



**RONALD KNOWLES, «Harold Pinter i T. S. Eliot»,
a *The Pinter Review, Collected Essays 1999 and
2000*. (Traducció: TNC)**

A l'obra més recent de Harold Pinter, *Celebració*, situada en un restaurant d'alt nivell londinenc, un jove cambrer té el costum «d'interrompre» —és la seva pròpia paraula— després que els clients n'hi donin permís. Les interrupcions funcionen sempre igual, una exhaustiva quimera que relaciona el seu avi amb els antics mons de la literatura, la política i l'entreteniment —incloent-hi la figura, que es menciona en diversos sopars, de T. S. Eliot¹. Pinter s'hi diverteix, ja que en certa mesura està fent referència a la situació que va viure als anys '50, quan treballava de cambrer al National Liberal Club. Dos clients parlaven sobre Eliot i el jove Pinter va «interrompre» durant una bona estona. Encara que els socis no es van queixar, el màitre sí que ho va fer i Pinter se'n va anar directe al carrer².

Eliot va ser un dels principals descobriments de Pinter en el tresor de la Hackney Public Library. El 1961, en una entrevista compartida amb Donald McWhinnie a la BBC

radio, Pinter es va referir a Eliot com algú «que admiro extremadament»³. La biografia de Michael Billington ens en dóna algunes dades personals: Pinter llegint en veu alta *La terra erma* a la seva nòvia irlandesa, Pauline Flanagan; Pinter ajudant a organitzar una petita ruta per les esglésies londinenques i interpretant els cors de l'obra *La pedra* d'Eliot⁴.

No cal insistir en la preponderància que va tenir la influència d'Eliot sobre el període de postguerra en general. Per a un jove amb una mínima curiositat intel·lectual o artística, la poesia d'Eliot era inevitable i indispensable. A més, al costat dels ecos parisencs de Baudelaire, i de manera similar, Eliot semblava el poeta de Londres, o almenys amb ell Londres quedava incorporat simbòlicament a la poesia: «La multitud fluïa sobre el Pont de Londres, tants, / mai no havia pensat que la mort n'hagués desfet tants»⁵. El jove londinenc d'un entorn desafortunat, hi trobava l'excitació de créixer en una ciutat mitificada pel modernisme, un modernisme que també havia absorbit a Dante⁶.

A banda del testimoni biogràfic, tots els lectors, comentaristes i crítics de l'obra de Pinter han observat

constantment la influència de T.S. Eliot, en particular a les obres primerenques i més específicament a *Terra de ningú* a la meitat dels anys '70. Aquesta influència sovint es posa de manifest amb referències i analogies, o bé amb reflexions més generals sobre el discurs dramàtic en relació a la poesia i el teatre. M'agradaria reconsiderar aquesta qüestió demostrant que bona part del significat de *Terra de ningú* pot ser vista des de la confrontació amb «l'angoixa de la influència»⁷, una confrontació en què Pinter rebutja la base de l'escriptura d'Eliot, la recerca d'espiritualitat en el món modern que troba la màxima expressió als *Quatre Quartets*. Tal com indica Billington, a l'Arxiu Pinter de la British Library podem veure que un dels títols alternatius per a *Terra de ningú* era *Quartet de nit*⁸.

A la primera obra de Pinter, *L'habitació*, el negre cec Riley dóna a Rose una mena de revelació existencial. Riley té una relació paròdica amb la variant dialectal del renecc 'cor blimey' o 'gor blimey' [eufemisme de 'God blind me'], concretament «cor blin'O'Riley», i entenc que aquesta expressió té l'origen en la cançó de music-hall «one-eyed Riley». A l'obra d'Eliot *The Cocktail Party* de 1949, aquesta cançó és cantada pel Convidat No Identificat, el qual resulta ser Sir Henry Harcourt-Reilly, que és qui porta la salvació i

mort final a un dels personatges femenins, en forma de martiri missioner⁹. Per considerar l'aspecte satíric de Pinter, llegiu l'article de Katherine Burkman en què demostra com *Un lleuger malestar* parodia la cerimònia de la vegetació i el ritual de la fertilitat en què es basava *La terra erma* a partir de les teories de *La branca daurada* de J.G. Fraser¹⁰.

En un principi, la comparació crítica més comuna, tanmateix, va ser entre el «Fragment Aristotèlic» d'Eliot, *Sweeney Agonistes*, i *La festa d'aniversari* (encara que Kenneth Tynan va veure *Sweeney* com la font del diàleg del *Muntaplats*, ja el 1961)¹¹. Aquesta mena de comparacions sovint van insistir en les característiques comunes: amenaça i banalitat, estilització de music-hall i llengua popular. En un article de 1962 aparegut a *Modern Drama*, «Transcending Naturalism», H.R. Hays dedica una pàgina a un cara a cara entre Meg i Petey de *La festa d'aniversari*, en què cita el diàleg entre Dusty i Doris de *Sweeney*:

Dusty: *És curiós com trec les cartes –*

Doris: *La manera com les agafes ja diu molt*

Dusty: *La manera com t'ho sembla ja diu una
 barbaritat*

Doris: De vegades no t'explicaran res.

Dusty: Has de saber què els vols preguntar.

Doris: Has de saber què vols saber.

Dusty: No té sentit preguntar-los massa coses.

Doris: No té sentit preguntar-los més d'una vegada.

Dusty: De vegades no tenen cap sentit.

El text imprès de *Night School* de Pinter no estava disponible l'any 1962. Si no, tinc la sensació que les observacions de Hays es podrien fer també extensibles a gairebé tot el diàleg entre Millie i Annie: vet aquí un fragment:

Milly: No vull la llet calenta, la vull freda.

Annie: És freda.

Milly: Em pensava que l'havies escalfat.

Annie: Ho he fet. Amb el temps que porto aquí s'ha refredat..

Milly: L'hauries d'haver deixat a la casseroles.
Si l'haguessis tornat a posar a la casseroles encara seria freda.

Annie: Em pensava que havies dit que no la volies calenta.

Millie: No la vull calenta.

Annie: Doncs és per això que dic que és freda.

Millie: Ja ho sé. Però si l'hagués volgut calenta.

L'únic que dic és això.

A banda de la comparació amb *Sweeney*, el moment en què Goldberg i McCann persegueixen Stanley cap a la pensió de la costa va ser comparat, per Katherine Worth per exemple, amb el moment en què les Eumènides persegueixen Harry cap a la seguretat del seient familiar a *The Family Reunion* d'Eliot (1939).

Eliot especulava que potser l'actor de music-hall seria el «millor material» per transformar «l'entreteniment» en una «forma d'art», però va ser Pinter qui se'n va adonar plenament, amb moments com els encreuaments de paraules entre el duet còmic que formen Goldberg i McCann a *La festa d'aniversari*. Així, la «nova forma» que es podia haver derivat del «discurs col·loquial» amb què va experimentar Eliot, com ara a l'inici de *The Cocktail Party*, acaba sent el reconegut segell de l'obra de Pinter¹², fins a tal punt que cap a 1962 John Russell Taylor podria

exclamar que Pinter, més que no pas Eliot, havia aconseguit fer «l'autèntic drama poètic del nostre temps»¹³.

El capítol de Katherine Worth sobre Eliot en l'estudi de 1972 *Revolutions in Modern English Drama*, ofereix una anàlisi delicada i refinada sobre la influència de les obres d'Eliot en Pinter. Tanmateix, vist en retrospectiva, l'article va ser escrit massa aviat en relació a Eliot i Pinter, així com en relació a James Joyce i Pinter, ja que va ser respectivament a *Terra de ningú* i a *Traïció* on Pinter es reconciliaria amb cadascun. Billington assenyala de passada que *Terra de ningú* està saturada d'ecos de T.S. Eliot¹⁴, potser a partir del punt de vista d'un crític original, Irving Wardle, que va considerar bona part del diàleg de Spooner com «un pastitx d'Eliot»¹⁵.

Un eco amb el qual discreparia poca gent prové de «La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock». El vers de Prufrock «For I have known them all already, known them all» [*«Doncs ja els he conegut tots, els conec tots»*] que es repeteix amb variacions, se sent en les paraules de Spooner «I have known this before» [*«Aquesta situació ja l'he viscuda abans»*], que es repeteix tres vegades. Hi ha altres al·lusions a «Prufrock», la més evident de les quals

és cap al final del poema, i també es troba al final de l'obra; es tracta de l'al·lusió a l'oïda i a l'ofegament: « He sentit les sirenes cantant... fins que ens despertin veus humanes i ens ofeguem»¹⁶. «Però sento ocells... Em dic a mi mateix: “Tu has vist un cos que s'ofegava”». Les extenses referències a l'home que s'ofega a *Terra de ningú*, potser conviden a comparar-ho amb la secció «Mort per aigua» de *La terra erma*.

Billington menciona un passatge eliminat del manuscrit de *Terra de ningú* en què Spooner comenta en broma sobre la dona de Hirst que «alguna vegada l'he vist sobre una barca a Battersea»¹⁷, la qual cosa sembla fusionar-se amb la referència a Cleopatra de «la barca en què ella seia» i amb la barca d'Elisabeth i Leicester en el passatge de Greenwich de *La terra erma*¹⁸. És comuna als poemes d'Eliot i de Dante. L'extens epígraf de «Prufrock» prové del Canto 27 de l'*Inferno* i, en un moment donat, «No sóc el Príncep Hamlet», l'arrogància fracassada de Prufrock contrasta amb la referència al Canto 2 de Dante, «No sóc Eneas». Així doncs, Prufrock és una mena de paròdia de Dante, i Londres una mena d'infern, en particular als versos 56 i 63 de *La terra erma*, «I see crowds of people, walking round in a ring», «I had not thought

death had undone so many», fent-se ressò del Canto 3 de l'*Inferno* (versos 53 i 57). A la traducció de John Ciardi de 1954, de fet l'autor utilitza el vers d'Eliot per traduir Dante, i hi afegeix específics ecos prufrockians al Canto 2. La identificació entre *La terra erma* i l'*Inferno* no podria ser més completa¹⁹.

Terra de ningú fa un ús conscient de la cita literària, una part de la qual, m'agradaria suggerir, consisteix en la identificació entre Spooner i Hirst com a paròdia de Virgili/Dante tal com se'ls presenta a l'*Inferno*. A més a més, al darrere d'aquest palimpsest s'hi amaga el paral·lelisme entre Eliot i Pinter com uns nous Virgili i Dante, el mestre i el seguidor.

La principal experiència de Pinter sobre l'infern va ser en l'obra *A porta tancada* de Sartre de 1951, en la qual va fer de criat²⁰. La conclusió de l'obra de Sartre —l'infern és quedar-se tancat en una habitació amb les mateixes dues persones per tota l'eternitat— probablement va donar peu a l'estabilitat i la immobilitat de la manera que Pinter acaba *Terra de ningú*. A Sartre trobem

Garcin: *La nit no vindrà mai?*

Inez: *Mai.*

Garcin: M'estaràs veient sempre?

Inez: Sempre.

A Pinter tenim «HIRST: És de nit. FOSTER: I sempre serà de nit». Podríem dir que Sartre va afegir una dimensió infernal a la immobilitat del final d'*Enrico IV* de Pirandello, una immobilitat que Pirandello il·lustra en un altre lloc fent referència a la famosa història de Paolo i Francesca de l'*Inferno*²¹.

El coneixement directe de Pinter respecte a Dante ens l'indica la seva novel·la primerenca, *Els nans*, quan Pete, mirant-se la festa al capítol 21, diu «They're in a mist. Hell's third circle»²² El tercer cercle de l'infern es descriu al Canto 6, on els golafres es troben submergits entre putrefacció i porqueria. Immediatament després de l'observació de Pete, els convidats de la festa bolquen un cubell de deixalles omplint-ho tot d'escombraries. La precisió d'aquesta referència suggereix que el jove Pinter va passar ell mateix d'Eliot a Dante, ja que, pel que sé, a l'obra d'Eliot no es fa una referència directa al cant sisè.

El Canto 3 de Dante, definit pels traductors com l'antesala de l'infern (suggerint alguna cosa similar a la *A porta tancada* de Sartre), conté els homes que el poeta descriu

com els oportunistes, o els inútils. Aquests no es troben ni dins ni fora de l'infern, sinó en una mena de «terra de ningú», sense esperança de morir, una immobilitat que els obliga a donar voltes i voltes en la foscor. La traducció de Doroty L. Sayer, disponible des de 1949, hi descriu la «nit» dient «thither drives in dizzying circles sped» [*«cap allà condueix en accelerats cercles vertiginosos»*]: una traducció espantosa però d'alguna manera apropiada per al discurs més famós de *Terra de ningú*²³. Foster i Briggs poden ser descrits encertadament com oportunistes, i Hirst té una fixació per la inutilitat alcohòlica. La famosa explicació de Briggs sobre la trampa que suposa Bolsover Street ens obsequia amb un modern paradigma vehicular dels inútils en el tercer canto de Dante: «Veig multituds de persones, caminant en cercle», «Mai no havia pensat que la mort n'hagués desfet tants». La paròdia de Briggs, si no la nota dantesca, se sent en «Les persones que viuen allà tenen la cara grisa, estan en un estat de desesperació».

Al Canto 1, Dante homenatja el seu mestre Virgili com «la fontana que del parlar tant expandeix el flum». «Amb molt de gust us serviré com el meu amo», diu Spooner a Hirst. Virgili ve a ser el guia iniciàtic de Dante en un sender que mena a la benaurança i a la salvació. Eliot jugava amb això

per referir-se a la seva relació amb W.B. Yeats quan, a «Little Gidding», fa el paral·lelisme respecte a la trobada de Dante i Ser Brunetto al Canto 15. Eliot va ratllar Ser Brunetto del manuscrit, per tal de no imputar el pecat de sodomia al seu predecessor²⁴. Podem dir que Pinter coneixia aquest fragment, perquè a *Vells temps* Deeley es fa eco de «dòcil envers el vent comú» en la seva vulgarització «només dòcil envers els vents canviants»²⁵. A *Terra de ningú* es combinen les dues idees de la puresa de llenguatge de Virgili i la salvació de Dante. Spooner diu «L'únic que ens queda és el llenguatge [la llengua anglesa]. Podem salvar-lo, encara?» «Què em pregunta? Que de què depèn la salvació del llenguatge?» pregunta Hirst, i després conclou «La salvació del llenguatge depèn de vostè». Spooner parla de si mateix com a «guia», la paraula que Dante utilitza repetidament per referir-se a Virgili, i en un moment donat diu a Hirst «Deixi'm ser el seu barquer, tal vegada». Una observació curiosa, però que quan es reconsidera des de l'univers dantesc ens recorda els dos barquers de l'*Inferno*, Caront i Flègies, que transporten Virgili i Dante. En aquest sentit, el tipus de vers que utilitza Spooner per al seu «Homenatge a Wessex» és més aviat significatiu: «És escrit en *terza rima*», diu. Sabem

que l'aspecte defallit de John Guilgud en la producció del 1975 de *Terra de ningú* es va basar en el record que tenia Pinter de W.H. Auden, del qual *El mar i el mirall* conté una petita secció en *terza rima*. Però crec que és pertinent puntualitzar que qualsevol mena de referència a aquesta forma mètrica recorda de manera obligada *La Divina Comèdia*, amb la qual s'identifica habitualment.

Fins aquí tenim alguns indicis i referències que, plegades, combinen a grans trets Eliot i Dante, i suggereixen que el saló de Hirst —semicircular en el disseny de 1975 de John Bury— és una mena d'antesala de l'infern en una desert espiritual. En una altra obra d'Eliot, tanmateix, podem trobar la font de l'estructura i la situació de *Terra de ningú*. Em refereixo al drama d'Eliot. En una llarga ressenya per al *New York Review of Books* de 1979, Russell Davies establí el convincent paral·lelisme entre el Convidat No Identificat de *The Cocktail Party* que s'instal·lava en el saló d'Edwards, i l'entrada de Spooner a l'espai de Hirst, així com l'allargat ritual de begudes entre ambdós²⁶. Hi ha un paral·lelisme molt més significatiu, tot i així, en una altra obra d'Eliot, *L'honorable home d'estat*. El mateix procés artístic, tal com he explicat, que es repetiria tres anys

després quan Pinter va acostar-se als *Exilis* de Joyce per a les primeres escenes de *Traïció*²⁷.

Al començament de *L'honorable home d'estat*, trobem un polític i empresari retirat, l'eminent Lord Claverton. Un visitant misteriós que es presenta a la seva casa londinenca, un tal Federico Gomez, resulta ser Fred Culverwell, algú del seu passat anterior a la guerra. Els dos evocuen els dies universitaris i Culverwell recorda a Claverton el secret culpable del seu passat a Oxford. Claverton havia atropellat un home sense aturar-se, encara que posteriorment es va saber que l'home ja era mort. Al llarg d'aquesta conversa, Culverwell no deixa de beure whisky. Finalment es descobreix que el propòsit de la visita de Culverwell no és fer xantatge, sinó continuar i restablir l'amistat.

En tot plegat tenim estretes analogies amb *Terra de ningú*: el canvi de nom Spooner-Whetherby; la beguda de Spooner; les acusacions de Spooner relacionades amb el passat d'Oxford; la insistència d'amistat per part de Spooner. A més, hi ha la «por a la solitud» de Lord Claverton²⁸, mentre Hirst revela el seu temor a la «merda solitària». Claverton remena el seu prestatge de les

agendes: les més antigues contenen els detalls de la seva atrafegada vida passada, mentre l'actual mostra les pàgines buides de la solitud. De manera comparable, Hirst té a mà el seu àlbum de fotografies amb què confon passat i present, memòria i actualitat, la formalitat afectada de la fotografia en contrast amb la vergonya provada de l'alcoholisme. En un moment donat, Spooner diu: «No m'han estimat mai... I vostè? L'han estimat mai, a vostè?» A la qual cosa, Hirst replica: «Doncs... no, no ho crec». A *L'honorable home d'estat*, Claverton observa: «Em temo que no m'ha estimat mai ningú, realment».

Al final, tanmateix, Lord Claverton experimenta el que ell anomena una «il·luminació», a mode de «penediment», oferint una mirada profunda sobre la naturalesa de l'amor, una veritat que l'allibera del passat i accepta la mort.

L'honorable home d'estat està dedicat a la dona d'Eliot, la seva Beatriu, l'amor humà de la qual el va portar a una visió més propera de la visió beatífica que ell creia que havia trobat la màxima expressió al *Paradiso* de Dante que el florentí ascendia després d'haver-se acomiadat de Virgili. El Hirst de Pinter no té cap il·luminació, cap epifania final, cap transcendència. De fet, *Terra de ningú* es concep en bona mesura al voltant d'històries d'una epifania paròdica o

fallida: la no-revelació de l'emigrat hongarès al Jack's Straw Castle, la paradoxa de la no-pintura «El xiulador», la moneda que desapareix del «vagabund vell i pudent, nu de pèl a pèl», Bolsover Street, i per damunt de tot l'àlbum fotogràfic de Hirst.

Hirst i Spooner, Virgili i Dante, es troben amb les ànimes mortes. A l'*Inferno*, aquestes responen; a *Terra de ningú*, sentim «qui sap com poden reanimar-se... en les seves cadenes, en els seus gerros de vidre. ¿Li sembla cruel... apressar-los quan estan subjectats, empresonats? No... no. Profundament, profundament, ells desitgen respondre al seu tacte, a la seva mirada», com van fer amb Dante. Però per a Briggs, «Els morts són morts, company. Morts i enterrats». Eliot encaixava el passat amb el present, l'*Inferno* amb *La terra erma*, la poesia amb la recerca espiritual: L'espectre de Yeats a «Little Gidding», el Ser Brunetto del Canto 15, anticipa «aquest foc refinador» de la revelació espiritual²⁹. Hirst, com els condemnats que es troben clavats al gel, roman a l'antesala de l'infern, en *Terra de ningú*. Eliot ascendeix al *Paradiso*, mentre a Hampstead Heath, la Selva Obscura de l'equívoc on Hirst s'ha trobat amb Spooner, Pinter abaixa la mirada cap a Londres i Bolsover Street, el món en què ell romandrà.

-
- ¹ Harold Pinter, *Celebration & The Room* (31, 66)
- ² Pinter va explicar aquesta anècdota en una entrevista amb Kate Saunders («Pause for thought», *The Sunday Times*, 9 de juliol de 1995, Secció 10, pàgs. 4-5). He de dir que a la conferència sobre Pinter a Londres, Ronald Harwood va posar de manifest aquest incident, però amb Kafka en lloc d'Eliot.
- ³ «Talking of Theatre» (7)
- ⁴ *The Life and Work of Harold Pinter* (21, 40)
- ⁵ *The Waste Land, Collected Poems 1909-1935* (63)
- ⁶ Vegeu Manganiello, *T.S. Eliot and Dante*
- ⁷ Aquest assaig pren el concepte ben establert per Harold Bloom com a premissa teòrica, encara que un examen rigorós d'Eliot i Joyce en relació a Pinter, aplicant les categories de Bloom (*The Anxiety of Influence*, 14-16) donaria una tesi interessant.
- ⁸ *The Life and Work of Harold Pinter* (242)
- ⁹ Les *Collected Plays* d'Eliot (213) inclou la cançó. El títol original de l'obra era *One-Eyed Riley*: vegeu E. Martin Browne, *The Making of T.S. Eliot's Plays* (174)
- ¹⁰ Vegeu *The Dramatic World of Harold Pinter: Its basis in Ritual* (47-64)
- ¹¹ La crítica original de l'*Observer* de *El muntaplats* al Theatre Royal, Stratford, East London va ser inclosa a *A View of the English Stage* (312-313)
- ¹² Les opinions d'Andrew K. Kennedy sobre el drama poètic d'Eliot segueixen sent de gran utilitat, vegeu *Six Dramatists in Search of a Language* (108-115)
- ¹³ *Anger and After* (261)
- ¹⁴ *The Life and Work of Harold Pinter* (242)
- ¹⁵ Vegeu Irving Wardle, Londres: *The Times*, 20 d'abril de 1975 (37)
- ¹⁶ *Collected Poems 1909-35* (15). John Bush Jones considera l'al·lusió literària i les analogies respecte a *Fi de partida* de Beckett i «Prufrock». Vegeu «Stasis as Structure in Pinter's *No Man's Land*»
- ¹⁷ *The Life and Work of Harold Pinter* (243)
- ¹⁸ *Collected Poems 1909-35* (64, 71)

¹⁹ Rutgers University Press va publicar primer la traducció de Ciardi de l'Inferno el 1954 que la New American Library va incloure posteriorment a la seva llista Mentor el 1962.

²⁰ *A porta tancada* va ser traduïda per primera vegada el 1946 per Hamish Hamilton com a *In Camera* i reimpressa a *Three European Plays*, editada per W. Martin Browne, per Penguin Books el 1958.

²¹ La comparació amb Dante es troba al prefaci de *Six Characters in Search of an Author*.

²² *Els nans* (126)

²³ *The Comedy of Dante Alighieri The Florentine. Cantica 1. Hell* (86)

²⁴ Manganiello, T.S. *Eliot and Dante* (148)

²⁵ Vegeu *Quatre Quartets* (38) i *Vells temps* (35)

²⁶ «Pinter Land», vol. XXV, núms. 21-22, Jan. 25, 1979 (22-23). Richard L. Homan suggereix que l'antinaturalisme d'una altra obra d'Eliot anticipa el de Pinter, vegeu «T.S. Eliot's *The Confidential Clerk*: Prelude to Pinter?»

²⁷ «Joyce and Pinter: *Exiles and Betrayal*»

²⁸ Totes les referències a *L'honorable home d'estat* es troben a *Collected Plays*.

²⁹ *Quatre Quartets* (40)