

Algunas consideraciones sobre el teatro de Martin Crimp

Davide Carnevali

FONT: CARNVEALI, D. Batlle, Carles, dir. *La crisis del drama en la contemporaneidad: Attempts on her life* de Martin Crimp. (2010)

En *Four imaginary characters*, un breve relato de Crimp en cuatro partes publicado como prólogo a la edición inglesa de sus textos, el narrador describe su encuentro con el Escritor, una misteriosa entidad aparecida de la nada para habitar “con él” y “en él”. A partir de aquel encuentro, el Escritor se instala en casa del narrador, pone a prueba su tranquilidad cotidiana, utiliza sus efectos personales, desestabiliza sus costumbres. Así justifica su aparición: «We writers identify people who have nothing inside, who are dead inside, and we move into them the way a hermit crab moves into an empty shell»¹. La aparición del Escritor es rodeada por una mezcla de desconcierto e incredulidad por parte del narrador, y al mismo tiempo se ha la impresión que aquella presencia sea para él totalmente natural o, aun peor, inevitable. El Escritor acaba convirtiéndose en una suerte de doble del narrador: ejerce su fuerza imaginativa y se encarga de representarlo en sociedad, una imagen-espejo, su cara más brutal pero también más atractiva: su lado oscuro. Una sola duda al respecto sacude el narrador: «How can someone who spends so many hours watching the trees change colour, or children skipping, come up with all that pain and brutality? Isn't it perverse?»².

La imagen del Escritor como un cangrejo ermitaño en busca de personas “muertas por dentro” como conchas vacías para “habitarlas”, refleja en su tono desestabilizante la atmósfera que llena las obras de Crimp. Este tratamiento de un personaje que no

¹ Los escritores identificamos a las personas que no tienen nada en su interior, que están muertas por dentro, y nos introducimos en ellas como un cangrejo ermitaño se introduce en un caparazón vacío.

² ¿Cómo puede alguien que pasa tantas horas viendo cómo cambian de color los árboles, o cómo saltan los niños, llegar a todo ese dolor y esa brutalidad? ¿No es perverso?

presenta nunca una identitat del tot clara, mostràndose en tota la ambigüedat de su caràcter; esta mirada sobre la realitat que parece echar sombra sobre la realitat misma, en vez de arrojar luz; la auto-ironía con la qual el autor habla de su propio mundo, el mundo de la escritura, de la creació y del teatro; todos éstos son rasgos paradigmáticos del estilo de Crimp. Su producción teatral siempre se ha mantenido en vilo entre la tradición del realismo británico, «the linear, social-realist play - often on a council estate or in a living room - which tells simple stories by direct means in a healthy, vigorous and muscular way»³, y algo de menos “muscular”, menos físico, un impalpable velo de ambigüedad y inquietud que pone en duda la realitat de lo cotidiano, a través de la intrusión de elementos alienantes, que catalizan la atención y desplazan el foco del discurso en una dirección nueva, insólita y a menudo inesperada. Pensemos por ejemplo en las dos misteriosas y grotescas figuras enmascaradas que en *Getting attentions* aparecen esporádicamente, turbando la tranquilidad del pequeño bloque de viviendas donde habitan los personajes; o también en la repetición obsesiva del ruido del paso de un tren en *Dealing with Clair*. Además de connotar el espacio angosto e incómodo en que se mueve Clair -un pequeño departamento en los alrededores del ferrocarril- respecto al espacio amplio y confortable de la casa que gestiona como mediadora inmobiliaria, esta presencia sonora ya es metafóricamente el signo de una amenaza inminente e invisible, a punto de manifestarse.

Componente sonoro y componente espacial contribuyen de manera determinante a crear la atmósfera de tensión y tácito peligro que impregnan las historias de Crimp. Se trata a menudo de espacios urbanos, donde dimensión privada y pública se alternan para condicionar a los personajes, obligándolos a revelar su verdadera cara. En *Dealing with Clair* hay una constante invasión del espacio doméstico, un ataque a la intimidad; y el mismo discurso puede valer para *The country*, donde la relación entre Richard y Corinne es puesta en peligro por la presencia, en la casa de los dos, de Rebecca. Así mismo la multiplicidad de lugares que caracteriza *The treatment* (oficinas

³ La obra de teatro lineal y socialmente realista -a menudo en una urbanización o en una sala de estar- que cuenta historias sencillas por medios directos de forma sana, vigorosa y musculosa.

y restaurantes, parques y estaciones del metro) o *Play with repeats* (el pub, la parada del bus, la lavandería) permite observar los personajes en el pleno ejercicio de sus comportamientos sociales enfrentarse con los demás sea donde sea, para que sean visibles sus reales intenciones a través de los cambios de conducta que operan en diferentes tiempos y espacios de la vida cotidiana.

Pero el componente que quizás juegue el papel más importante en el desarrollo de la acción en las obras crimpianas, es el planteamiento del discurso verbal. Por un lado, Crimp juega con los cambios de velocidad y de tono, otorgando al diálogo una dimensión puramente natural, espontánea, marcada por la continua interrupción y reanudación de la comunicación. A menudo las réplicas se interrumpen o se sobreponen, el diálogo se divide en dos o más líneas que avanzan paralelas -a veces hasta con registros lingüísticos diferentes- sin “colaborar” entre ellas; hasta el discurso se descompone dentro de una misma réplica. En *No one sees the video*, por ejemplo, en la primera escena, Liz cambia de tono cuando reflexiona en voz alta sobre sus asuntos personales y su abandono por parte del marido; en este caso las palabras de Liz, más allá de las informaciones que proporcionan sobre su vida (nos encontramos en el medio de la entrevista que Karen hace a Liz, típica situación dramática que invita al desarrollo del relato), las frases entre paréntesis parecen dejar intuir su dificultad a comunicar lo que ella no quiere admitir tampoco a sí misma; aunque haya paradójicamente voluntad de mantener el discurso abierto:

Liz: My husband... Listen.

,

He seems... Well I mean he has... This morning, in the night... (What does it matter, the time of day?)

,

He's... (I mean gone.) He's left me.

,

He didn't come home last night, and this morning (Why am I telling you this?)

there was, all there was, what he left, he'd left, in fact this is what he did, he left a message on the machine.⁴

[...]

Pero lo que determina el ritmo de los diálogos sobre todo es -en línea con la tradición dramática inglesa- el tratamiento de las pausas. La acotación inicial de *Play with repeats* indica que «A pause (...) should no more be ignored than a rest in a musical score may be ignored»⁵. Es una exigencia que responde a una precisa idea de textualidad, que sobrepasa el aspecto lingüístico: lo que se pide aquí es un tratamiento casi musical, se pide considerar el texto como partitura sonora, en que el ritmo tiene una importancia fundamental. Sólo a través de la modulación del ritmo, la suspensión del diálogo hace resonar el eco de la palabra que no ha aparecido, cuyo sentido resalta por ausencia, considerando la voluntad del personaje de interrumpir -por manifiesta imposibilidad o conscientemente⁶- la comunicación. La acotación inicial de *No one sees the video* advierte que «The exact duration of any hiatus may be inferred from the context»⁷. Tenemos por tanto que considerar que en Crimp el planteamiento del proceso comunicativo no es nunca sólo un juego de estrategia lingüística, sino también proxémica, es decir que necesita realizarse con y en los locutores durante el tiempo

⁴ Liz: Mi marido... Mira.

Parece... Bueno, quiero decir que se ha... Esta mañana, por la noche... (¿Qué importa, la hora del día?) Se ha... (O sea, se ha ido.) Me ha dejado.

No vino a casa anoche, y esta mañana (¿Por qué te cuento esto?) había, todo lo que había, lo que había dejado, de hecho esto es lo que hizo, dejó un mensaje en el contestador.

⁵ Una pausa (...) no debe ignorarse más de lo que puede ignorarse un silencio en una partitura musical"

⁶ 15 En una entrevista a Aleks Sierz, es el mismo autor quien precisa: «I get irritated when people, probably influenced by European philosophy, talk about language being a barrier to communication. And they ask me whether my plays are about a failure of communication. And I always say, "No, I don't think so". They are all about communicating. Obviously, some of my characters would prefer, at certain moments, not to communicate, but that doesn't mean they can't». [Me irrita cuando la gente, probablemente influenciada por la filosofía europea, habla de que la lengua es una barrera para la comunicación. Y me preguntan si mis obras tienen que ver con el fracaso de la comunicación. Y yo siempre digo: "No, no lo creo". Todas tratan de la comunicación. Obviamente, algunos de mis personajes preferirían, en ciertos momentos, no comunicarse, pero eso no significa que no puedan.]

⁷ La duración exacta de cualquier interrupción puede deducirse del contexto.

del espectàculo, abierta a lo performativo, a través un reenvío implícito al contexto de la situación escénica.

Más allá de la atención reservada a la construcción formal del texto, otro punto clave del teatro de Crimp es la particular atención hacia las cuestiones más actuales con que la sociedad contemporánea tiene que confrontarse. Están en primer plano temas como la violencia -física y verbal- y la prevaricación de la intimidad (*Dealing with Clair*); la violencia doméstica (*Getting attentions*); la intrusión de los medios en la vida cotidiana (*No one sees the video*); el deseo de realización personal (*Play with repeats*) y, en contraposición, el instinto masoquista de autodestrucción (*The treatment*); la fragilidad del equilibrio de pareja (*The country*). Estas temáticas a fin de cuentas cruzan, de manera más o menos explícita y según formulas diferentes, toda la producción crimpiana.