

## *The Caretaker: Veinticinco años después*

FABIAN PRIETO DIEZ

### SUMMARY

*Twenty-five years ago The Caretaker was Pinter's first successful stage play, and it is still one of his best. As in many of Pinter's works, this play begins with comic expectations, but from there it moves to a point where the laughs stop.*

*This paper aims to show how Pinter writes from within his characters, his method consisting of the psychological analysis he is constantly making through their speeches. There has been a great deal of controversy over Pinter's claim that there is no message, no content, no hidden meanings beneath the surface of his plays. His most outstanding merit is the way he uses language to outline personalities, language becoming a symptom. This psychological approach provides an answer to many of the puzzling questions raised by his plays, while, at the same time, preserving and stressing their dreamlike structure and their poetic ambiguity.*

Harold Pinter no había causado gran impacto en la escena teatral inglesa hasta 1959: sus obras anteriores habían pasado poco menos que inadvertidas. Fue *The Caretaker*, representada en el Arts Theatre Club de Londres el 27 de abril de 1960, la que por fin le consagró como uno de los mejores dramaturgos ingleses del momento. Este triunfo actuó retrospectivamente y su obra anterior fue vista con nuevos ojos por la crítica.

*The Caretaker* representa para Pinter un retorno a la simplicidad: ausencia de amaneramiento y de violencia, acción casi mínima y tan sólo tres personajes. Precisamente en este mismo período, Pinter trabajó en una complicada obra que luego él mismo relegó al olvido, *The Homecoming*.

Martin Esslin ha tenido acceso al manuscrito de ésta, notable por su artificio-

sidad y violencia<sup>1</sup>. La acción se desarrolla en una especie de laboratorio psicológico de investigación de la conducta, con pacientes recluidos en celdas insonorizadas. Hay una gran matanza en la que perece todo el «staff» investigador y auxiliar. La obra termina con el protagonista, Mr. Lamb, dócilmente sentado a la espera de ser intervenido, con electrodos implantados y provisto asimismo de unos auriculares... «I never began to like any of the characters, they really didn't live at all»<sup>2</sup>, confesó el propio Pinter a L.M. Bensusan. Con todo, buena parte del material y sugerencias parecen haber sido utilizados en *The Birthday Party*, *The Applicant* (sketch), *The Caretaker*, etc.

En *The Caretaker*, Pinter vuelve a sus temas preferidos: la inseguridad, la búsqueda de un cobijo, el misterio de la propia identidad, los avatares del largo viaje que es la vida. Davies, prototipo del naufrago social, vagabundo envejecido, hombre sin presente, pasado, ni futuro. Los otros dos personajes, Mick y Aston, son hermanos.

Aston, que ha sido testigo de la reyerta en que Davies ha perdido su trabajo, le ofrece un cuarto para pasar la noche, hasta que encuentre algo. Davies, a quien conocemos exclusivamente por lo que él mismo nos dice, las ilusiones que se forja, lo que nos va contando de su vida, aparece lleno de prejuicios racistas, interesado, suspicaz, astuto, al par que víctima de la sociedad. Es él quien habla de continuo, excesivamente confidencial y expansivo, y empieza dándonos su versión de cómo ha llegado a la condición de vagabundo, por qué abandonó a su esposa a la semana de casados por haberle encontrado su ropa interior metida en el recipiente de las verduras, de sus líos en su último trabajo... Todo ello, con una retórica de altibajos, frases inacabadas y estilo coloquial, insultante hacia los ausentes. Una nota patética impregna la mayoría de estos rasgos y situaciones:

«But I'm not young any more. I remember the days I was as handy as any of them. They didn't take any liberties with me. But I haven't been so well lately. I've had a few attacks» (p. 9)<sup>3</sup>

El tono del discurso de Davies es de resentimiento contra todos, pero ante su benefactor, se le ve deseoso de aparecer complaciente, de ahí sus innumerables confidencias. Aston se limita a escuchar y a dar respuestas mínimas. La exuberancia de palabras traiciona a Davies; pronto acabamos convencidos de que no es cuestión de creernos cuanto dice: nos basta con contemplarlo en escena. La mayor parte de las cosas a que hace referencia, son de dudosa credibilidad. ¿Qué pensar, por ejemplo, del inolvidable relato dramatizado de su jornada al monasterio de Luton, en busca de un par de zapatos? (pp. 14-15).

---

<sup>1</sup> Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, London, Eyre Methuen, 1973, pp. 101-105.

<sup>2</sup> «The Paris Review Interview», (entrevista con L. M. Bensusan), en Ch. Marowitz and S. Trussler *Theatre at Work*, London, Methuen, 1967; Harmondsworth, Penguin Books, 1972. p. 308.

<sup>3</sup> Siempre que se citan páginas de obras de Pinter debe entenderse de Ed. Methuen.

Resulta que **Davies** no sólo carece de un techo para pasar la noche, sino que ni siquiera es la persona que creemos: su nombre tampoco es el de **Davies**. Oficialmente parece llamarse Jenkins, pero los papeles acreditativos están todos en Sidcup desde hace muchos años, desde la guerra. De ahí, según él, la necesidad imperiosa de unos buenos zapatos para hacer el viaje..., y de que el tiempo se mejore: «*Shoes? It's life and death to me*», (p. 13). **Davies** —se sugiere— se pasa la vida debatiéndose en el falso problema de unos zapatos —nunca suficientemente buenos— o del tiempo atmosférico —nunca del todo seguro—.

A la mañana siguiente de haber dormido en la misma habitación, **Aston** se queja de que **Davies** hacía ruidos extraños en sueños, como si padeciera angustiosas pesadillas. El lo niega todo, argumentando con una lógica que revela su primitivismo:

ASTON. You were making noises.

DAVIES. Who was?

ASTON. You were.

(**Davies** gets out of bed. He wears long underpants.)

DAVIES. Now, wait aminute. Wait aminute, What do you mean? What kind of noises?

ASTON. You were making groans. You were jabbering.

DAVIES. Jabbering? Me?

ASTON. Yes.

DAVIES. I don't jabber, man. Nobody ever told me that before.

(Pause)

What would I be jabbering about?

ASTON. I don't know.

DAVIES. I mean, where's the sense in it?

(Pause)

Nobody ever told me that before.

(Pause)

You got hold of the wrong bloke, mate.

ASTON (crossing to the bed with the toaster). No. You woke me up. I thought you might **have been** dreaming.

DAVIES. I wasn't dreaming. I never had a dream in my life.

(Pause)

ASTON. Maybe it was the bed.

DAVIES. Nothing wrong with this bed.

ASTON. Might be a bit unfamiliar.

DAVIES. There's nothing unfamiliar about me with beds. I slept in beds. I don't make noises just **because** I sleep in a **bed**. I slept in plenty of beds.

(Pause)

I tell you what, maybe it were them Blacks.

(pp. 22-23).

Aston, por su parte, es un hombre de personalidad deteriorada, como él

mismo nos contará más tarde (Act II, pp. 54-57). Su conversación es veleidosa. Súbita y caprichosamente salta del comentario de una herramienta que va a comprar, a la confianza de una mujer que un buen día en un café y sin mediar mayores intimidades le dijo: «...How would you like me to have a look at your body?».

Familiarizados con estas mutuas confianzas, Aston se interesa por los orígenes del vagabundo, pero éste, después de haber confesado que está viviendo al socaire de un nombre fingido, se toma evasivo y transparenta auténtico pánico a ser reconocido. Todos los indicios que pudieran servir para identificar a Davies parecen haber sido perdidos:

ASTON. What did you say your name was?

DAVIES. Bemard Jenkins is my assumed one.

ASTON. No. Your other one?

DAVIES. Davies. Mac Davies.

ASTON. Welsh, are you?

DAVIES. Eh?

ASTON. You Welsh?

(Pause)

DAVIES. Well, I been around, you know... what I mean... I been about...

ASTON. Where were you bom then?

DAVIES (darkly). What do you mean?

ASTON. Where were you bom?

DAVIES. I was... uh... oh, it's a bit hard, like, to set your mind back... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like... you know...

(p. 25).

Cuando finaliza el acto I Davies se encuentra solo en el cuarto de Aston, curioseando todo cuanto ve y hablando consigo mismo. Irrumpe Mick en escena, y Davies es sorprendido, como si fuera un ladrón; justamente la última frase es: «What's the game?» (p. 29).

Y el juego consiste en que un pobre hombre viejo excesivamente confiado en su astucia y en la hospitalidad que se le ha brindado, no advierte hasta que ya es demasiado tarde, que la persona a quien se ha confiado le trata con desprecio, sin la más mínima consideración hacia sus sentimientos, y le expulsa al fin, dejándolo de nuevo solo en su condición de vagabundo, más derrotado y destruido por dentro que al principio. Davies es un intruso que ha sido previamente invitado. El juego que Mick comienza es a todas luces inquietante. El vagabundo, sometido a un conjunto de pesquisas que sólo suelen hacerse en las comisanas de policía, se siente poco a poco aterrorizado. Mick parece experimentar un disfrute masoquista, insistiendo reiterativamente en preguntas ya respondidas, o divirtiéndose en escudriñar lo que él ya conoce de antemano. Las respuestas y protestas de Davies suelen ser contradictorias y hasta risibles, teniendo a veces que rectificar y desdecirse.

Prosigue Mick en la línea de interrogador despiadado que se divierte viendo sufrir a su víctima, y progresivamente su lenguaje se toma grosero, insultante y amenazador:

MICK. ...I think I'm coming to the conclusion that you're an old rogue.

You're nothing but an old scoundrel.

DAVIES. Now wait-

MICK. Listen, son. Listen, sonny. You stink.

DAVIES. You ain't got no right to-

MICK. You're stinking the place out. You're an old robber, there's no getting away from it. You're an old skate. You don't belong in a nice place like this. You're and old barbanan.

(p. 35).

No sin fundada razón se ha reparado que Mick es el personaje menos logrado, menos realista en *The Caretaker*<sup>4</sup>. Sus largas peroratas de veinte líneas (p. 31, p. 32) y de hasta cuarenta líneas (pp. 35-36) son poco convincentes teatralmente hablando, y apenas verosímiles frente al realismo con que Pinter ha dotado a los otros dos personajes. Ronald Hayman llega a afirmar que Mick es un personaje fallado y que no pertenece a la obra de la misma manera que los otros dos, «very effective when silent, but often disastrous when he speaks»<sup>5</sup>.

Para Esslin, sin embargo, Mick es la creación más original de la pieza, si bien se apresura a decir que Aston y Mick bien podían ser considerados como dos aspectos diferentes de una misma personalidad: Mick, el actor; Aston, el poeta<sup>6</sup>.

Excepcionalmente en toda la obra durante unos instantes concurren los tres personajes en escena. a propósito del bolso de Davies – que Aston acaba de recuperar – tirado por los aires, y zarandeado por los dos hermanos. Davies intenta desesperadamente consolidar su posición, y comprender de qué va el juego. Cuando le es ofrecido por Aston el empleo de «caretaker» que supone para Davies la deseada estabilidad y solución de sus problemas, se muestra indeciso. El rechazador de negros, griegos, polacos, extranjeros de todo origen y condición, es él mismo un «outsider». ¿Qué horribles secretos esconde Davies para necesitar tantos camets de identidad, falsos todos, ninguno real...?

DAVIES. ...Of course I got plenty of other cards lying about, but they don't know that, and I can't tell them, can I, because then they'd find out I was going about under an assumed name. You see, the name I call myself now, that's not my real name. My real name's not the one I'm using, you see. It's different. You see, the name I go under now ain't my real one, It's assumed.

(p. 44).

4 Ronald Hayman. *Harold Pinter*, London, Heineman Educational Books, 1968, pp. 364-6.

5 *Ibid.*, p. 37. Cf. Simon Trussler, *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*, London, Victor Gollanz, 1973, p. 79.

6 Martin Esslin, *op. cit.*, pp. 106-7.

Llegado el momento, —por ejemplo con motivo del apagón provocado por Mick al enchufar un aspirador, con el consiguiente ruido y confusión— vemos a un Davies capaz de tirar rápidamente de navaja y presto a todo @p. 4445). Semejante reacción, al parecer impresiona favorablemente a Mick, que reconoce en él al hombre bregado y curtido por la vida. Llega incluso a pedirle consejo acerca del hermano, y le confía sus planes de mejoras en la casa, que, entre otras cosas, necesita de los servicios de un «caretaker».

Mick, sin embargo, conserva en toda ocasión el perfil de un carácter duro y manipulador —no es fácil discernir si está haciendo ofertas reales a Davies o si le está sondeando—, sus palabras se toman cortantes en el instante más inesperado, de tal modo que disuaden a su huésped de excesivas confianzas (p. 50).

Aston finaliza el acto II con el más largo parlamento de toda la pieza. Sin nada que lo motive aparentemente, sin conexión alguna con la conversación del momento, como si tendido en el diván del psiquiatra entrara en trance, se embarca en una extensa confidencia-anamnesis en la que revela a Davies numerosos detalles sobre un tratamiento de electroterapia al que se vio sometido hace años. Aquello le sirvió entonces, para abandonar el hospital y poder «vivir como la demás gente».

El relato opera una regresión en el tiempo, y Aston revive y escenifica a través del lenguaje sus visiones y alucinaciones. Incluso ahora, sus pensamientos fluyen con torpeza, fragmentarios e incoherentes. No puede, no acierta a recordar qué le condujo al hospital:

...Some kind of lie must have got around. And this lie went round. I thought people started being funny. In that café. The factory. I couldn't understand it. Then one day they took me to a hospital, right outside London, They... got me there. I didn't want to go.

(p. 55).

El discurso es prácticamente un soliloquio dramatizado. Davies y los restantes objetos de la habitación van quedando paulatinamente relegados a la más estricta oscuridad, mientras Aston rememora sus días en el hospital, describiendo los dispositivos previos al electro-shock: las enormes pinzas, los cables en tomo, la máquina siniestra, y todo el personal técnico responsable. Atmósfera y detalles que Pinter —médica y psicológicamente versado— tenía proyectados para su obra *The Hothouse*, relegada al olvido y desechada. En este relato de Aston se percibe una cierta aura anti-psiquiátrica y anti-institucional:

ASTON. Then one day... this man... doctor, I suppose... the head one... he was quite amaan of... distinction... although I wasn't so sure about that. He called me in. He said... he told me I had something. He said they'd concluded their examination. That's what he said. And he showed me a pile of papers and he said that I'd got something, some complaint. He said... he just said that, you see. You've got... this thing. That's your complaint. And we've decided, he said, that in

your interests there's only one course we can take. He said... but I can't... exactly remember... how he put it... he said, we're going to do something to your brain. He said... if we don't, you'll be in here for the rest of your life, but if we do, you stand a chance. You can go out, he said, and live like the others. What do you want to do to my brain, I said to him. But he just repeated what he'd said. (p. 55).

...and then suddenly this chief had these pincers on my skull and I knew he wasn't supposed to do it while I was standing up, that's why I... anyway, he did it. So I did get out. I got out of the place... but I couldn't walk very well. I don't think my spine was damaged. That was perfectly all right. The trouble was... my thoughts... had become very slow... I couldn't think at all... I couldn't... get... my thoughts... together... uuuhh... I could... never quite get it... together. The trouble was, I couldn't hear what people were saying. I couldn't look to the right or the left, I had to look straight in front of me, because if I turned my head round... I couldn't keep... upright.

(pp. 56-57).

Se observa en esta cita una clara relación entre tema y técnica. Las estructuras sintácticas sincopadas y dubitativas pretenden ser un reflejo de la mente enferma de Aston, que coordina con lentitud y revive con dolor su pasado. Estamos con el paciente en el interior del hospital. «During Aston's speech —dicen las acotaciones escénicas— the room goes dark. By the close of the speech only Aston can be seen clearly» (p. 54).

Este relato de auto-revelación es como una explicación de la conducta de Aston, y resulta tanto más sorprendente por cuanto Aston —que no gusta de hablar mucho con la gente— decide hacer esta larga confidencia íntima, dando rienda suelta a sus terrores y necesidades psicológicas ante Davies, persona poco capaz de generosidad y comprensión, y por tanto incapaz de ayudarlo. Muy pronto veremos a Davies utilizar mezquinamente esta información para atacar a Aston.

El lenguaje de este relato es deliberadamente elemental y desorganizado. El espectador simpatiza con la víctima de las instituciones sociales y hospitalarias, que es Aston. Las referencias a todo el personal implicado tienden a dar la imagen de un paciente que apenas entiende nada de lo que se está haciendo con él. Aston habla de «these men», «someone», «people», «they», «this man —doctor I suppose», «the head one», «he», «they», «my mother», «a man», «the chief», «one or two of them», «another one», «one of them»... @p. 54-57). La mayor parte de los pronombres y referentes son confusos para quien no haya vivido los hechos. Aston vivió aquello como una confabulación de todos contra él.

Esta larga anamnesis ha sido considerada como un error, teatralmente hablando. Así John Russell Taylor, después de considerarla una página de notable valor por sí misma, la juzga como «too explicit, lacking the richness and indirection of Pinter's best work». Otros autores hablan incluso de «central failure»

dentro de la mejor obra de Pinter <sup>7</sup>. Como ocurre con la mayoría de las «long speeches» pinterianas, también ésta sena perfectamente suprimible sin que la obra se resintiera por ello.

Es altamente significativo que en varias de las obras más decisivas de este período, Pinter experimenta genuina fascinación por los sujetos paranormales —Aston, Stanley, Len, Disson— que, no pudiendo escapar de su condición de víctimas de la sociedad, son posteriormente victimizados de modo más profundo en instituciones sanatonales para enfermos mentales. Stanley, en *The Birthday Party*, es llevado por dos siniestros personajes (seudo-psiquiatras?... ) para ser «re-orientated», «adjusted», «integrated», «for special treatment». Con Len, en *The Dwarfs*, entramos incluso en el interior del hospital, que se confunde con el escenario. Y ahora Aston nos hace un auténtico reportaje de cuanto en aquel lugar —«right outside London»— vio y padeció, de resultas de lo cual quedó psicológicamente fragilizado, no habla con nadie, se retira de los lugares donde ve gente, y apenas sale de casa. Le gusta, eso sí, trabajar con sus manos la madera y fabricar cosas... (p. 40). ¿Es este trabajo manual una alusión a una posible terapia ocupacional que pudiera haber hecho innecesaria la severa intervención cerebral?

Sin aventurarnos en afirmaciones categóricas, es sugerente poner en relación toda la obra de Pinter con los trabajos de investigación clínica de R. D. Laing y su equipo en The Tavistock Institute of Human Relations (1957-1961) sobre familias de esquizofrénicos. En realidad, a nivel de publicaciones, sólo la primera obra de Laing, *The Divided Self* (1957), antecede a la producción dramática de Pinter, que tan rápidamente se acrecentaba por aquellos años. El capítulo VII de *The Politics of Experience* (1965), tiene no pocas analogías con el discurso de Aston que nos ocupa. Y sobre todo, en la obra común de Laing y A. Esterton, *Sanity, Madness and the Family* (1963) <sup>8</sup>, fruto de trabajos clínicos experimentados antes, hay extensos diálogos-interviués — transcripciones literales de sesiones clínicas — de sorprendente similitud temática y casuística con los diálogos pinterianos. La sintaxis dubitativa de quien improvisa dificultosamente, su carácter repetitivo, y las situaciones insoportables a que se alude y que provocaron la enfermedad mental del más débil les confiere un insospechado valor dramático. En su libro sobre Laing, Edgar Z. Friedenberg expresa una opinión que es convergente con lo que se acaba de exponer:

The language of these families, which Laing perceives convincingly, as the instrument by which their daughters were driven mad, sounds like Pinter dialogue, almost exactly: the double-binds, the repetitions in which the meanig has suddenly become reversed by inflexion, the meaningless and threatening false jollity, the moments

<sup>7</sup> Austin E. Quigley, *The Pinter Problem*, Pnnceton. New Jersey, Pnnceton University Press, 1975, pp. 113-172.

<sup>8</sup> Ronald D. Laing, *The Divided Self*, 1957, *The Politics of Experience*, 1965, *Sanity, Madness and the Family*, Harrnonsworth, Penguin Books, 1963.

that verge on communication that always lapse through unenlightened self-interest, the strong scent of death throughout <sup>9</sup>.

Lo sorprendente no es que las intervius clínicas posean una considerable riqueza dramático-estética, sino que el dramaturgo Pinter demuestre haber captado con una fidelidad psicológica tan certera las motivaciones de la conducta humana. *A Nighr Out*, por ejemplo, - o b r a emitida por la radio en marzo de 1960 y estrenada en TV varias semanas más tarde — dinase compuesta con el asesoramiento de un psicoanalista. Stanley y Aston semejan arquetipos de la clase de víctimas que el Dr. Laing parece tener «in mente\* al escribir, y que le inducen a lanzar a veces verdaderas frases incendiarias contralas «instituciones totales» <sup>10</sup>.

Con todo, no sabemos por qué, Pinter ha demostrado siempre un gran interés por hacemos creer que él escribe sus obras desde una absoluta inocencia psicológica. En sus declaraciones y comentarios sobre su obra hace gala de una cierta alergia a las especulaciones teóricas, probablemente por un instinto de autoprotección, como si se quisiera alimentar la idea de que no vale la pena indagar en el por qué sus obras y tipos teatrales son como son. Pretende mantenerse ajeno a todo tipo de corrientes teóricas e implicaciones ideológicas, que ayudan a comprender lo que de por sí resulta difícil en muchas de sus obras.

El discurso de Aston - q u e constituye una especie de clímax en un momento estratégico de la obra — cumpliría una función de explicar el carácter retraído del personaje, herido a niveles profundos y, de hecho, convaleciente de por vida. Pero, como muy acertadamente apunta R. Schechner, si se nos han dado a conocer los antecedentes que operan detrás de la conducta de determinado personaje, al instante se nos antoja inquirir el por qué de otras conductas en escena, no menos sorprendentes. ¿Por qué Mick actúa con su peculiar dureza? ¿Ninguna mujer en su vida? ¿Qué significa todo ese lío que Davies se trae con Sidcup y sus documentos de identidad? «Aston's long speech is a flaw in the play's construction», concluye Schechner <sup>11</sup>.

Era predecible que Davies se iba a aprovechar de la inesperada confesión clínica de Aston. Personificación de la vanidad, astucia e ingratitud humanas, huésped que ha recibido cobijo, dinero, tabaco, zapatos y una oferta de trabajo, Davies pretende alzarse con la exclusiva posesión del cuarto y expulsar a su bienhechor. La ofensiva ha sido astutamente premeditada, Davies ha hecho inventario del mayor número de datos desfavorables, tanto reales como inventados, y de todo ello se queja a Mick (pp. 59-63). Su compañero de habitación vive

---

<sup>9</sup> Edgar Z. Friedenberg, *Laing*, London, Ed. Fontana, 1973, p. 19.

<sup>10</sup> Cf. Erving Goffman, *Asylurns. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Innraies*, New York, Anchor Books, 1961.

<sup>11</sup> Richard Schechner, «Puzzling Pinter», in *Tulane Drama Review*, XI, 3, 1966, pp. 176-84.

ensimismado, no hace más que hablar consigo mismo y no escucha a Davies: al contrario. se burla de él, carece de sentimientos, ni siquiera le ha dado un reloj para saber qué hora es... El cuarto de baño de la casa está todo sucio y negro —«because of them Blacks coming up from next door»—. Con semejante persona, le resulta imposible dormir y trabar amistad:

DAVIES. I been plenty of other places. They always let me sleep. It's the same the whole world over. Except here.

MICK. Sleep's essential. I've always said that.

DAVIES. You're right, it's essential. I get up in the morning, I'm worn out! I got business to see to. I got to move myself out, I got to get fixed up. But when I wake up in the morning, I ain't got no energy in me. And on top of that I ain't got no clock.

(pp. 62-63)

Entre el bueno de Aston con unos zapatos en la mano para Davies, Mick se retira. Los zapatos no son del agrado del vagabundo. Durante la noche, Aston se ve obligado a despertar a Davies, pues no le deja dormir con sus ronquidos y resoplidos. Entonces Davies, en tono agresivo y amenazador pasa a la ofensiva:

DAVIES. ...Your brother's got his eye on you! They can put the pincers on your head again, man! They can have them on again! Any time. All they got to do is get the word. They'd carry you in there, boy. They'd come here and pick you up and carry you in! They'd keep you fixed! They'd put them pincers on your head, they'd have you fixed! They'd take one look at all this junk I got to sleep with they'd know you were a creamer.»

... You want me to do all the dirty work all up and down them stairs just so I can sleep in this lousy filthy hole every night? Not me, boy. Not for you, boy. You don't know what you're doing half the time. You're up the creek! You're half off! You can tell it by looking at you. Who ever saw you slip me a few bob? Treating me like a bloody animal! I never been inside a nuthouse!

(p. 67)

Davies también habla demasiado, como Aston antes de su operación. Su insolencia con el más débil de los hermanos —a quien considera ya como a un anormal— y sus desmedidas pretensiones, le hacen caer en desgracia. Aston le comunica fnamente que se busque otro lugar y que olvide lo de «caretaker», porque no parece en absoluto la persona adecuada. Y Mick, que da la impresión de haber estado escuchando sus ocurrencias y conteniendo en todo momento sus reacciones personales, dicta su opinión con la dureza que le caracteriza, después que Davies se ha dejado decir que Aston estana muy bien otra vez en el manicomio:

MICK. What a strange man you are. Aren't you? You're really

strange. Ever since you come into this house, there's been nothing but trouble. Honest. I can take **nothing** you say at face value. Every word you speak is **open** to any number of **different interpretations**. Most of what you say is lies. You're **violent**, you're **erratic**, you're just completely **unpredictable**. You're **nothing else** but a wild animal, when you come down to it. You're a barbanan. And to put the old tin lid on it, you stink from arse-hole to breakfast time...

(P. 73)

Se ha dicho que **Davies** es el personaje más humano de todo Pinter. Paradójicamente, y a despecho de todos los problemas de identidad en que parece debatirse, el espectador acaba conociéndole a la perfección. A veces suscita compasión y simpatía; otras, rechazo y condena, porque también él rechaza y es vengativo, egoísta e ingrato. Al final de la obra, le vemos de nuevo nómada y desarraigado. Gran parte del inmediato y franco éxito que tuvo *The Caretaker* debe atribuirse a **Davies** y a las risas espontáneas que sus intervenciones y ocurrencias suscitaban en el público desde el primer día de la representación. El secreto de este personaje —y en definitiva de todo Pinter— estriba en lo verbal. En realidad, asombra comprobar lo poco que ha sucedido en escena, a nivel de acción. De ahí que los críticos, puestos a explicar el significado de *The Caretaker*, hayan excogitado las más dispares interpretaciones acerca de la pieza, incitados por la paradoja de sus notorias imperfecciones y deficiencias técnicas, frente a la evidente aceptación y triunfo prolongado en el público. Este hecho la configura como obra clave para reflexionar sobre el teatro pinteriano en general. Además, no en vano fue la que de modo definitivo le ha hecho triunfar.

Martin Esslin<sup>12</sup>, siempre inclinado a glorificar todas sus obras, que invariablemente estima como fruto de una personalísima y profunda concepción de la vida<sup>13</sup>, ve en **Davies** un arquetipo de transgresor que incurre en la «hybris» de los clásicos griegos, y le otorga valor de alcance cósmico. Coincide con él en este punto de vista Patrick Roberts<sup>14</sup>. Esslin sugiere asimismo la interpretación psicoanalítica, conforme a la cual **Davies** representaría la «figuradel padre» - e n una imagen un tanto senil y debilitada, pero no exenta de arrogancia — expulsado de casa por sus propios hijos, que consuman así simbólicamente el mítico parricidio freudiano.

La inmadurez de **Aston** - que es quien trajo a **Davies** a la casa — sugiere que está profundamente necesitado de imagen paterna... El retorcido circunloquio de **Mick** lo denuncia bien a las claras: «You remind me of my uncle's brother...» (= my father!).

Y a su vez, con su expulsión, **Aston** mismo **vengaría** la castración a que se vio

<sup>12</sup> Martin Esslin, *op. cit.*, pp. 93-113.

<sup>13</sup> Nigel Dennis, «Pintermania», in *The New York Review of Books*, december 17, 1970, pp. 21-22.

<sup>14</sup> Martin Esslin, *op. cit.*, p. 107. Patrick Roberts, *The Psychology of Tragic Drama*, «Pinter: The Roots of the Relationship», pp. 69-101, London, Routledge & Keagan Paul, 1975.

sometido, a manos de los psiquiatras —«father figures», también ellos— castigadores de los deseos edípicos... El mismo Esslin se encarga de relativizar esta interpretación, señalando que hay otras muchas igualmente posibles, y puntualiza: «*The Caretaker* is a play without a woman», de suerte que el Edipo freudiano resultana aquí menos plausible.

Se da a entender también que el afán de Aston por hacer más acogedora su habitación, parece apuntar a otro tema, que sena el de la lucha del hombre por poner orden en un mundo caótico <sup>15</sup>.

Y en otro escrito, sintetiza este mismo crítico su visión en los términos siguientes:

On one le vel *The Caretaker* is a realistic play, almost a slice of life, but on another deeper level it is a poetic image of the human condition itself: Man fighting for a place, for security, but at the same time deprived of it by the weakness of his own fallible selfish nature. Behind the drab happenings between a tramp and two ordinary men there thus stands the great primeval issue of original sin, man's expulsion from Paradise... <sup>16</sup>.

Por su parte, Wilson Knight hace una interpretación relativamente ennoblecedora del personaje Davies. Presenta a los dos hermanos, Aston y Mick, como genuinos productos de nuestra civilización y progreso: uno, recién salido del manicomio, y otro, próximo candidato a entrar en él... «In contrast, the tramp is dynamic... Two worlds, those of a vigorous outsider and those of a derelict civilization, conflict» <sup>17</sup>.

Utilizando como esquema de referencia las «morality plays» medievales. Clifford Leech establece un parangón de los dos hermanos con los principales dominantes en el universo: Mick, el ángel de las tinieblas (= «mockery», «assertion», «ruthless»), y Aston, el ángel de la luz (= «suffering», «love», «compassion»). Son hermanos y están en connivencia, son en cierto modo los aristócratas. Davies, en cambio, es terrenal, a imagen y semejanza nuestra; por más repelente que se nos antoje, nos vemos invitados a identificarnos con él <sup>18</sup>.

Davies es un anti-héroe, una especie de pícaro adulto de nuestros días, que se desenvuelve en ámbitos para él bien conocidos. en medio de las modernas metrópolis. Es un astuto merodeador y la sociedad no lo tiene clasificado; es un «outcast» oportunista, a la caza de ventajas personales; de profesión vagabundo, ha trabajado ocasionalmente, pero siempre en tareas socialmente desde-

<sup>15</sup> M. Esslin, *Ibíd.*

<sup>16</sup> M. Esslin, «Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter», en John Russell Brown, *Modern British Dramatists*, Englewood Cliffs, N. J., 1968, pp. 58-70.

<sup>17</sup> G. Wilson Knight, «The Kitchen Sink». en *Encounter*, XXI, 6, December 1963, pp. 48-54.

<sup>18</sup> Clifford Leech, «Two Romantics: Arnold Wesker and Harold Pinter», en J. R. Brown, (Stratford-upon-Avon Studies, IV), *Contemporary Theatre*, ed. London, Arnold, 1962, IV, pp. 11-31.

ñadas y reservadas para extranjeros y explotados. La opinión y trato que dispensa a sus compañeros de fatigas y servidumbre es despiadada y fascista.

Su salud empieza a ser precaria. ¿Imagen grotesca o patética la de Davies? Su lenguaje deja traslucir en muchas ocasiones una parodia del todo burlesca. Nos cuesta trabajo creer que, en semejantes circunstancias él mismo pueda hablar en serio... Nos hace reír, por más que su mera presencia resulte sobrecogedora.

El problema de las «risas indiscriminadas» que se suscitan en el auditorio a la vista de un personaje del talante de Davies, parece que se planteó ya con ocasión del estreno mismo, y escandalizó a espectadores de índole y sensibilidad social dispares. El propio Pinter se vio en la precisión de aclarar:

Certainly I laughed myself while writing *The Caretaker* but not all the time, not «indiscriminately». An element of the absurd is, I think, on the features of the play, but at the same time I did not intend it to be merely a laughable farce. If there hadn't been other issues at stake the play would not have been written.

Audience reaction can't be regulated, and no one would want it to be; nor is it easy to analyse. But where the comic and the tragic (for want of a better word) are closely interwoven, certain members of an audience will always give emphasis to the comic as opposed to the other, for by so doing the rationalize the other out of existence<sup>19</sup>.

Algo que, desde luego, Pinter nunca ha pretendido es ser denunciador social. Es incluso llamativa la total ausencia de juicios de valor y de compromiso social, como sena de esperar en el teatro pinteriano, situado muy a menudo en estratos sociales de subdesarrollo material y cultural. Los personajes que Pinter crea se debaten en sus problemas personales, más que inquietarse por el mundo en que les ha tocado vivir; ellos tienen suficiente con su propio caos interior.

James T. Boulton ve en *The Caretaker* el símbolo arquetípico de la vida humana como un viaje, y para él Davies es el peregrino vagabundo, impelido por la inexorable necesidad de ponerse en camino, empresa que difiere de un día para otro, con excusas dignas de muy poco crédito...<sup>20</sup> El camino es incierto, sin amigos, el mundo exterior, hostil, y el tiempo inclemente... «Where am I to go?», son en realidad las palabras finales de Davies, al verse de nuevo vagabundeando a la intemperie, a merced de la inclemencia. En esta misma línea interpretativa abunda el libro de W. Baker y S.E. Tabachnick sobre Pinter al referirse al *The Caretaker*. Por todo comentario, concluyen su estudio con esta línea y amarga observación: «... there is no rest and no Sidcup in this world, only dreams wom so thin that they can no longer serve»<sup>21</sup>.

19 Arnold Hinchliffe, *Harold Pinter*, New York, Twayne Publishers, 1967, p. 95.

20 James T. Boulton, «The Caretaker and Other Plays», en *Moderns Drama*, VI, 1963, pp. 131-140.

21 William Baker & Stephen Ely Tabachnik, *Harold Pinter* (Modern Wnters Series), Edinburgh, Oliver & Boyd, 1973, pp. 70-89.

En realidad, todas estas indagaciones a la búsqueda de significados definitivos, así como las incontables categorías y expresiones inventadas para descifrar el mensaje de Pinter —si alguno hay— van siempre más lejos de las intenciones del propio autor, que en repetidas ocasiones ha insistido que no es necesario comprender nada en sus obras, que éstas ni son simbólicas ni alegóricas. El mensaje está en las palabras mismas, en los diálogos, en el lenguaje, y consiste en la progresiva revelación que se produce al contemplar y escuchar a los personajes en escena. Pinter es fiel a la psicología de sus tipos escénicos, hasta el extremo de que casi de continuo éstos están produciendo material de consultorio psicológico. Muchas de sus obras están centradas en casos de personalidades que se autodestruyen ante nuestros propios ojos: Rose (*The Room*), Stanley (*The Birthday Party*), Gus (*The Dumb Waiter*), Albert (*A Night Out*), Edward (*A Slight Ache*), Davies (*The Caretaker*), Disson (*Tea Party*), Teddy (*The Homecoming*) e incluso Hirst y Spooner en *No Man's Land*, nos ofrecen en escena la contemplación de su fracaso. son todos náufragos sociales, y un poco llegamos a comprender por qué, al oírles hablar.

Hay otro grupo de comentaristas y críticos que relegan a un segundo plano y minimizan todo cuanto supone búsqueda de significados en la obra de Pinter. Richard Schechner fue el primero en apuntar esta sorprendente exégesis, a saber: todos los personajes pinterianos funcionan por vía de «subtexto». En otros términos, lo que dicen no debe ser tomado literalmente en cuenta (muchas veces no tiene mayor importancia); lo importante es lo que no dicen pero sugieren. La mayona de sus obras vendnan a ser meros ejercicios de arte dramático, un simple juego. Huelga todaespeculación hermenéutica, la búsquedade significados implicaría aquí no haber comprendido: «The game must not be played 'for a reason', but for the fun of it», dice este crítico. Como sucede en los deportes, nuestro interés y diversión se limita al momento de la representación; una vez concluido el juego, no hay nada más que indagar...

Pinter is a fine example of the desinterested artist. His attention is turned inward on the mechanics of his art. He is meticulous in scenic structure and dialogue for their own sake... But the theatre is, finally, an illusion <sup>22</sup>.

A esta misma línea interpretativa pertenece Nigel Dennis, muy explícito en su devastadora reseña de Martin Esslin y de James R. Hollis, que lleva por título «Pintermania» <sup>23</sup>. Para Dennis casi todo queda dilucidado con decir que Pinter ha sido, antes que nada, actor profesional, y que continuó siéndolo por largo tiempo cuando escribía teatro. No es que Pinter posea una penetrante y honda comprensión de la naturaleza humana, por mera intuición, ya que las ideas que aparecen en sus obras proceden, por lo general, de autores más profundos que él. En resumen, dice Dennis, sus obras no son más que:

---

<sup>22</sup> Richard Schechner, *op. cit.*, p. 184.

<sup>23</sup> Nigel Dennis, *op. cit.*, p. 22.

elaborations of the drama school exercise, when the student is told (say), You are alone in a room. Suddenly, the door opens. You see a man standing there... O.K. Now, you improvise **the** rest... <sup>24</sup>.

Y eso serían todas las obras de Pinter... «Any words will do», explica Dennis, con tal de atenerse a la situación.

Pinter mismo parece haber sido afectado por la versión que de su talento ha dado Dennis y, en alguna manera manifiesta estar de acuerdo con ella <sup>25</sup>. En la entrevista hecha a Pinter un año más tarde, en 1971, éste cita de memoria lo que recuerda de haber leído a Nigel Dennis:

...that the plays were simply acting exercises —for actors... And that was it. There was absolutely nothing else. There was no content whatsoever, merely postures of actors being sad or happy or whatever <sup>25</sup>.

La opinión de Dennis —prosigue Pinter— le había dejado «fascinated and troubled». En la repetición que hace de memoria, se acentúa incluso y se explicita el pensamiento de Dennis, y todo ello le resulta al autor del *The Caretaker* fascinante.

En una reciente crónica teatral titulada «The Hollow Art of Harold Pinter», Bernard Levin manifiesta su impresión y asombro, cuando ha vuelto a ver representar *The Caretaker* en 1977. Su enfoque crítico coincide sorprendentemente con las interpretaciones de Schechner, Dennis y del propio Pinter, si bien, lo que verdaderamente expresan las palabras de B. Levin es pura y simple decepción:

Revisiting Harold Pinter's *The Caretaker* (Greenwich) after many years was an extraordinary experience. I sat in amazement at the prodigality of the author's talent, his masterly technical skill, his impeccable ear and faultless deployment of varying speech-patterns and rhythms, his literally incomparable ability to suggest unlocatable fear —and the emptiness, weightlessness and triviality of his entire play. This contrast between artifice and art struck me like a blow in the face; I went home dazed with the implications of what I had seen, and I have not fully recovered yet.

Yet there is *The Caretaker*, with its famous silences, its famous pauses, its famous hints of menace, and its terrible but complete absence of any subject-matter or any philosophical point.

Nothing emerges. There is no sense of a view, however oblique, of these characters, no disclosure of a general truth based on particular conclusions, no comment, wise or otherwise, on anything. We come out exactly the same people as we were when we entered; we have

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> «Interview with Mel Gussow», en *New York Time Magazine*, December, 1971

been entertained, we have admired the author's ability, we have not been bored. But have advanced our understanding and our humanity not a whit, and every experience we have had has been of an entirely superficial nature. The needle is sharp, the thread fine, the material sumptuous, the seam-stresses the best. But the Emperor's clothes do not exist <sup>26</sup>.

Con la perspectiva que brinda el propio distanciamiento temporal, se ha ido abriendo paso entre los críticos la sospecha de que tal vez *The Caretaker* ha sido «over-rated», y quizá también todo Pinter <sup>27</sup>.

¿Qué pensar ahora de aquellos juicios definitivos, de hace veinticinco años?: «... the most impressive dramatic writing in English since the war» <sup>28</sup>, o también: «*The Caretaker* is so perfectly constructed that it would be an impertinence to advocate further lessons in craftsmanship» <sup>29</sup>.

Parece cierto que Pinter ha sido beneficiario de un cierto esnobismo, y puede haber sido supervalorado por determinado público incondicional. No parece que pueda hablarse aún de él como de un clásico, y no es de extrañar que sea incluso poco significativo para los no estuistas, pero nadie puede discutirle el mérito de ser uno de los autores más importantes del teatro inglés del siglo XX. Y con todo, Pinter no se distingue precisamente por sus dotes de original e innovador: casi todo cuanto ha hecho procede en mayor o menor grado de otros. Su semántica escénica es beckettiana, su mundo representacional es afín al de Kafka, Beckett, T.S. Eliot; sus procedimientos dramáticos deben no poco al modo cinematográfico de Alfred Hitchcock. Han sido advertidas en su teatro también influencias de Chejov, Ionesco, Pirandello.

Puede decirse que Pinter no inventa ni personajes ni metodología dramática, pero ha obtenido una múltiple impregnación de muy diversos autores y corrientes; conoce la novelística del siglo XX, su teatro es contemporáneo del Teatro del Absurdo, y se nota en sus obras una absorción de técnicas y supuestos psicoanalíticos. Pero Pinter ha transformado suficientemente sus apuntes y no puede hablarse más que de influencias: se desenvuelve con sorprendente sabiduría desde el interior de sus criaturas escénicas.

El arte de Pinter reside en lo verbal. El lenguaje es de continuo usado para dibujar y bosquejar personalidades. Ahí están todas sus obras, con su riqueza cambiante y desigual, que miradas una por una se resisten al resumen y a la simplificación, pero que indefectiblemente están escritas desde una perspectiva analítica; un análisis psicológico discontinuo y asistemático, que desenvuelve y

<sup>26</sup> Bernard Levin, «The Hollow Art of Harold Pinter», en *Sunday Times*, October 30, 1977, p. 17.

<sup>27</sup> Arnold Hinchliffe, *British Theatre 1950-1970*, Oxford. Basil Blackwell. 1974, p. 174; cf. Ronald Hayman. *op. cit.*, p. 36.

<sup>28</sup> Clifford Leech, *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> Lawrence Kitchin. «Backwards and Forwards». en *Twentieth Century*, CLXIX, 1008, pp. 168-169.

progresivamente revela —a través de las incidencias de la relación verbal— el YO íntimo de los personajes. Nada de cuanto dicen es trivial, todo vacargado de leves significados que se acumulan; todo va dosificado según el momento, destinado a desorientar o desviar la atención, a llenar el tiempo, a merodear en torno a lo que se entrevé pero no se nombra, a demorar la confrontación con la propia verdad personal.

La frase que aparece en *The Caretaker*: «You get a bit out of your depth someties, don't you?» (p. 71), nos revela entre otras cosas que Pinter sabe muy bien lo que está intentando evidenciar. Sus personajes son tipos eminentemente verbales, sus dichos y expresiones nos ayudan a configurarlos. Peroran interminablemente, envuelven a su interlocutor, amenazan, adulan para congraciarse o seducir, acusan, insinúan, se jactan, fantasean, rechazan, se molestan, **fabulan**, se creen que los demás creen todo cuanto ellos dicen, humillan si pueden, se defienden haciendo uso de todas las escaramuzas verbales para dominar y reducir a su contrario, o ponen en práctica todas esas estrategias para cubrir la propia desnudez psicológica, que es otra manera de considerar la palabra hablada. «One way of looking at speech is to say it is a constant stratagem to cover nakedness», dice Pinter<sup>30</sup>.

Lo más sobresaliente en Pinter es su especial manera de hacer teatro-análisis. Gradualmente y a través de las palabras, practica un acertero acercamiento a las personalidades, algo así como la cámara de televisión que recoge meticulosamente gestos, movimientos de las manos, sonrisas comenzadas, indicios..., en continua exploración y análisis de la figura que tiene delante.

Un teatro sin finalidad, simple espectáculo sin motivación ulterior aparente, y eso sena todo Pinter, quien hace ya bastantes años confesaba: «I'm not interested in the general context of the theatre. My main interest, actually, is poetry»<sup>31</sup>.

---

30 «Pinter Between the Lines», en *Sunday Times*, 4 March 1962, p. 25.

31 «Two People in a Room», entrevista en *The New Yorker*, XLIII, 25 February 1967, p. 36.