

Teatre per a un món on el mateix teatre ha mort?

Crisi del drama i interpretació de la realitat:
Attempts on her life, de Martin Crimp

Davide Carnevali

Universitat Autònoma de Barcelona

En els primers mesos del 2005, la Sala Beckett presentava juntament amb l'Obrador un cicle dedicat al teatre de Martin Crimp, que incloïa la posada en escena de dues obres del dramaturg britànic, *The country* i *Attempts on her life*, traduïdes al català per la publicació *En cartell*; a això, s'hi afegia la lectura dramatitzada de *Cruel and tender* i de dos textos breus, *Face to the wall* i *Fewer emergencies*.¹ A més, es va convidar l'autor a fer un taller d'escriptura dramàtica titulat «The more you talk, the less you really say».

El cicle sobre Crimp s'inscrivía dins un projecte, impulsat per la sala barcelonina, de descobriment i difusió de les tendències dramàtiques més avançades del panorama europeu i internacional. Molts dels autors dels textos que s'han presentat a la Beckett o a l'Obrador –a més de Crimp, cal recordar Caryl Churchill, Händl Klaus, Neil Labute, Juan Mayorga, Roland Schimmelpfennig, Biljana Srbjanovic, entre d'altres– han acabat deixant petja en el panorama teatral català, ja que

¹ *El camp*, traducció de Marta Aliguer, direcció de Toni Casares, estrena: 16 de febrer del 2005; *Cruel i tendre*, traducció de Marc Rosich, direcció d'Andrea Segura, estrena: 14 de març del 2005; *Atemptats contra la seva vida*, traducció de Víctor Muñoz i Calafell, direcció de Juan Carlos Martel Bayod, estrena: 1 d'abril del 2005; *De cara a la paret / Menys emergències*, traducció i direcció de Carlota Subirós, estrena: 11 d'abril del 2005.

les seves propostes s'han convertit en punts de referència per a autors, en nous estímuls per a directors i en objecte d'estudi per a crítics i teòrics. Així ha succeït també amb *Attempts on her life*, un text que pot considerar-se paradigmàtic per a analitzar l'"estat crític" del drama contemporani, atès que en el seu plantejament formal qüestiona conceptes com *personatge*, *diàleg*, *acció*, *faula*.

El tractament del personatge, com a subjecte enunciant de les rèpliques i com a objecte del relat compost pel conjunt de les rèpliques; l'absència de diàleg *strictu sensu*, o sigui de l'intercanvi verbal que vincula cada rèplica amb la següent per a permetre que avanci la comunicació i les relacions intersubjectives; una acció "invisible" que es desenvolupa només en un nivell narratiu, és a dir, en el relat dels subjectes anunciants; uns components d'espai i temps que no s'acabaran de definir sinó és en el *hic et nunc* de l'espectacle: tot això converteix *Attempts on her life* en una obra que desafia en certa manera la possibilitat de la seva pròpia representació.

Més enllà de les temàtiques tractades (l'esquizofrènia de l'aldea global, la recerca d'una identitat i d'un recorregut vital, el paper de la dona en la societat occidental, entre d'altres), aquestes característiques formals són les que probablement estableixen un forta relació entre *Attempts on her life* i una determinada visió de la realitat que s'afirma en la contemporaneïtat. Resultarà doncs útil procedir a una confrontació entre dramaturgia i filosofia, teoria del teatre i teoria estètica, per a descobrir com un text teatral pot expressar l'esperit d'una època.

El silenci de la forma

En l'onzè *scenari*,² a la pregunta «isn't that the true meaning of these attempts on her life?», un locutor contesta: «it's a theatre –that's right– for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing dénouements of the theatre, Anne is offering a pure dialogue of objects» (CRIMP, 2005 : 254 - 255).³ Al marge de la seva connotació irònica, és evident que en aquest fragment del text es refereix a ell mateix: *Attempts on her life* trenca sens dubte amb "les velles convencions passades de moda de diàleg i personatge", i amb una història que "avança cap a la fase del desenllaç". Però, és lícit pensar que aquesta ruptura amb el passat i amb la tradició, com anunciava el locutor, es conclogui ara amb la mort del teatre? O no seria aquest, al contrari, el naixement d'un nou concepte de teatre, que comportés una revisió de les relacions entre el text i les seves parts, entre el text i la posada en escena, i finalment entre el text i el receptor?

En el seu assaig *L'écriture et le silence*, Roland Barthes afirma que en un determinat moment de la història de la literatura, que coincideix bàsicament amb l'aparició dels corrents simbolistes,⁴ «el llenguatge literari es conserva únicament per

2 Mantindrem el terme original *scenari* per a indicar els disset fragments en els quals es divideix l'obra, considerant el valor que comporta la paraula en anglès: el seu significat pot referir-se al guió televisiu i cinematogràfic i, en aquest context, a l'argument a partir del qual es desenvolupa la història; així mateix pot referir-se a l'*escenari*, lloc físic de l'estructura teatral; i també a una situació, un *panorama* polític o social.

3 «És teatre –exacte– per a un món en el qual el propi teatre ha mort. En comptes de les convencions antiquades de diàleg i els anomenats personatges avançant pesadament cap els desconcertants desenllaços del teatre, l'Anne ens està oferint un simple diàleg d'objectes» (CRIMP, 2005b : 53).

4 Barthes es refereix específicament a la poesia de Stéphane Mallarmé.

a cantar millor la seva necessitat de morir. [...] Aquest art té l'estructura del suïcidi: el silenci n'és un temps poètic homogeni que s'empelta entre dues capes i fa esclatar la paraula [...]. Literatura conduïda a les portes de la Terra promesa, és a dir a les portes d'un món sense Literatura, que els escriptors haurien de testimoniar» (BARTHES, 2005 : 77 - 78). Referint-se a aquesta condició de la literatura, Barthes introdueix la noció de *grau zero* de l'escriptura, definint-lo com una escriptura que «significa per mitjà de la seva absència», que resol el seu alliberament de l'*ordre marqué* del llenguatge gràcies a la seva desaparició: «el mode d'existir d'un silenci». Per ventura no recorda el “món on el teatre mateix ha mort” de Crimp aquest món sense literatura, on “la literatura canta la seva necessitat de morir”, esmentat per Barthes? L’“alliberament de l'ordre” que permet a la literatura emancipar-se de les normes estilístiques, podria correspondre en el nostre cas a l'emancipació del text de les normes de la construcció dramàtica. En aquest sentit, Crimp sembla conduir la dramaturgia a les portes d'un món on el drama crida el seu propi silenci.

L’“estil de l'absència” es reflecteix primer de tot en la voluntat de l'autor a reduir pes i materialitat a la faula a través de dues renúncies: la renúncia a concretar les coordenades espaciotemporals i la renúncia a configurar personatges. Els locutors que pronuncien les rèpliques són simples “entitats anunciadores”, portadors de paraules i no d'acció, pràcticament sense caracterització física ni psicològica; i la que hauria de ser la protagonista dels seus relats, l'Anne, simplement és un eco que ressona obsessivament durant l'obra, un nom sense identitat ni cos.

Ni les qualitats físiques dels locutors, ni la relació entre ells, ni l'ambientació i la durada de l'acció es determinaran fins que no es concretin a escena; fins que el text no es faci

espectacle. En aquest sentit podríem veure el text dramàtic com un *grau zero* respecte a la seva representació, que aquí seria la que Barthes denominava *forma modal*. Una forma que s'expressa –ara sí– en una afirmació, mitjançant una necessària presència concreta: la posada en escena. Per utilitzar altres expressions del filòsof francès, el text dramàtic reivindicaria així la seva innocència davant l'escena, però no la seva impossibilitat, perquè l'obra vol i exigeix aquest silenci, que és la seva essència. El text deixa llibertat a la seva posada en escena, però al mateix temps la lliga a una visió del món definida, que per expressar-se necessita precisament aquella indeterminació, aquella dissolució, aquell silenci de la forma.

És el silenci de la dramatització; Crimp no crea un microcosmos perquè aquest es reproduïx en l'escena, no escriu una història perquè sigui representada; més aviat proposa materials com a base per a la construcció d'aquella *forma modal* que és el *hic et nunc* de l'espectacle, definida únicament en un espai i un temps escènics, i en el cos dels performers.

Oferta i demanda: una qüestió d'identitat

L'absència és la marca estilística d'*Attempts on her life*. Per això l'Anne pot ser interpretada com l'absència d'un personatge, «a lack of character, an absence»⁵ (CRIMP, 2005 : 229), una entitat que parla a través del seu silenci, que es deixa intuir però no es deixa veure, que s'ofereix a través del seu “no ser-hi”. Un “no ser-hi” que es produeix a dos nivells: quan es nega com a cos per a donar-se com a nom; i quan s'aniquila com a persona en la idea recurrent del suïcidi. El concepte d'*exposició* s'oposa així al de *presència*: l'Anne es nega a *ser present* en l'obra *com a personatge*, però no deixa d'*exposar-se* en el discurs, no

5 «Una manca de personatge, una absència» (CRIMP, 2005b : 32).

deixa de fer que sempre s'estigui parlant d'ella. Són les regles d'una societat on l'individu pot reivindicar la seva pròpia existència només sotmetent-se a una constant exposició mediàtica. Escindint-se en imatge i essència, en “jo identitari social” i “jo pre-identitari”, segons la definició de Clément Rosset (2007): és a dir, perdent paradoxalment la seva individualitat.

En un article publicat al diari *The Independent* en ocasió de la reestrena d'un muntatge anglès, el crític Paul Taylor escrivia que l'Anne «is a brilliant device for dramatising the depersonalised incoherence and the enthralling consumerism of contemporary life» (Taylor, 2004). L'Anne s'ofereix contínuament sota diferents formes, es multiplica (multiplica la seva imatge i multiplica el seu nom en d'altres fonèticament semblants: Ann, Annie, Anny, Anya, Annushka) per a centrar el seu *target* de mercat, per a poder satisfer aquella massa que és la massa consumidora, és a dir el públic. Però l'Anne sap que, per a no ser víctima dels processos de producció i consum en què està involucrada, no n'hi ha prou amb secundar aquests processos, sinó que també n'ha de prendre el control.

Avui en dia hem assolit un nivell màxim de consum d'imatges i informacions, traspasant el límit de la saturació: són al nostre abast moltes més informacions de les que potencialment podem consumir. El que és important, en el sistema del consum, ja no és proporcionar un benefici o servei al consumidor, sinó ampliar el ventall dels béns i serveis que són a la seva disposició, i en conseqüència els que el consumidor encara no té. Per a mantenir elevat el consum, el sistema està obligat a conservar una elevada demanda, produint contínuament noves informacions i noves imatges i introduint-les en el mercat. El sistema capitalista contemporani sobreviu doncs vora d'una paradoxa: es consumeix, fonamentalment, per a consumir més. Si el procés productiu ja no es basa –com en la

modernitat– en la necessitat de satisfer la demanda, sinó a generar la pròpia demanda, llavors causa i efecte es confonen i inverteixen els seus papers.

Podríem considerar *Attempts on her life* com un mirall d'aquesta dinàmica d'inversió. La transformació contínua de l'Anne amplia el ventall de l'oferta i incrementa el desig de l'espectador consumidor (generant expectatives amb la pregunta «qui és l'Anne?»); mentre que una resposta unívoca, una definició de l'Anne, acabaria amb aquesta dinàmica i provocaria el col·lapse del sistema. Aquesta interrupció del desplegament lineal de les relacions de causa i efecte en els processos econòmics s'estén també als processos socials. Es modifica la percepció que l'individu té d'ell mateix, la capacitat de reconèixer-se en una definició unívoca, de mantenir una linealitat en la seva història personal, una coherència en el seu projecte de vida. Com bé suggereix Zygmunt Bauman, «el mercat rebria un cop mortal si l'estatus dels individus els aportés una sensació de seguretat, si els seus reeiximents i els seus objectes personals fossin en un lloc segur, si els seus projectes fossin finits i si el final dels seus treballosos esforços fos al seu abast. L'art del màrqueting consisteix a impedir que es tanquin les opcions i es realitzin els desigs» (BAUMAN, 2006 : 50).

Aquesta és la raó per la qual l'Anne es nega a ser-hi present i rebutja tota definició. El que resulta curiós és que aquesta negació no es realitza traient informacions que la concerneixen (seria lícit esperar que algú que no vol deixar cap rastre s'amagués), sinó a través d'una oferta excessiva d'aquestes informacions. L'Anne no s'amaga, se super-exposa, multiplica la seva imatge i les seves accions. Fins al punt que aquestes perden valor: tornant al paral·lelisme amb les teories macroeconòmiques, podríem afirmar que l'Anne pateix un règim d'inflació. Hi ha tantes Anne que gairebé no valen res. Cada

Anne és equiparable a una altra; des de la perspectiva del simple valor informatiu, l'Anne terrorista val tant com l'Anne artista, que val tant com l'Anne mare, que val tant com l'Anne cotxe, i així successivament.

Baudrillard associa precisament la rapidesa de la modificació de la informació a la “devaluació dels esdeveniments”, i per tant a la pèrdua de valor de la història, tant universal com personal: «aquesta matèria inerta del que és social no prové d'una manca d'intercanvis, d'informació o de comunicació, sinó que prové al contrari de la proliferació i saturació dels intercanvis. (...) Els esdeveniments es van produint un darrere l'altre i aniquilant en la indiferència» (BAUDRILLARD, 1993 : 12). Si cap imatge de l'Anne s'imposa sobre les altres i totes són equivalents, també la nostra Anne acabarà sent una “massa despersonalitzada”, una matèria inerta. En definitiva, el que arriba de l'Anne al receptor no és altra cosa que una imatge mediatitzada, en un món imaginari en el sentit més etimològic del terme: un món on parlen les imatges de l'Anne, més que l'Anne mateixa. La citació de Baudrillard que Crimp posa com a epígraf a l'obra és molt clara: «no one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them»⁶ (CRIMP, 2005 : 198): ningú gaudirà d'una experiència directa de l'Anne, però tots rebran una imatge d'ella.

Del projecte a l'intent: una qüestió de des-ordre

La separació entre el que sabem de l'Anne i el que és l'Anne comporta en substància una versatilitat extrema de l'element-Anne, que acaba sent el pol d'un joc de lliure interpretació, un

significant el significat del qual pot ser aportat a cada moment pel receptor. L'Anne és un signe en contínua mutació: de la veïna a la terrorista, de la partícula elemental al cotxe, tota hipòtesi sobre qui o què indica aquest signe és igualment vàlida. Al mateix temps, la metamorfosi constant de l'Anne permet l'autor desenvolupar lliurement la seva escriptura, alliberada de l'obligació de construir, fragment darrere fragment, un conjunt orgànic. Si l'Anne pot ser qualsevol cosa, la fantasia del creador no té límit perquè no es veurà obligat a passar comptes amb la psicologia del personatge i la coherència de la faula. Si no existeix una sola veritat sobre l'Anne, llavors l'estratègia dramàtica no es construirà amb l'objectiu de descobrir quin és el sentit d'aquell nom, quina és la seva història; més aviat s'orientarà cap a un joc que consisteix en la reiteració de la temptativa d'atribuir un sentit a un o més noms, a una o més històries.

Fins a l'època contemporània, la construcció de la faula sempre havia estat vinculada a la idea de projectualitat. Podríem interpretar el concepte de *projecte* com la definició d'un recorregut orgànic i organitzat, a través del qual es procedeix des d'una necessitat inicial (una pregunta) cap a un darrer fi (una resposta). L'intent, al contrari, és un acte amb un final en si mateix, que pot repetir-se infinitat de vegades sense que aquesta repetició comporti una evolució de l'estat de les coses; l'intent prescindeix de la consecució d'un resultat. Per descomptat, això no significa que darrera l'escriptura d'*Attempts on her life* no hi hagi un projecte dramaturgic: Crimp no deixa res a l'atzar; cal considerar que sovint la construcció artificial del desordre requereix un ordre meticulós. Però en cert sentit, paradoxalment, el projecte d'*Attempts on her life* és la idea mateixa de el final de la projectualitat, el projecte és la desaparició del projecte, la seva dissolució en l'intent. A nivell de creació i

⁶ Crimp cita Jean Baudrillard: *The Transparency of Evil*, Londres, Verso, 1993, p. 80. La citació no apareix en l'epígraf de l'edició catalana.

recepció, doncs, amb la caiguda de la noció de projectualitat es produeix un canvi radical en la concepció de la faula.

La faula és per al drama una garantia de commensurabilitat: Aristòtil atribuïa al *mythos* la prerrogativa de “grandària copsable per l’ull”, i aquesta commensurabilitat era al seu torn una garantia d’organicitat, de coherència, d’autosuficiència de l’estructura. El drama en sentit clàssic sempre està vinculat a un principi de coherència i la faula pot justificar-se amb la màxima: «aquesta és la porció de realitat a la qual s’ha conferit un estatus de totalitat a través de la dramatització». El principi de coherència interna mantenia per a Lessing «aquesta dimensió del que és real que a la faula⁷ és indispensable»;⁸ aquest principi, que permet la interpretació de la faula, s’erigeix per tant sobre la mateixa naturalesa lògica que guia la interpretació del que és real; consegüentment la interpretació del que és real es veu determinada per la mateixa lògica que guia la interpretació de la faula. Aquesta lògica es basa en substància en els principis de cronologia i causalitat, és a dir, la possibilitat de definir, en un temps *mesurable*, l’evolució de determinades causes en determinats efectes. Lessing establí una relació metonímica entre ficció i realitat. Per aquest motiu, el pensador alemany afirmava que la faula es realitza només quan la visió d’allò general pot ser transmesa per mitjà de la visió intuïtiva que és immediata en allò particular. Perquè aquesta visió intuïtiva sigui eficaç, «el cas individual, sobre el qual es constitueix la faula, ha de ser

7 Lessing es refereix a la faula quant a gènere literari. Igualment la seva reflexió pot aplicar-se a la faula quant a noció dramàtica: «conjunt dels esdeveniments ordenats cronològicament». Vegeu també BATLLE, 2001 : 17.

8 «Diese Wirklichkeit [die] der Fabel so unentbehrlich ist» (LESSING, 2004 : 102). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

presentat com a real».⁹ La faula, per tant, ha de proporcionar el que és possible com si fos real, i per això s’organitza en una acció que s’adhereix en una única finalitat, és a dir: «una successió de variacions que juntes constitueixen una Unitat-Conjunt».¹⁰

Aquest és bàsicament el poder del relat: organitzar, proporcionar un ordre, una categorització a allò real; la faula és doncs un mitjà per aportar coherència a la realitat, més que no pas a la ficció. El plaer de la narració és el plaer d’ordenar, catalogar, interpretar el món; no és casualitat que, per exemple, en l’aprenentatge dels nens, escoltar i tornar a explicar històries sigui un procés fonamental. La faula estableix una determinada visió de la realitat i aquesta visió de la realitat reconeix la seva comprensió a la faula: com en un mirall, realitat i ficció es reflecteixen l’una en l’altra.

Per aquesta raó el problema de la determinabilitat de l’Anne, del personatge respecte a l’obra, acaba sent un problema de determinabilitat del subjecte respecte al món. I en conseqüència un problema de catalogació de la realitat, una qüestió a la qual tot acte epistemològic –i per al teatre l’acte de la recepció ho és– es veu abocat. Així que en el moment en què la visió d’allò real ja no es basa més en una estructura logocèntrica, també el drama, si vol mantenir-se al dia i seguir parlant no només de la realitat, sinó també com la realitat, necessita una organització estructural diferent. Com suggeria el crític Paul Taylor, *despersonalització* i *incoherència* són dues nocions que podrien servir per a la nostra anàlisi.

9 «Der einzelne Fall, aus welchem die Fabel besteht, muss als wirklich vorgestellt werden» (Ibídem : 72). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

10 «Eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen» (Ibídem : 50). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

Segons afirma Aristòtil a la *Poètica*, l'acció dramàtica té origen i se sosté «ἐξ αὐτῆς τῆς σύστασεως τοῦ μύθου», (*ex autes systaseos tou mythou*: «de l'estructura mateixa del *mythos*»). ARISTÒTIL, 1452a, 1974 : 163). L'arrel *τασ; ταξ* (*tas; tax*) –que trobem en el nostre idioma en paraules como *sintaxi*, *tàctica*, o *taxonomia*– es troba a la base de termes que expressen els conceptes d'*ordre* i *definició*. Aristòtil oposa l'ordre causal de la *σύστασις πραγμάτων* (*systasis pragmaton*: «disposició dels esdeveniments») al desordre casual de la *χύδην* (*kúden*): «si un apliquéis confusament (*kúden*) els colors més bells, no agradaria tant com dibuixant una figura amb blanc» (ARISTÒTIL, 1450b, 1974 : 150). El filòsof d'Estagira, per exemple, associa el concepte de *disposició* al traç, la línia del dibuix, la forma definida; al concepte de *kúden* associa, en canvi, el vessar-se impredeciable del color, la forma indefinida. L'arrel *χεφ* (*kew*) dóna origen al verb *χέω* (*kéo*), que significa «estendre», «difondre», «llançar a l'atzar»; està relacionat amb el desfer-se, amb la fusió dels metalls; també amb l'emissió de la veu, d'un so, d'aire, de vapor.¹¹ L'adverbi *kúden* reflecteix, doncs, la noció d'indeterminabilitat, inconsistència, la manca d'estructura. L'oposició entre *taxis* i *kúden* és l'oposició entre causalitat i casualitat, entre organicitat i inorganicitat, entre estat sòlid i líquid de la matèria.

La idea d'expressar el concepte d'instabilitat mitjançant una comparació amb l'estat líquid es troba en diversos estudis de Zygmunt Bauman, que utilitza abundantment el terme *líquid* per a definir la “impossibilitat de determinació” que caracteritza la seva visió de la societat contemporània (BAUMAN, 2006 : 9):

11 A la *Ilíada*, per exemple, és una metàfora del pas de la consciència de la vigília a la inconsciència del somni: «αὐτίκα τῷ μὲν ἐπειτα κατ' ὀφθαλμῶν χέεν ἀγλύν, Πηλεΐδῃ Ἀχιλῆϊ»; «al punt, va vessar primer boira sobre els ulls del Pelida» (*Ilíada*, 20, 321).

La societat “moderna líquida” és aquella on les condicions d'actuació dels seus membres canvien abans que les formes d'actuar es consolidin en uns hàbits i unes rutines determinades. La liquiditat de la vida i de la societat es nodreixen i es reforcen mútuament. La vida líquida, com la societat moderna líquida, no pot mantenir la seva forma ni el rumb durant molt de temps. En una societat moderna líquida, els assoliments individuals no poden solidificar-se en béns durables perquè els actius es converteixen en passius i les capacitats en discapacitats en un tancar i obrir d'ulls.

El de *líquid*, així com el de *kúden*, són conceptes que poden tenir molt a veure amb l'amorfisme i la constant mutació de l'Anne, així com amb la incapacitat d'estructurar les seves accions segons una organicitat i una coherència. Les informacions que concerneixen l'Anne no s'organitzen de manera definida, més aviat s'estenen com una taca, se superposen i es confonen, s'entrellacen i resolen contínuament relacions. Explica Homer en el llibre IV de l'*Odissea* que el déu Proteu es va convertir en lleó, serp, lleopard, porc, va canviar la seva forma per la de diversos animals i fins i tot va mutar en aigua per a evitar contestar les preguntes de Menelau. No difereix gaire aquest comportament del comportament de l'Anne que, per a no contestar les nostres preguntes, evadeix una forma concreta. A *Attempts on her life*, el “bell animal” aristotèlic ha deixat pas al “proteic animal” homèric: d'allò pur a allò híbrid: no és possible una *systasis*, una disposició, o més ben dit una *sistematzació* de l'Anne. La seva contínua mutació la fa inassolible, indeterminable; l'Anne no té extensió, no és “copsable amb l'ull”.

El final de les metanarracions i una nova visió del món

Quan pensa en l'Anne, Crimp no actua, com diria Lyotard, «segons una lògica que implica la commensurabilitat dels

elements i la determinabilitat del tot» (LYOTARD, 1987 : 4); més aviat la “incopabilitat” de l’Anne sembla donar crèdit a aquella màxima del filòsof francès que sosté «sigueu operatius, és a dir, commensurables, o desapareixeu» (Ibidem : 4). Però si l’Anne no és commensurable, un “relat de l’Anne” dins el model del drama clàssic-aristotèlic llavors no és possible. En el seu assaig *La condition postmoderne*, Lyotard associa la postmodernitat amb el final de les grans meta-narracions (LYOTARD, 1987 : 4):

La funció narrativa perd els seus *functore*, el gran heroi, els grans perills, els grans periples i el gran propòsit. Es dispersa en núvols d’elements lingüístics narratius, etc., cadascun d’ells vehiculant en ells mateixos valors pragmàtics sui generis. Cadascun de nosaltres viu a la cruïlla de moltes d’elles. No formem combinacions lingüístiques necessàriament estables, i les propietats de les que formem no són necessàriament comunicables.

Attempts on her life pot llegir-se com un text exemplar respecte al final de les meta-narracions. La divisió en fragments ens remet efectivament a aquella nebulosa d’elements narratius de la qual parla Lyotard: cada *scenarió* constitueix una narració en ella mateixa, i tot i que estableix relacions amb d’altres fragments, manté la seva autonomia. Al receptor no se li demana reconstruir la història de l’Anne en una *gran meta-narració*, sinó més aviat considerar els micro-nuclis narratius proporcionats per cada *scenarió*—i, a l’interior d’un *scenarió*, els que proporciona cada micro seqüència— i jugar a individualar les possibles relacions entre ells. Cada *scenarió* pot ser una micro-faula, un relat autònom; però la impossibilitat de reconstruir una sola *faula* que contingui i organitzi els disset *scenariós* en el seu conjunt fa que el drama no proporcioni més aquella visió estructurada d’allò real a la qual recorrien Aristòtil i Lessing.

L’obra de Crimp no és un microcosmos tancat, on el receptor hauria de restablir l’ordre i la compleció; més aviat és un univers en expansió, obert a la intervenció d’elements caòtics. L’aportació del receptor consisteix ara a participar en un joc d’interpretacions en potència inesgotable. Això és per la inestabilitat semàntica que presenten els signes, en primer lloc el signe-Anne, infinitament interpretable gràcies a la seva contínua mutació de significat: la mutació caòtica dels signes ve així a expressar l’estat caòtic del món. Sobre signes, en el seu assaig *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann analitza de la següent manera el desenvolupament d’un teatre que supera la seva antiga naturalesa dramàtica (LEHMANN, 1999 : 140 - 141):

En el teatre postdramàtic rau clarament la demanda de reemplaçar una percepció unificadora i tancada per una d’oberta i fragmentària. D’una banda, l’abundància de signes simultanis es presenta com una duplicació de la realitat: aparentment imita el caos de l’experiència quotidiana real. A aquesta, per dir-ho així, positura “naturalista” se li associa la tesi que una forma autèntica a través de la qual el teatre podria testificar la vida no sorgeix per la imposició d’una macroestructura artística que construeixi coherència (com fa el drama).¹²

El text dramàtic clàssic, estructurat a l’entorn de la *faula*, es basa essencialment en el principi de transmissió de la in-

¹² «Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perception eine offene und zersplitterte treten. Einerseits stellt sich auf diese Weise die simultane Zeichenfülle wie eine Verdopplung der Wirklichkeit dar: sie äfft scheinbar das Durcheinander der realen Alltagserfahrung nach. Mit dieser sozusagen »naturalistischen« Setzung verbindet sich indessen die These, dass eine authentische Weise, in der Theater vom Leben zeugen könnte, nicht durch die Setzung einer kohärenzbildenden artistischen Makrostruktur (wie sie das Drama ist) entsteht».

formació: la faula es revela a poc a poc (a través d'un recorregut en tres etapes: plantejament, nus i desenllaç) i l'acció avança pautada per una determinada estratègia de dosificació de la contribució informativa; el receptor segueix el procés de revelació de la faula i n'espera el final. Mentrestant, va descodificant els signes que troba en el seu camí, atribuint-los un significat conforme al desenvolupament de la història; això no suposa per al receptor cap problema, perquè la descodificació dels signes és una operació que aquest ja realitza a la vida real. Com suggeria Lessing, el receptor llegeix el drama com llegeix el món, i viceversa, o sigui, com una concatenació d'esdeveniments que se succeeixen segons un principi de cronologia i causalitat. El drama parla, per dir-ho així, el llenguatge d'allò real; en part perquè està determinat per la visió de la realitat, en part perquè és ell mateix qui la determina. El llenguatge no només vehicula la informació, sinó que també plasma la *forma mentis*: «la creença no és el reflex de l'existència, fa d'existència, exactament igual que el llenguatge no és el reflex del sentit, fa les funcions del sentit» (BAUDRILLARD, 1993 : 140).¹³ En aquest microcosmos informacional que és la faula del drama clàssic,

¹³ Vegeu també Roland Barthes: «generalment, a més, sembla cada cop més difícil concebre un sistema d'imatges o d'objectes els significats dels quals puguin existir fora del llenguatge: per a percebre el que una substància significa, necessàriament cal recórrer al treball d'articulació portat a terme per la llengua: no hi ha sentit que no estigui anomenat, i el món dels significats no és més que el món del llenguatge» (BARTHES, 1971 : 14). I, respecte a la influència de la relació entre la recepció dels signes, societat de la informació i teatre, Hans-Thies Lehmann diu: «La política es funda aquí, tanmateix, segons com s'utilitzen els signes. La política del teatre és una política de la percepció. La seva definició es duu a terme recordant que la manera de percebre no pot separar-se de l'existència del teatre en un món dominat pels mitjans de comunicació, que modelen massivament tota percepció». («Politik gründet jedoch hier in der Art und Weise der Zeichenverwertung. Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, dass die Weise der Perception nicht zu trennen ist vor der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren», LEHMANN, 1999 : 469).

el nombre d'informacions de què disposa el receptor també és determinable, finit. Durant el desenvolupament de l'obra, el receptor assisteix més o menys activament a la compleció d'aquesta gamma d'informacions.

A *Attempts on her life*, tanmateix, no és possible arribar al final d'una totalitat d'informacions (no és aquest l'objectiu del joc) i el subministrament d'informacions es veu travessat per nombroses línies de fuga: l'Anne pot ser tots o tot. Per a entendre de quina manera ara el receptor aborda aquest caos informacional i semàntic, podríem tornar a Lyotard i a la seva visió de la *Teoria dels jocs*. El text dramàtic clàssic pot identificar-se amb un “joc d'informació incompleta”, és a dir, amb un sistema on la quantitat d'informacions, com s'ha dit, és limitada (el drama es dona com una totalitat) i el joc es basa en una “incompleció que cal completar”. Al contrari, podríem considerar *Attempts on her life* com un “joc d'informació completa” (tot i que potser seria més correcte utilitzar l'expressió: “no-incompleta”) on la contribució informativa és en potència inesgotable, i per tant no pot dosificar-se. No hi ha res a descobrir, res a completar, perquè cada nova informació té un valor zero respecte a la possibilitat de construir una història. Tenint en compte tot això, el receptor haurà de canviar radicalment la seva estratègia d'organització de les informacions rebudes (LYOTARD, 1987 : 41):

Mentre el joc sigui d'informació incompleta, l'avantatge pertany al que sap i pot obtenir un suplement d'informació. [...] Però, en els jocs d'informació completa, la millor performativitat no pot consistir, per hipòtesi, en l'adquisició de tal suplement. Resulta d'una nova disposició de dades, que constitueix pròpiament una «jugada». Aquella nova disposició s'obté molt sovint connectant sèries de dades considerades fins llavors com a independents.

Es pot anomenar imaginació la capacitat d'articular en un conjunt el que no ho era. [...] L'increment de performativitat, a igual competència, en la producció del saber, i no en la seva adquisició, depèn doncs, finalment, d'aquesta «imaginació» que permet, o bé realitzar una nova jugada, o bé canviar les regles del joc.

La imaginació és l'eina del receptor per organitzar les dades i jugar el seu joc d'interpretacions. Atès que un altre canvi fonamental és que el codi que regula la interpretació ja no es troba a l'interior del drama (l'autor no diu al receptor: «aquesta és la història»; o: «aquesta és la història que has de reconstruir»), sinó que es troba a l'exterior, en el receptor mateix, en la seva imaginació: el receptor en l'acte de la recepció té total llibertat per canviar les regles del joc.

La imaginació, doncs, i no ja el saber, serà la mesura de la capacitat interpretativa. Partint d'aquestes suposicions, la finalitat d'un text com *Attempts on her life* ja no serà definir les dades de què disposa el receptor per interpretar el món, sinó proporcionar materials per a una possible interpretació. La finalitat no serà explicar una història, sinó transmetre una idea, una intuïció que, si hagués estat intervinguda per l'estructura orgànica de la faula, hauria perdut el seu sentit, la seva naturalesa.

En el cas d'un text pensat per al teatre, aquesta intuïció ha de tenir en compte que serà filtrada successivament per la posada en escena. Però el text, com en el nostre cas, ja ha pensat com predisposar i afavorir la creació d'una atmosfera adequada, perquè la seva naturalesa no es perdi en escena abans d'arribar a l'espectador. Per la seva banda, l'espectador participarà a l'espectacle utilitzant la seva imaginació, que es mesurarà amb l'experimentació d'una realitat sense filtres, i en particular sense el filtre de la dramatització: «no una representació,

sinó una experiència intencionadament immediata d'allò real»,¹⁴ constatava precisament Lehmann. L'escenari no és la còpia del món, sinó el món real; i la interpretació d'allò real ja no està protegida per aquell procés d'exclusió d'allò irracional que garantia la faula, sinó que està oberta a acceptar el caos que comporta l'experimentació immediata del món. Les paraules d'Abirached, pocs anys abans que Crimp escrivís la seva obra, semblen profètiques (ABIRACHED, 1994 : 379):

La veritat a dir sobre l'home i el món és que no hi ha una veritat racional per a jutjar-los: el que s'ha considerat com a realitat en les ideologies predominants (estiguin al poder o reclamin accedir-hi) és una construcció artificial que oprimeix la condició humana entre els seus murs de paraula i de paper. A partir d'ara sembla clar per a molts que no som reductibles al nostre caràcter, a la nostra educació, a la nostra funció social, a la nostra història privada o col·lectiva, al nostre llenguatge quotidià: tot això, que pretén regular el nostre comportament i organitzar la nostra activitat, no tracta més que el buit o les aparences. La veritable vida és en una altra banda. (...) El que ens constitueix realment –el veritable camp de la nostra realitat– escapa completament a les construccions de la lògica.

El gran mèrit d'*Attempts on her life* és, doncs, reflectir aquesta nova visió de la realitat no només pels seus continguts, sinó sobretot per la seva forma; i per la dialèctica entre els dos components. Parlant de la disgregació de l'individu i de la impossibilitat de reconstruir la seva història, el personatge es disgrega i la faula descobreix la seva impossibilitat de ser reconstruïda. En aquest sentit, *Attempts on her life* afirma la

¹⁴ «Nicht Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen» (1999 : 241).

necessitat d'una nova presa de consciència respecte al món, per a una nova visió d'allò real que pugui admetre ara també el seu caràcter d'incomplació, d'ambigüitat, i el desordre.

Referències bibliogràfiques

- CRIMP, Martin (2005a): *Plays 2 (No one sees the video; The misanthrope; Attempts on her life; The country)*. Londres: Faber & Faber.
- 2005b: *Atemptats contra la seva vida* (Traducció de l'anglès de Víctor Muñoz i Calafell). *El camp* (Traducció de l'anglès de Marta Aliguer). Barcelona: Re&Ma. (En cartell, 12).
- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducció del francès de Borja de Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994. (Títol original: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, 1994).
- ARISTÒTIL (1974): *Περί ποιητικής* / *Ars poetica* / *Poética*. Edició trilingüe de Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (2005): *El grado cero de la escritura*. Traducció del francès de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI Editores. (Títol original: *Le degré zéro de l'écriture*. Editions du Seuil, 1953).
- BATLLE, Carles (2001): «El drama relatiu», *Suite*. Barcelona: Proa.
- BAUDRILLARD, Jean (1993): *La ilusión del fin*. Traducció del francès d'Alberto Jiménez Rioja. Barcelona: Anagrama. (Títol original: *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Editions Galilée, 1992).
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Vida líquida*. Traducció de l'anglès d'Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós. (Títol original: *Liquid Life*. Polity Press, 2005).
- HOMER (1995): *Ιλιάδα* / *Iliáda*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990): *Escritos Filosóficos y teológicos*. Traducció de l'alemany i notes d'Agustín Andreu. Barcelona: Antrophos.
- (2004): *Trattati sulla favola*. Edició a cura de Lucia Rodler. Traducció de l'alemany de Maria Ruf. Roma: Carocci. (Títol original: *Abhandlungen zur Fabel*. Primera edició de 1759).
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*. Traducció del francès de M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra. (Títol original: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, 1979).
- ROSSET, Clément (2007): *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Traducció del francès de Lucas Vermal. Barcelona: Marbot. (Títol original: *Loin de moi: étude sur l'identité*. Editions de Minuit, 1970).
- TAYLOR, Paul (2004): «Attempts on her life», *The Independent*, 3 d'agost. Londres: BAC.

Traducció: Mariana Miracle

Abstract

In *Attempts on her Life* Martin Crimp addresses the problem of reconstructing identity and reconstructing history, casting doubt on the classical concepts of character and fable. The author's 17 scenes for theatre are not arranged into chronological order, nor indeed do they have one single protagonist. There are no characters and the responses unfold with the mere cue being afforded by the script that precedes them; these "utterance entities" are consequently awaiting emergence on the stage once the director assigns them to a performer. This series of responses gradually nurtures information concerning a woman allegedly named Anne. However, the information is incomplete and oftentimes contradictory, meaning that it is impossible to determine whether Anne actually exists or who is being spoken about through the entire piece.

As a result, Crimp's text appears to be paradigmatic in analysing a radical change in the view of the world, a change linked – to a certain degree – to postmodern philosophical currents: a world which no longer appears in its integrity, in its coherent state, but rather one which specifically manifests its disintegration and its difficulty in being perceived as a whole. This opens up a vision of reality that escapes a logical, rational conception and instead paves the way to the irrational and chaotic.