

# ¿Teatro para un mundo donde el propio teatro ha muerto?

## Crisis del drama e interpretación de la realidad: *Attempts on her life*, de Martin Crimp

**Davide Carnevali**

Universitat Autònoma de Barcelona

En los primeros meses del 2005, la Sala Beckett presentaba junto con L'Obrador un ciclo dedicado al teatro de Martin Crimp, que incluía la puesta en escena de dos obras del dramaturgo británico, *The country* y *Attempts on her life*, traducidas al catalán por la publicación *En cartell*; a esto se le añadía la lectura dramatizada de *Cruel and tender* y de dos textos breves, *Face to the wall* y *Fewer emergencies*.<sup>1</sup> Además, el autor fue invitado a impartir un taller de escritura dramática titulado «The more you talk, the less you really say».

El ciclo sobre Crimp se inscribía dentro de un proyecto, impulsado por la sala barcelonesa, de descubrimiento y difusión de las tendencias dramáticas más avanzadas del panorama europeo e internacional. Muchos de los autores cuyos textos se han presentado en la Beckett o en L'Obrador –además de Crimp, es preciso recordar a Caryl Churchill, Händl Klaus, Neil Labute, Juan Mayorga, Roland Schimmelpfennig, Biljana Srbljanovic, entre otros– han acabado dejando huella

<sup>1</sup> *El camp*, traducción de Marta Aliguer, dirección de Toni Casares, estreno: 16 de febrero del 2005; *Cruel i tendre*, traducción de Marc Rosich, dirección de Andrea Segura, estreno: 14 de marzo del 2005; *Atemptats contra la seva vida*, traducción de Víctor Muñoz Calafell, dirección de Juan Carlos Martel Bayod, estreno: 1 de abril del 2005; *De cara a la paret / Menys emergències*, traducción y dirección de Carlota Subirós, estreno: 11 de abril del 2005.

en el panorama teatral catalán, ya que sus propuestas se han convertido en puntos de referencia para autores, en nuevos estímulos para directores y en objeto de estudio para críticos y teóricos. Así ha ocurrido también con *Attempts on her life*, un texto que puede considerarse paradigmático para analizar el “estado crítico” del drama contemporáneo, ya que en su planteamiento formal cuestiona conceptos como *personaje*, *diálogo*, *acción*, *fábula*.

El tratamiento del personaje, como sujeto enunciante de las réplicas y como objeto del relato compuesto por el conjunto de las réplicas; la ausencia de diálogo *strictu sensu*, o sea del intercambio verbal que vincula cada réplica con la siguiente para permitir que avance la comunicación y las relaciones intersubjetivas; una acción “invisible” que se desarrolla sólo en un nivel narrativo, es decir en el relato de los sujetos enunciantes; unos componentes de espacio y tiempo que no acabarán de definirse sino en el *hic et nunc* del espectáculo: todo esto convierte *Attempts on her life* en una obra que desafía en cierto modo la posibilidad de su propia representación.

Más allá de las temáticas tratadas (la esquizofrenia de la aldea global, la búsqueda de una identidad y de un recorrido vital, el papel de la mujer en la sociedad occidental, entre otras), estas características formales son las que probablemente establecen una fuerte relación entre *Attempts on her life* y una determinada visión de la realidad que se afirma en la contemporaneidad. Resultará pues útil proceder a una confrontación entre dramaturgia y filosofía, teoría del teatro y teoría estética, para descubrir cómo un texto teatral puede expresar el espíritu de una época.

## El silencio de la forma

En el undécimo *scenari*,<sup>2</sup> 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).<sup>3</sup> Al margen de su connotación irónica, es evidente que en este fragmento el texto se refiere a sí mismo: *Attempts on her life* rompe sin duda con “las viejas convenciones pasadas de moda de diálogo y personaje”, y con una historia que “avanza hacia la fase del desenlace”. Pero, ¿es lícito pensar que esta ruptura con el pasado y con la tradición, como anunciaba el locutor, se concluya ahora en la muerte del teatro? ¿O no sería éste, al contrario, el nacimiento de un nuevo concepto de teatro, que conlleva una revisión de las relaciones entre el texto y sus partes, entre el texto y la puesta en escena, y finalmente entre el texto y el receptor?

En su ensayo *L'écriture et le silence*, Roland Barthes afirma que en un momento dado de la historia de la literatura, que coinci-

2 Mantendremos el término original *scenari* para indicar los diecisiete fragmentos en los que se divide la obra, considerando el valor que conlleva la palabra en inglés: su significado puede referirse al guión televisivo y cinematográfico y, en este contexto, al argumento a partir del cual se desarrolla la historia; asimismo puede referirse al escenario, lugar físico de la estructura teatral; y también a una situación, un panorama político 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 als desconcertants desenllaços del teatre, l'Anne ens està oferint un simple diàleg d'objectes [Es teatro –exacto- para un mundo en el cual el propio teatro ha muerto. En vez de las convenciones anticuadas de diálogo y los llamados personajes avanzando pesadamente hacia los desconcertantes desenlaces del teatro, Anne nos está ofreciendo un simple diálogo de objetos]» (CRIMP, 2005b : 53).

de básicamente con la aparición de las corrientes simbolistas,<sup>4</sup> «el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. [...] Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra [...]. Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, que los escritores deberían testimoniar» (BARTHES, 2005 : 77-78). Refiriéndose a esta condición de la literatura, Barthes introduce la noción de *grado cero* de la escritura, definiéndolo como una escritura que “significa por medio de su ausencia”, que resuelve su liberación del *ordre marqué* del lenguaje gracias a su desaparición: «el modo de existir de un silencio». ¿No recuerda acaso el “mundo donde el propio teatro ha muerto” de Crimp a este mundo sin literatura, donde “la literatura canta su necesidad de morir”, mencionado por Barthes? La “liberación del orden” que permite a la literatura emanciparse de las normas estilísticas podría corresponder en nuestro caso a la emancipación del texto de las normas de la construcción dramática. En este sentido, Crimp parece llevar la dramaturgia a las puertas de un mundo donde el drama grita su propio silencio.

El “estilo de la ausencia” se refleja ante todo en la voluntad del autor de reducir peso y materialidad en la fábula a través de dos renunciaciones: la renuncia a concretar las coordenadas espacio-temporales y la renuncia a configurar personajes. Los locutores que pronuncian las réplicas son meras “entidades enunciantes”, portadores de palabras y no de acción, prácticamente sin caracterización física ni psicológica; y la que debería ser la protagonista de sus relatos, Anne, simplemente es un eco que resuena obsesivamente a lo largo de la obra, un nombre sin identidad ni cuerpo.

4 Barthes se refiere específicamente a la poesía de Stéphane Mallarmé.

Ni las cualidades físicas de los locutores, ni la relación entre ellos, ni la ambientación y la duración de la acción se determinarán hasta que no se concreten en la escena; hasta que el texto no se haga espectáculo. En este sentido podríamos ver el texto dramático como un *grado cero* respecto a su representación, que aquí sería la que Barthes denominaba *forma modal*. Una forma que se expresa -ahora sí- en una afirmación, mediante una necesaria presencia concreta: la puesta en escena. Para utilizar otras expresiones del filósofo francés, el texto dramático reivindicaría así su *inocencia* frente a la escena, pero no su *impasibilidad*, ya que la obra quiere y exige este silencio, que es su esencia. El texto deja libertad a su puesta en escena, pero al mismo tiempo la ata a una visión del mundo definida, que para expresarse necesita precisamente aquella indeterminación, aquella disolución, aquel silencio de la forma.

Es el silencio de la dramatización, Crimp no crea un microcosmos para que éste se reproduzca en la escena, no escribe una historia para que sea representada; más bien propone materiales como base para la construcción de aquella *forma modal* que es el *hic et nunc* del espectáculo, definida únicamente en un espacio y un tiempo escénicos, y en el cuerpo de los performers.

### Oferta y demanda: una cuestión de identidad

La ausencia es la marca estilística de *Attempts on her life*. Por eso Anne puede ser interpretada como la ausencia de un personaje, «a lack of character, an absence»<sup>5</sup> (CRIMP, 2005 : 229), una entidad que habla a través de su silencio, que se deja intuir pero no se deja ver, que se ofrece a través de su ‘no estar’. Un ‘no estar’ que se produce en dos niveles: cuando se niega como cuerpo para darse como nombre; y cuando se aniquila

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

como persona en la idea recurrente del suicidio. El concepto de *exposición* se opone así al de *presencia*: Anne se niega a estar presente en la obra como personaje, pero no deja de exponerse en el discurso, no deja de hacer que siempre se esté hablando de ella. Son las reglas de una sociedad en la cual el individuo puede reivindicar su propia existencia sólo sometándose a una constante exposición mediática. Escindiéndose en imagen y esencia, en “yo identitario social” y “yo pre-identitario”, según la definición de Clément Rosset (2007): es decir, perdiendo paradójicamente su individualidad.

En un artículo publicado en el periódico *The Independent* en ocasión del reestreno de un montaje inglés, el crítico Paul Taylor escribía que Anne «is a brilliant device for dramatising the depersonalised incoherence and the enthralling consumerism of contemporary life» (Taylor, 2004). Anne se ofrece continuamente bajo diferentes formas, se multiplica (multiplica su imagen y multiplica su nombre en otros fonéticamente semejantes: Ann, Annie, Anny, Anya, Annushka) para centrar su *target* de mercado, para poder satisfacer a aquella masa que es la masa consumidora, es decir el público. Pero Anne sabe que, para no ser víctima de los procesos de producción y consumo en los que se encuentra involucrada, no basta con secundar dichos procesos, sino también que hay que tomar el control de ellos.

Hoy en día hemos alcanzado un nivel máximo de consumo de imágenes e informaciones, traspasando el límite de la saturación: están a nuestro alcance muchas más informaciones de las que potencialmente podemos consumir. Lo importante, en el sistema del consumo, ya no es proporcionar un beneficio o un servicio al consumidor, sino ampliar el abanico de los bienes y servicios que están a su disposición, y consecuentemente los que el consumidor aún no tiene. Para mantener elevado el

consumo, el sistema está obligado a conservar una elevada demanda, produciendo continuamente nuevas informaciones y nuevas imágenes e introduciéndolas en el mercado. El sistema capitalista contemporáneo sobrevive pues al borde de una paradoja: se consume, fundamentalmente, para consumir más. Si el proceso productivo ya no se basa –como en la modernidad– en la necesidad de satisfacer la demanda, sino en generar la propia demanda, entonces causa y efecto se confunden e invierten sus papeles.

Podríamos considerar *Attempts on her life* como un espejo de esta dinámica de inversión. La transformación continua de Anne amplía el abanico de la oferta e incrementa el deseo del espectador consumidor (generando expectativas con la pregunta “¿quién es Anne?”); mientras que una respuesta unívoca, una definición de Anne, acabaría con esta dinámica y provocaría el colapso del sistema. Esta interrupción del despliegue lineal de las relaciones de causa y efecto en los procesos económicos se extiende también a los procesos sociales. Se modifica la percepción que el individuo tiene de sí mismo, la capacidad de reconocerse en una definición unívoca, de mantener una linealidad en su historia personal, una coherencia en su proyecto de vida. Como bien sugiere Zygmunt Bauman, «el mercado recibiría un golpe mortal si el estatus de los individuos les aportase una sensación de seguridad, si sus logros y sus objetos personales estuvieran a buen recaudo, si sus proyectos fuesen finitos y si el final de sus trabajosos esfuerzos estuviese a su alcance. El arte del marketing está dedicado a impedir que se cierren las opciones y se realicen los deseos» (BAUMAN, 2006 : 50).

Ésta es la razón por la cual Anne se niega a estar presente y rechaza toda definición. Lo curioso es que esta negación no se realiza quitando informaciones que le conciernen (de alguien

que no quiere dejar ningún rastro sería lícito esperar que se escondiese), sino a través de una oferta excesiva de dichas informaciones. Anne no se esconde, se súper-expone, multiplica su imagen y sus acciones. Hasta el punto que éstas pierden valor: volviendo al paralelismo con las teorías macroeconómicas, podríamos afirmar que Anne sufre un régimen de inflación. Hay tantas Anne que casi no valen nada. Cada Anne es equiparable a otra; desde la perspectiva del mero valor informacional, la Anne terrorista vale tanto como la Anne artista, que vale tanto como la Anne madre, que vale tanto como la Anne coche, y así sucesivamente.

Baudrillard asocia precisamente la rapidez de modificación de la información a la “devaluación de los acontecimientos”, y por lo tanto a la pérdida de valor de la historia, tanto universal como personal: «esta materia inerte de lo social no resulta de una falta de intercambios, de información o de comunicación, sino que resulta de la proliferación y de la saturación de los intercambios. (...) Los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando en la indiferencia» (BAUDRILLARD, 1993 : 12). Si ninguna imagen de Anne se impone sobre las demás y todas son equivalentes, también nuestra Anne acabará siendo una “masa despersonalizada”, una materia inerte. En definitiva, lo que llega de Anne al receptor no es otra cosa que una imagen mediatizada, en un mundo imaginario en el sentido más etimológico del término: un mundo en el que hablan las imágenes de Anne, más que la propia Anne. La cita de Baudrillard que Crimp pone como exergo en la obra es muy clara: «no one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them»<sup>6</sup> (CRIMP, 2005 : 198): nadie disfrutará de una

experiencia directa de Anne, pero todos recibirán una imagen de ella.

### Del proyecto al intento: una cuestión de des-orden

La separación entre lo que sabemos de Anne y lo que es Anne conlleva en sustancia una versatilidad extrema del elemento-Anne, que acaba siendo el polo de un juego de libre interpretación, un significante cuyo significado puede ser aportado en cada momento por el receptor. Anne es un signo en continua mutación: de la chica de al lado a la terrorista, de la partícula elemental al coche, toda hipótesis sobre quién o qué indica este signo es igualmente válida. Al mismo tiempo, la metamorfosis constante de Anne permite al autor desarrollar libremente su escritura, liberada de la obligación de construir, fragmento tras fragmento, un conjunto orgánico. Si Anne puede ser cualquier cosa, la fantasía del creador no tiene límite ya que no se verá obligado a ajustar cuentas con la psicología del personaje y la coherencia de la fábula. Si no existe una sola verdad sobre Anne, entonces la estrategia dramática no se construirá con el objetivo de descubrir cuál es el sentido de aquel nombre, cuál es su historia; más bien se orientará hacia un juego que consiste en la reiteración de la tentativa de atribuir un sentido a uno o más nombres, a una o más historias.

Hasta la época contemporánea, la construcción de la fábula siempre había estado vinculada a la idea de proyectualidad. Podríamos interpretar el concepto de *proyecto* como la definición de un recorrido orgánico y organizado, a través del cual se procede desde una necesidad inicial (una pregunta) hacia un último fin (una respuesta). El *intento*, al contrario, es un acto con un fin en sí mismo, que puede repetirse un sinnúmero de veces sin que dicha repetición conlleve una evolución del esta-

<sup>6</sup> Crimp cita a Jean Baudrillard: *The Transparency of Evil*, Londres, Verso, 1993, p. 80. La cita no aparece en exergo en la edición catalana.

do de las cosas; el intento prescinde de la consecución de un resultado. Por supuesto, esto no significa que detrás de la escritura de *Attempts on her life* no haya un proyecto dramático: Crimp no deja nada al azar; hay que considerar que a menudo la construcción artificial del desorden requiere un orden meticuloso. Pero en cierto sentido, paradójicamente, el proyecto de *Attempts on her life* es la idea misma del fin de la proyectualidad: el proyecto es la desaparición del proyecto, su disolución en el intento. A nivel de creación y recepción, pues, con la caída de la noción de proyectualidad se produce un cambio radical en la concepción de la fábula.

La fábula es para el drama una garantía de conmensurabilidad: Aristóteles atribuía al *mythos* la prerrogativa de “tamaño captable por el ojo”, y esta conmensurabilidad era a su vez una garantía de organicidad, coherencia, autosuficiencia de la estructura. El drama en sentido clásico siempre está vinculado a un principio de coherencia y la fábula puede justificarse con la máxima: “esta es la porción de realidad a la cual se ha conferido un estatus de totalidad a través de la dramatización”. El principio de coherencia interna mantenía para Lessing «esta dimensión de lo real que en la fábula<sup>7</sup> es indispensable»;<sup>8</sup> este principio, que permite la interpretación de la fábula, se erige por tanto sobre la propia naturaleza lógica que guía la interpretación de lo real; consecuentemente la interpretación de lo real se ve determinada por la misma lógica que guía la interpretación de la fábula. Dicha lógica se basa sustancialmente

7 Lessing se refiere a la fábula en cuanto a género literario. Igualmente su reflexión puede aplicarse a la fábula en cuanto a noción dramática: “conjunto de los acontecimientos ordenados cronológicamente”. Véase también BATLLE, 2001 : 17.

8 «Diese Wirklichkeit [die] der Fabel so unentbehrlich ist» (LESSING, 2004 : 102). Traducción al castellano del autor. Esta parte del *Tractado* se ha omitido en la edición española.

en los principios de cronología y causalidad, es decir la posibilidad de definir, en un tiempo *mensurable*, la evolución de determinadas causas en determinados efectos. Lessing establecía una relación metonímica entre ficción y realidad. Por este motivo, el pensador alemán afirmaba que la fábula se realiza sólo cuando la visión de lo general puede ser transmitida por medio de la visión intuitiva que es inmediata en lo particular. Para que esta visión intuitiva sea eficaz, «el caso *individual*, sobre el cual se constituye la fábula, debe ser presentado como real». <sup>9</sup> La fábula, por lo tanto, debe proporcionar lo posible como si fuera real, y por eso se organiza en una acción que se atiene a un único fin, es decir «una sucesión de variaciones que juntas constituyen una Unidad-Conjunto». <sup>10</sup>

Este es básicamente el poder del relato: organizar, proporcionar un orden, una categorización a lo real; la fábula es pues un medio para aportar coherencia a la realidad, más que a la ficción. El placer de la narración es el placer de ordenar, catalogar, interpretar el mundo; no es una casualidad que, por ejemplo, en el aprendizaje de los niños, escuchar y volver a contar historias sea un proceso fundamental. La fábula establece una determinada visión de la realidad y esta visión de la realidad reconoce su comprensibilidad en la fábula: como en un espejo, realidad y ficción se reflejan la una en la otra.

Por esta razón el problema de la determinabilidad de Anne, del personaje respecto a la obra, acaba siendo un problema de determinabilidad del sujeto respecto al mundo. Y consecuentemente un problema de catalogación de la realidad, cuestión

9 «Der einzelne Fall, aus welchem die Fabel besteht, muss als wirklich vorgestellt werden» (*Ibidem* : 72). Traducción al castellano del autor. Esta parte del *Tractado* se ha omitido en la edición española.

10 «Eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen» (*Ibidem* : 50). Traducción al castellano del autor. Esta parte del *Tractado* se ha omitido en la edición española.

a la cual todo acto epistemológico –y para el teatro el acto de la recepción lo es– se ve volcado. Así que en el momento en el que la visión de lo real ya no se fundamenta sobre una estructura logocéntrica, también el drama, si quiere mantenerse al día y seguir hablando no sólo de la realidad, sino también como la realidad, necesita una organización estructural diferente. Como sugería el crítico Paul Taylor, *despersonalización* e *incoherencia* son dos nociones que podrían servir para nuestro análisis.

Según afirma Aristóteles en la *Poética*, la acción dramática tiene origen y se sostiene «ἐξ αὐτῆς τῆς σύστασεως τοῦ μυθοῦ», (*ex autes tes systaseos tou mythou* : «de la estructura misma del *mythos*»). ARISTÓTELES, 1452a, 1974 : 163). La raíz √τασ; √ταξ (√tas; √tax) –que encontramos en nuestro idioma en palabras como *sintaxis*, *táctica*, o *taxonomía*– está en la base de términos que expresan los conceptos de *orden* y *definición*. Aristóteles opone el orden causal de la *σύστασις πραγμάτων* (*systasis pragmaton* : «disposición de los acontecimientos») al desorden casual de la *χύδην* (*kúden*): «si uno aplicase confusamente (*kúden*) los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco» (ARISTÓTELES, 1450b, 1974 : 150). El filósofo estagirita asocia, por ejemplo, el concepto de *disposición* al trazo, la línea del dibujo, la forma definida; al concepto de *kúden* asocia, en cambio, el derramarse impredecible del color, la forma indefinida. La raíz √χεφ (√kew) da origen al verbo *χέω* (*kéo*), que significa «esparcir», «difundir», «lanzar al azar»; está relacionado con el deshacerse, con la fusión de los metales; también con la emisión de la voz, de un sonido, de aire, de vapor.<sup>11</sup> El adverbio *kúden* refleja pues la noción de

indeterminabilidad, inconsistencia, la falta de estructura. La oposición entre *taxi* y *kúden* es la oposición entre causalidad y casualidad, entre organicidad e inorganicidad, entre estado sólido y líquido de la materia.

La idea de expresar el concepto de inestabilidad mediante una comparación con el estado líquido se encuentra en varios estudios de Zygmunt Bauman, que utiliza abundantemente el término *líquido* para definir la “imposibilidad de determinación” que caracteriza su visión de la sociedad contemporánea (BAUMAN, 2006 : 9):

La sociedad “moderna líquida” es aquella donde las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo. En una sociedad moderna líquida, los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos.

El de *líquido*, así como el de *kúden*, son conceptos que pueden tener mucho que ver con el amorfismo y la constante mutación de Anne, así como con la incapacidad de estructurar sus acciones según una organicidad y una coherencia. Las informaciones que conciernen a Anne no se organizan de manera definida, más bien se esparcen como una mancha, se superponen y se confunden, se entrelazan y resuelven continuamente relaciones. Cuenta Homero en el libro IV de la *Odisea* que el Dios Proteo se convirtió en león, serpiente, leopardo, cerdo, cambió su forma por la de varios animales e incluso

11 En la *Ilíada*, por ejemplo, es una metáfora del pasaje de la conciencia de la vigilia a la inconsciencia del sueño: «αὐτίκα τῷ μὲν ἐπειτα κατ’ ὀφθαλμῶν χέεν ἀχλὺν, Πηλεΐδῃ Ἰχλὴϊ»; «al punto, derramó primero niebla sobre los ojos del Pelida» (*Ilíada*, 20, 321. Traducción de Emilio Crespo Güemes).

mutó en agua para evitar contestar a las preguntas de Menelao. No difiere mucho este comportamiento del comportamiento de Anne que, para no contestar nuestras preguntas, evade una forma concreta. En *Attempts on her life*, el “bello animal” aristotélico ha dejado paso al “proteico animal” homérico: de lo puro a lo híbrido: no es posible una *systasis*, una disposición, o mejor dicho una *sistematización* de Anne. Su continua mutación la hace inalcanzable, indeterminable; Anne no tiene extensión, no es “capturable por el ojo”.

### El fin de las meta-narraciones y una nueva visión del mundo

Cuando piensa en Anne, Crimp no actúa, como diría Lyotard, «según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo» (LYOTARD, 1987 : 4); más bien la “incaptabilidad” de Anne parece dar crédito a aquella máxima del filósofo francés que sostiene «sed operativos, es decir, conmensurables, o desapareced» (*Ibidem* : 4). Pero si Anne no es conmensurable, un “relato de Anne” en el modelo del drama clásico-aristotélico no es entonces posible. En su ensayo *La condition postmoderne*, Lyotard asocia la postmodernidad con el fin de las grandes meta-narraciones (LYOTARD, 1987 : 4):

La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.

*Attempts on her life* puede leerse como un texto ejemplar con respecto al fin de las meta-narraciones. La división en fragmentos nos reenvía efectivamente a aquella nebulosa de elementos narrativos de la cual habla Lyotard: cada *scenário* constituye una narración en sí mismo y aunque establezca relaciones con otros fragmentos mantiene su autonomía. Al receptor no se le pide reconstruir la historia de Anne en una *gran meta-narración*, sino más bien considerar los micro-núcleos narrativos proporcionado por cada *scenário* –y, en el interior de un *scenário*, los que proporciona cada microsecuencia– y jugar a individuar las posibles relaciones entre ellos. Cada *scenário* puede ser una micro-fábula, un relato autónomo; pero la imposibilidad de reconstruir una sola fábula que contenga y organice los diecisiete *scenários* en su conjunto hace que el drama no proporcione más aquella visión estructurada de lo real a la cual apelaban Aristóteles y Lessing.

La obra de Crimp no es un microcosmos cerrado, en el cual el receptor tendría que restablecer el orden y la completitud; más bien es un universo en expansión, abierto a la intervención de elementos caóticos. La aportación del receptor consiste ahora en participar en un juego de interpretaciones en potencia inagotable. Eso se debe a la inestabilidad semántica que presentan los signos, en primer lugar el signo-Anne, infinitamente interpretable gracias a su continua mutación de significado: la mutación caótica de los signos viene así a expresar el estado caótico del mundo. A propósito de signos, en su ensayo *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann analiza de la siguiente manera el desarrollo de un teatro que supera su antigua naturaleza dramática (LEHMANN, 1999 : 140–141):

En el teatro postdramático subyace claramente la demanda de reemplazar una percepción unificadora y cerrada por una abierta

y fragmentaria. Por un lado, la abundancia de signos simultáneos se presenta como una duplicación de la realidad: aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. A esta, por así decir, postura “naturalista” se le asocia la tesis de que un modo auténtico a través del cual el teatro podría testificar la vida no surge mediante la imposición de una macroestructura artística que construya coherencia (como ocurre con el drama).<sup>12</sup>

El texto dramático clásico, estructurado en torno a la fábula, se basa esencialmente en el principio de transmisión de la información: la fábula se desvela poco a poco (a través de un recorrido en tres etapas: planteamiento, nudo y desenlace) y la acción avanza pautada por una determinada estrategia de dosificación de la contribución informativa; el receptor sigue el proceso de desvelamiento de la fábula y aguarda su final. Mientras tanto, va decodificando los signos que encuentra en su camino, atribuyéndoles un significado conforme al desarrollo de la historia; esto no supone para el receptor ningún problema, ya que la decodificación de los signos es una operación que él ya realiza en la vida real. Como sugería Lessing, el receptor lee el drama como lee el mundo, y viceversa, o sea como una concatenación de acontecimientos que se suceden según un principio de cronología y causalidad. El drama habla, por así decir, el lenguaje de lo real; en parte porque está determinado por la visión de la realidad, en parte porque es

<sup>12</sup> «Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossenen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perzeption eine offene und zersplitterte treten. Einerseits stellt sich auf diese Weise die simultane Zeichenfülle wie eine Verdopplung der Wirklichkeit dar: sie öffnet 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». Traducción al castellano de Diana González Martín.

él mismo el que la determina. El lenguaje no sólo vehicula la información, sino que también plasma la *forma mentis*: «la creencia no es el reflejo de la existencia, hace de existencia, exactamente igual que el lenguaje no es el reflejo del sentido, hace las veces del sentido» (BAUDRILLARD, 1993 : 140).<sup>13</sup> En este microcosmos informacional que es la fábula del drama clásico, el número de informaciones de que dispone el receptor también es determinable, finito. Durante el desarrollo de la obra, el receptor asiste más o menos activamente al completarse de esta gama de informaciones.

En *Attempts on her life*, sin embargo, no es posible llegar al final de una totalidad de informaciones (no es éste el objetivo del juego) y el suministro de informaciones se ve atravesado por numerosas líneas de fuga: Anne puede ser todos o todo. Para entender de qué manera ahora el receptor aborda este caos informacional y semántico, podríamos volver a Lyotard y a su visión de la *Teoría de los juegos*. El texto dramático clásico puede identificarse con un “juego de información incompleta”, es decir con un sistema en que la cantidad de informacio-

<sup>13</sup> Véase también Roland Barthes: «generalmente, además, parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje» (BARTHES, 1971 : 14). Y, respecto a la influencia de la relación entre recepción de los signos, sociedad de la información y teatro, Hans-Thies Lehmann dice: «La política se funda aquí, sin embargo, según el modo de uso de los signos. La política del teatro es una política de la percepción. Su definición se emprende con el recuerdo de que el modo de percepción no puede separarse de la existencia del teatro en un mundo dominado por los medios de comunicación, que modelan masivamente toda percepción». Traducción al castellano de Diana González Martín. («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 Perzeption nicht zu trennen ist vor der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren», LEHMANN, 1999 : 469).

nes, como se ha dicho, es limitada (el drama se da como una totalidad) y el juego se basa en una “incompletitud que hay que completar”. Al contrario, podríamos considerar *Attempts on her life* como un “juego de información completa” (aunque quizás sería más correcto utilizar la expresión: “no-incompleta”) en el cual la contribución informativa es en potencia inagotable, y por lo tanto no puede dosificarse. No hay nada a descubrir, nada que completar, porque cada nueva información tiene un valor cero respecto a la posibilidad de construir una historia. Teniendo en cuenta todo esto, el receptor tendrá que cambiar radicalmente su estrategia de organización de las informaciones recibidas (LYOTARD, 1987 : 41):

Mientras el juego sea de información incompleta, la ventaja pertenece al que sabe y puede obtener un suplemento de información. [...] Pero, en los juegos de información completa, la mejor performatividad no puede consistir, por hipótesis, en la adquisición de tal suplemento. Resulta de una nueva disposición de datos, que constituyen propiamente una «jugada». Esa nueva disposición se obtiene muy a menudo conectando series de datos considerados hasta entonces como independientes. Se puede llamar imaginación a esta capacidad de articular en un conjunto lo que no lo era. [...] El incremento de performatividad, a igual competencia, en la producción del saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta «imaginación» que permite, o bien realizar una nueva jugada, o bien cambiar las reglas del juego.

La imaginación es la herramienta de la que dispone el receptor para organizar los datos y jugar su juego de interpretaciones. Puesto que otro cambio fundamental es que el código que regula la interpretación ya no se encuentra en el interior

del drama (el autor no dice al receptor: «esta es la historia»; o: «esta es la historia que tienes que reconstruir»), sino que se encuentra en el exterior, en el propio receptor, en su imaginación: el receptor en el acto de la recepción tiene total libertad para cambiar las reglas del juego.

La imaginación, pues, y no ya el *saber*, será la medida de la capacidad interpretativa. Partiendo de estos supuestos, la finalidad de un texto como *Attempts on her life* ya no será definir los datos de los que dispone el receptor para interpretar el mundo, sino proporcionar materiales para una posible interpretación. La finalidad no será contar una historia, sino transmitir una idea, una intuición que, si hubiera sido mediada por la estructura orgánica de la fábula, habría perdido su sentido, su naturaleza.

En el caso de un texto pensado para el teatro, esta intuición debe tener en cuenta que será filtrada sucesivamente por la puesta en escena. Pero el texto, como en nuestro caso, ya ha pensado cómo predisponer y favorecer la creación de una atmósfera adecuada, para que su naturaleza no se pierda en la escena antes de llegar al espectador. Por su parte, el espectador participará en el espectáculo utilizando su imaginación, que se medirá con la experimentación de una realidad sin filtros, y en particular sin el filtro de la dramatización: «no una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real»,<sup>14</sup> constataba precisamente Lehmann. El escenario no es la copia del mundo, sino el mundo real; y la interpretación de lo real ya no está protegida por aquel proceso de exclusión de lo irracional que la fábula garantizaba, sino que está abierta a aceptar el caos que conlleva la experimentación inmediata del mundo. Las palabras de Abirached, pocos

<sup>14</sup> «Nicht Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen» (1999 : 241). Traducción al castellano de Diana González Martín.

años antes de que Crimp escribiera su obra, parecen proféticas (ABIRACHED, 1994 : 379):

La verdad a decir sobre el hombre y el mundo es que no hay una verdad racional para juzgarlos: lo que se ha tomado por realidad en las ideologías predominantes (estén en el poder o reclamen acceder a él) es una construcción artificial que oprime a la condición humana entre sus muros de palabra y de papel. A partir de ahora parece claro para muchos que no somos reductibles a nuestro carácter, a nuestra educación, a nuestra función social, a nuestra historia privada o colectiva, a nuestro lenguaje cotidiano: todo eso, que pretende regular nuestro comportamiento y ordenar nuestra actividad, no maneja más que el vacío o las apariencias. La verdadera vida está en otra parte. [...] Lo que nos constituye realmente –el verdadero campo de nuestra realidad– escapa completamente a las construcciones de la lógica.

Pues el gran mérito de *Attempts on her life* es el de reflejar esta nueva visión de la realidad no sólo mediante sus contenidos, sino sobre todo mediante su forma; y mediante la dialéctica entre los dos componentes. Hablando de la disgregación del individuo y de la imposibilidad de reconstruir su historia, el personaje se disgrega y la fábula descubre su imposibilidad de ser reconstruida. En este sentido, *Attempts on her life* afirma la necesidad de una nueva toma de conciencia respecto al mundo para una nueva visión de lo real que ahora pueda admitir también su carácter de incompletitud, de ambigüedad, y el desorden.

## Bibliografía

- 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* (Traducción del inglés de Víctor Muñoz Calafell). *El camp* (Traducción del inglés de Marta Aliguer). Barcelona: Re&Ma. (En cartell, 12).
- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducción del francés de Borja de Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994. (Título original: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, 1994).
- ARISTÓTELES (1974): *Περὶ ποιητικῆς | Ars poetica | Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (2005): *El grado cero de la escritura*. Traducción del francés de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI Editores. (Título original: *Le degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil, 1953).
- BATLLE, Carles (2001): «El drama relatiu». En *Suite*. Barcelona: Proa.
- BAUDRILLARD, Jean (1993): *La ilusión del fin*. Traducción del francés de Alberto Jiménez Rioja. Barcelona: Anagrama. (Título original: *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Éditions Galilée, 1992).
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Vida líquida*. Traducción del inglés de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós. (Título original: *Liquid Life*. Polity Press, 2005).
- HOMERO (1995): *Ιλιάδη | 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*. Traducción del alemán y notas de Agustín Andreu. Barcelona: Antrophos.

- (2004): *Trattati sulla favola*. Edición a cargo de Lucia Rodler. Traducción del alemán de Maria Ruf. Roma: Carocci. (Título original: *Abhandlungen zur Fabel*. Primera edición de 1759).
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*. Traducción del francés de M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra. (Título original: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Éditions de Minuit, 1979).
- ROSSET, Clément (2007): *Lejos de mí*. Estudio sobre la identidad. Traducción del francés de Lucas Vermal. Barcelona: Marbot. (Título original: *Loïn de moi: étude sur l'identité*. Éditions de Minuit, 1970).
- TAYLOR, Paul (2004): «Attempts on her life». En *The Independent*. 3 de agosto. Londres: BAC.