masculinitat heterosexual i patriarcal i, alhora, causa una ferida/cicatriu a la mà d'en Bill que pot invocar com a "prova" de l'adulteri de la Stella, ja que segons ell, la Stella va esgarrapar en Bill (cosa que en Bill ha negat anteriorment tot aportant com a prova l'absència de cap cicatriu al seu cos). Si en Bill se n'ha anat al llit amb la Stella, aleshores l'"amença" del desig homoeròtic desapareix, l'ordre patriarcal torna al seu lloc, i l'autoreconeixement d'en James com a home heterosexual queda ratificat. La Stella, com podem comprovar, continua sent una simple moneda de canvi en el tràfic homosocial masculí.

O encara millor, si "esborren" totalment l'*affaire* entre la Stella i en Bill, aleshores en James i en Bill ja no tenen res a veure, i poden fer com si res no hagués passat, com si el desig homoeròtic entre tots dos no hagués amenaçat de sortir a la superfície i fer trontollar l'estructura patriarcal. Aquesta és l'estratègia d'en Harry quan torna de visitar la Stella:

**HARRY:** La seva dona... sap... m'ha fet una petita confessió. Em sembla que puc fer servir aquesta paraula.

*(Pausa.)*

*En BILL es xucla la mà.)*

El que ha confessat és que... s'ho havia inventat tot. [...] No es van trobar mai, sap, en Bill i la seva dona; no van parlar mai. Això és el que en Bill diu, i això és el que ara admet la seva dona. No van tenir res a veure l'un amb l'altre; no es coneixen. Les dones són estranyes. Però suposo que, d'això, vostè en sap molt més que no pas jo; és la seva dona. Si jo fos vostè, me n'aniria a casa i li fotria un cop de cassola al cap i li diria que no es tornés a inventar aquesta mena d'històries.

(En realitat, la Stella ha dit a en Harry que és en James qui s'ho ha inventat tot). Tot i que en Bill, d'entrada, confirma l'explicació d'en Harry, en James es disculpa pel seu comportament, i sembla que tot hagi tornat a lloc segons els paràmetres d'una cultura patriarcal, finalment, de la mà d'en Bill i, sobretot, de la Stella, *La col·lecció* es nega a proporcionar aquesta mena de tancament narratiu i ideològic, tot deixant l'espectador/a en un espai obert que fa possible la resistència:

**BILL:** Et... diré... la veritat.

[...]

(En JAMES se'l mira fixament.

En HARRY es queda quiet.)

**BILL:** No la vaig tocar mai... vam seure... al bar, en un sofà... durant dues hores... parlant... vam parlar d'això... no ens vam... moure del bar... no vam anar mai... a la seva habitació... només vam parlar... sobre el que faríem... si anéssim a la seva habitació... dues hores... no ens vam tocar mai... només vam parlar d'això...

I com ja hem vist al principi, quan en James repeteix aquesta nova versió dels fets a la Stella, ella respon amb el silenci, tot negant-se a confirmar o a negar res:

**JAMES:** No vau fer res, oi?

*(Pausa.)*

No va ser a la teva habitació. Només en vau parlar, al bar.

*(Pausa.)*

És aquesta la veritat, no?

*(Pausa.)*

Simplement us vau quedar asseguts i vau parlar del que faríeu si anéssiu a la teva habitació. És això el que vau fer.

*(Pausa.)*

No?

*(Pausa.)*

És aquesta la veritat... no?

*(L'STELLA se'l mira, sense ni confirmar ni negar res.)*

En optar conscientment i deliberadament pel silenci quan en James li demana que parli per ratificar la solidesa de l'ordre patriarcal, la Stella desafia la visió patriarcal (amb una llarga història) del silenci femení com a senyal de submissió i obediència i, sobretot, posa de manifest que per a la seva subsistència l'ordre patriarcal depèn justament del fet que les dones (i els homes homosexuals), degudament controlats i neutralitzats, el ratifiquin continuadament, és a dir, que corroborin les suposades "veritats" que les/els victimitzen i marginalitzen (Silverstein, 1993: 74-75). En

definitiva, la Stella utilitza el silenci per autoafirmar-se com a subjecte i expressar la seva resistència a ser utilitzada i representada com a objecte o moneda de canvi dins de l'ordre patriarcal i del circuit homosocial masculí.

[1] Al llarg de tot l'article, tres punts (...) signifiquen una pausa breu en el diàleg, indicada pel propi Pinter. En canvi, tres punts entre claudàtors ([...]) indiquen una omisió de part del text citat per part meua.

[2] Les traduccions dels textos crítics són totes meves; les de *La col·lecció*, de Víctor Muñoz i Calafell.

## Referències

Dollimore, Jonathan 1983: "The Challenge of Sexuality". A: Alan Sinfield (ed.). *Society and Literature* 1945-1970. Londres: Methuen. 51-85.

Lewis, Jane 1992: "From Equality to Liberation: Contextualizing the Emergence of the Women's Liberation Movement". A: Bart Moore-Gilbert i John Seed (eds.). *Cultural Revolution: The Challenge of the Arts in the 1960s*. Londres: Routledge. 96-117.

Mulvey, Laura 1999 [1975]: "Visual Pleasure and Narrative Cinema". A: Leo Braudy i Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford UP. 833-844.

Pavis, Patrice 1998: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: U of Toronto P.

Rubin, Gayle 1975: "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". A: Rayne Reiter (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. Nova York: Monthly Review P. 157-220.

Sedgwick, Eve K. 1984: "Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne, and Male Homosocial Desire". *Critical Inquiry* 11: 226-245.

— 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova York: Columbia UP.

Silverstein, Marc 1993: *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Londres i Toronto: Associated University Presses.

Sinfield, Alan 1989: *Literature, Culture and Politics in Postwar Britain*. Oxford: Blackwell.

**Mots clau:** britànic (teatre), Harold Pinter, La col·lecció (obra), patriarcat, perspectiva de gènere

*Entrada anterior*

La quimera del manipulador d'objectes

*Entrada posterior*

A l'ombra del Theatertreffen. Una crònica des de l'Internationales Forum 2017

## Últims números

[Veure'ls tots](#)



## (Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)





