

(*Materials teòrics.*)

Martin Crimp i la recerca constant

Victor Muñoz i Calafell

Arran de l'estrena d'*El camp* al Royal Court Theatre, el prestigiós crític de *The Times* Benedict Nightingale afirmava que «va començar a preparar mentalment la crítica suggerint que Crimp, les traduccions del qual gairebé superen el nombre d'obres originals, encara ha de trobar la seva veu» (2000: 619). Podem afirmar sense por a equivocar-nos gaire que Nightingale l'encertava de ple, ja que des que va debutar amb la primera obra, *Living Remains*, la trajectòria de Crimp s'ha caracteritzat per una constant recerca de nous llenguatges i noves formes, sempre amb una clara voluntat de denúncia de certs comportaments socials. Aquest fet ha col·locat Crimp a l'avantguarda de la dramaturgia britànica actual i al capdavant d'allò que hom podria denominar teatre experimental, amb la qual cosa ha esdevingut un punt de referència per a les generacions de dramaturgs més joves.

1. Els començaments

Martin Crimp va néixer el 1956 a Dartford, al comtat de Kent, al sud-est d'Anglaterra, tot i que ben aviat la família es va traslladar a York, al nord del país. Des de ben jove, Crimp recorda el seu interès pel tea-

tre, fomentat en una escola on havia estudiat un altre dramaturg anglès de referència, Tom Stoppard. Recordant aquella època, Crimp es descriu a si mateix com «la mena de nen al qui encantava actuar, dirigir, ajustar l'enfocament dels llums, crear cues de so en una cinta vella de casset a casa» (Gallagher, 2004: 12). A la Universitat de Cambridge, on va estudiar, Crimp ja va encaminar la seva afició teatral cap a l'escriptura dramàtica. Allà va veure representada la seva primera peça, *Clang*, escrita sota la influència de Beckett i Ionesco i en la qual explica la història d'un home que es posa a moure els mobles de la seva habitació per acabar deixant-los exactament igual com estaven al començament, convençut, però, que hi ha hagut una gran millora. El 1978 Crimp es va llicenciar i es va traslladar a Londres, on es va proposar fer-se un nom com a dramaturg. Durant quatre anys va enviar textos a tots els teatres, fins que *Living Remains* (un altre exercici beckettian) va caure a les mans del director de l'Orange Tree Theatre, Sam Walters, que s'hi va interessar i el va representar el 1982. El resultat va ser satisfactori per a les dues bandes, i durant els següents set anys les obres de Crimp van obrir la majoria de temporades del teatre. El dramaturg qualifica aquella relació de «fantàstica. Vaig aprendre-hi molt perquè, com que estava força obsessionat per escriptors dels anys cinquanta, com Beckett i Ionesco, m'havia quedat una mica enrere» (Gallagher, 2004: 12). D'aquella època daten les obres *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Definitely the Bahamas* (1987), *Dealing with Clair* (1988) i *Play with Repeats* (1989). Són obres en essència antirealistes, en la majoria de les quals ja despunten algunes de les constants per les quals en el futur destacarà el seu teatre, com són el joc amb el temps i l'interès per explorar el costat fosc de les zones residencials i la seva presentació en un entorn acollidor i aburguesat. *Dealing with Clair*, per exemple, explica la història d'una agent de la propietat immobiliària que es troba amb un client ric que mostra més interès en ella que en la propietat que li ensenya, mentre que a *Play with Repeats* el desig de reviure el que una persona ja ha experimentat porta a un complex entreteixit d'argument

i temps. La següent obra en la qual Crimp va començar a treballar va ser *Getting Attention*, que tracta de l'atomitzada i volàtil vida de ciutat en el context de l'abús de menors:

«Responia a la situació que, en aquella època, un nombre d'escriptors homes estaven escrivint sobre el fet de ser pare d'una forma extremadament sentimental. Jo, en canvi, era pare des del 1984 i la meua experiència de pujar els fills havia estat estressant. Per tant, trobava una gran hipocresia la manera com la gent tractava els nens, i tenia la sensació que podia entendre la força que certa gent podia arribar a utilitzar per controlar-los.» (Gallagher, 2004: 12)

L'obra està protagonitzada per la Sharon, una nena a la qual se sent però no es veu, i que és torturada lentament fins a la mort per la seva mare i el seu padrastre. Crimp va pensar que aquesta peça era massa urbana per a l'Orange Tree Theatre i la va enviar al Royal Court, que la van acabar refusant. Aquest mateix teatre, però, li va encarregar *No One Sees the Video* (1990), que l'autor descriu com «una peça post-costumista, és a dir, descriu un món en el qual l'equació de consum i felicitat [...] és axiomàtica» (Crimp, 1991: vii). L'obra està basada en la pròpia experiència de Crimp en el món dels estudis de mercat, on va treballar els quatre primers anys després de graduar-se. A més de fer servir aquesta experiència com a punt de partida de posteriors obres teatrals, Crimp reconeix que li va servir d'una altra manera: «Un amic treballava fent estudis de mercat i em pagava perquè li transcrivís casset amb entrevistes que havia fet, en què a la gent se li feien preguntes absurdes sobre sabates o tampons. L'única manera d'alleugerir l'avorriment era escrivint tot el que la gent deia, incloent-hi les inconsistències gramaticals. Em va ensenyar molt sobre la manera com parla la gent, com també sobre l'absurditat de la cultura de consum» (Gallagher, 2004: 12). A partir d'aquell moment, Crimp ha estre-

nat totes les obres posteriors al Royal Court, d'on han saltat, una darrere l'altra, a alguns dels escenaris més prestigiosos d'arreu del món, com el Berliner Ensemble i el New York Public Theater. El 1993 va estrenar *The Treatment*, la protagonista de la qual, Anne, és coresponsable dels maltractaments als quals el seu home la sotmet i és utilitzada sexualment i emocionalment per dos executius del món del cinema, més interessats en la creació de narracions obscenes a partir dels abusos que pateix que en ella mateixa. Finalment, el 1997 es va produir un punt i a part en la seva carrera amb l'estrena d'*Atemptats contra la seva vida*, amb la qual la crítica va afirmar que Crimp pretenia crear un nou tipus de teatre.

2. *Attempts on her Life / Atemptats contra la seva vida*

«És teatre —exacte— per a un món en el qual el teatre mateix 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.» (Pàg. 53)

Aquesta afirmació la pronuncia un personatge d'*Atemptats contra la seva vida* mentre reflexiona al voltant d'una mostra d'art, però, en sentir-la, hom no pot evitar relacionar-la directament amb l'obra mateixa que la conté. *Atemptats contra la seva vida* està formada per disset arguments o guions (*scenarios* és la paraula anglesa) escrits expressament, ens diu l'autor, «per al teatre». La protagonista, anomenada Anne (tot i que també s'hi fa referència com a «Anya»¹, «Annie»², «Anny»³, «Annushka»⁴ i, majoritàriament, «ella»), al voltant de la qual gira l'obra i es mouen tots els personatges, no apareix en cap moment, sinó que l'espectador va sabent-ne coses a partir de la informació que li proporcionen els altres personatges.⁵ Però tot i aquesta acumulació constant d'informació, al final de l'obra continua essent un misteri qui

és realment l'Anne, ja que en els diversos arguments que componen la peça teatral és descrita de maneres totalment diferents: una terrorista, una traficant de drogues, una artista, una refugiada, una veïna, la fundadora d'un grup d'extrema dreta nord-americà, l'objecte del desig d'homes rics i influents; i un cotxe i una prostituta són només algunes de les identitats amb les quals s'associa l'Anne. És un personatge (o personatges, qui sap) que no pateix cap mena d'evolució a mesura que avança la peça teatral, sinó que a cada nova escena comença de zero. Al final de l'obra, per tant, l'espectador no ha obtingut cap mena de resposta a la pregunta de qui és realment l'Anne, suposadament perquè totes aquestes Annes són un part de l'Anne real però, a la vegada, cap no és ella exactament. Des d'aquest punt de vista, podem dir que l'atomització que Crimp fa experimentar a aquest personatge li serveix per mostrar la complexitat de l'ésser humà i la impossibilitat de conèixer-lo mai en la seva totalitat. Tampoc no queda clara la identitat de tots els personatges que parlen de l'Anne, ja que l'autor no en dóna una llista al començament de l'obra, amb la qual cosa el nombre d'actors pot variar molt d'un muntatge a l'altre («Aquesta és una obra per a una companyia d'actors, la composició de la qual hauria de reflectir la composició del món més enllà del teatre», afirma Crimp en una nota inicial), i les rèpliques no van precedides pel nom del personatge que les diu, sinó per un guió. Per tant, tot i que a través del text es pot deduir qui són alguns dels personatges que parlen en moments determinats (els pares de l'Anne, un grup de crítics, guàrdies de duanes, policies, venedors —o anunciants— de cotxes, etc.), es fa molt difícil de saber quants personatges hi ha realment en una escena i, fins i tot en alguns casos, de qui es tracta. Finalment, caldria assenyalar que cada escena que compon l'obra està escrita d'una forma radicalment diferent: distingim, entre d'altres, dues cançons, un anunci de cotxes, un interrogatori, una sèrie de missatges en un contestador telefònic que remetent a altres arguments, etc. En certa forma, per tant, podríem dir que diverses obres teatrals breus, cada una amb el seu propi argument, els seus propis personatges i la seva pròpia forma, configuren

una obra de teatre més gran, amb un personatge que té per nom Anne com a fil conductor. El resultat és una obra innovadora i arriscada a la recerca d'una nova forma i un nou llenguatge que s'allunya força del que s'havia vist fins aquell moment. Segons Mary Luckhurst, «amb *Atemptats contra la seva vida*, Crimp retorna a l'antirealisme eficaçment, fent-lo servir per interrogar la seva profunda ambivalència sobre l'espectacle teatral com a vehicle que implícitament converteix tot allò que hi està involucrat en manipulador, brutal i *voyeurístic*» (2003: 52). Aquest judici és completament encertat, ja que al llarg de l'obra l'espectador esdevé un simple *voyeur* (com un personatge de la mateixa obra suggereix en l'argument 11) de la violència que l'Anne genera o que es genera al seu voltant: com que l'Anne és «a la vegada víctima i botxí, *hippy* i terrorista, pintora reaccionària i artista d'avantguarda, esdevé la pàgina en blanc on escriure [o visualitzar] en imatges virtuals les contradiccions del món» (Lanteri, 2002: 39). I és que el retrat cruel i ferotge de la violència que engendra i produeix aquest món en el qual vivim és l'altre gran tema de l'obra:⁶ «Totes les seves aventures [de l'Anne] tradueixen amb una distància irònica els mals del món contemporani: el terrorisme internacional, el neocolonialisme, el poder dels diners, la pornografia universal» (Lanteri, 2002: 38).

La crítica va rebre amb certa fredor, i en alguns casos amb oberta hostilitat, l'estrena de l'obra. Alastair Macauley, del *Financial Times*, va afirmar que «dir que és postmoderna és com dir que el Papa és catòlic; també és postcivilització, postveritat, postart, postsentiment, postdents, posttot. [...] A qui li importa? Ni per un moment l'obra deixa entreveure que a l'autor sí» (1997: 311-312), i la mateixa Mary Luckhurst, que va muntar l'obra el 2002 al Dixon Drama Studio de York, afirma que «quant al contingut, l'obra de Crimp és limitada. La crítica dual del capitalisme global i el patriarcat és evident, però totes les veus connectades amb aquesta crítica estan enganyades i són feixistes i moralment corroïdes. L'efecte d'això és reduir l'home a una construcció monolíticament sàdica i psicopàtica» (2003: 59). Enmig

de tanta crítica negativa, però, també hi va haver algun cas aïllat d'alabança, com ara Roger Foss a *What's on* («tot i ser enginyosament críptic, deliberadament inconclús i despersonalitzat, s'erigeix completament sol com un punt de vista coherent i poètic sobre la violència subjacent en l'hegemonia global empresarial a les acaballes del segle xx»; 1997: 313) o Nicholas de Jongh, de l'*Evening Standard* («amb *Atemptats contra la seva vida* Martin Crimp ha disparat un tret d'avís suggerint com serà el nou teatre valerós del segle XXI, tant a l'escenari com a la pàgina»; 1997: 311). L'autor mateix ha explicat a Stephen Gallagher les raons que el van portar a escriure aquesta obra:

«En l'origen d'aquesta obra, no hi va haver cap mena de voluntat de resultar intel·lectualment pretensions. Però certament va ser una reacció contra tot el que em semblava teatre banal del meu voltant. [...] Semblava haver-hi tants temes en el teatre competint per cridar l'atenció que també volia tractar això. És poc convencional en la forma, però és força convencional en el contingut, perquè explica històries. Molta gent ha dit que destrueix la narració, però és tot narració.» (2004: 12-13)

Amb el temps, l'obra ha anat guanyant popularitat i prestigi, i avui en dia es representa arreu del món i ha influenciat enormement dramaturgs posteriors. Sarah Kane en seria un cas clar, ja que, a més de reconèixer el pes que va tenir per a ella l'estètica de prescindir d'acotacions i de caracterització de personatges, va afirmar que *Ànsia* traspuava influència d'aquest text per tots quatre costats.

3. *The Country*

L'any 2000 Crimp va deixar aparcada l'experimentació formal, com a mínim en part, i va estrenar l'obra amb la qual, fins ara, ha obtingut

més èxit arreu del món, *The Country*. *El Camp* és una peça pinteriana en esperit, forma i contingut, i en llegir-la hom no pot evitar evocar les semblances amb *Vells temps*.⁷ En aquella obra, l'harmonia en la qual viuen la parella formada per la Kate i en Deeley es veu alterada per l'arribada d'una antiga amiga d'ella, l'Anna. Aquesta aparició posa en guàrdia el marit: en Deeley i l'Anna inicien una competició per veure qui té més records del passat compartit amb la Kate i, d'aquesta manera, qui té més poder sobre ella. A *El camp*, Crimp mostra també com la pau del dia a dia d'una parella, formada per la Corinne i en Richard, es veu alterada per l'arribada d'un tercer personatge, la Rebecca. En Richard i la Corinne formen un matrimoni aparentment ben avingut que fa relativament poc va traslladar-se a viure al camp per fugir de l'estressant vida a la ciutat. Una nit, en Richard troba inconscient una noia anomenada Rebecca al costat de la carretera i, com que és metge, se l'enduu a casa perquè es recuperi. La Corinne, però, fa tot un seguit de preguntes a en Richard que, a poc a poc, fan trontollar aquesta versió. En un moment determinat, en Richard es veu obligat a absentar-se per una urgència mèdica i les dues dones es queden soles. A poc a poc, la Corinne anirà descobrint que la Rebecca és l'amant d'en Richard, que la trobada d'ells dos és lluny de ser casual, i que si en Richard va decidir anar a viure al camp és perquè la Rebecca se n'hi havia anat a viure, fugint de la drogodependència a la qual l'havia abocat en Richard. Es tracta, per tant, del tradicional triangle amorós però amb un rerefons de drogues i corrupció. I tot plegat al camp, on els personatges (exemplificats per en Morris, el cap d'en Richard) parlen llatí i es dediquen a citar un cop i un altre Virgili, i on el paisatge és magnífic:

«—Preciós. El paisatge era preciós. Els turons al fons, ondulant-se, i els núvols movent-se fent formes, com en un conte de fades. M'he sentit com aquella nena del conte. Qui era aquella nena del conte?

—Una pastoreta.

—Una pastoreta o alguna cosa així. M'he sentit... sí,

exacte, com una pastoreta, però sense les cabres, per sort. I he pensat en tu, conduint, amb el teu sentit de l'humor —que estava segura que necessitaries—. Conduint a través d'aquests camps per anar a visitar els malalts i tot plegat, i no et pots imaginar com m'he sentit. Quina felicitat. Tot era perfecte.» (Pàg. 91)

El cert, però, és que les seves vides disten molt d'aquesta perfecció, i el camp acabarà contaminant-se de la corrupció que la parella protagonista s'ha endut amb ella de la ciutat, per la qual cosa l'obra no deixa de ser un atac al mite pastoral.

Si la història ja ens remet a un món que coneixem, l'embolcall, és a dir, la forma, també és típicament pinterià.⁸ De fet, l'ús del llenguatge, un element molt a tenir en compte en Pinter, és una matèria fonamental d'*El camp*. No debades, sovint els personatges discuteixen al voltant del que han dit o han deixat de dir en un moment concret, o de l'ús determinat que un d'ells ha fet d'un mot:

«—I no duia cap bossa?

—Cap què?

—Un *bolso*. Una bossa. Ella no duia cap mena de...

—*Bolso*.

—Sí. Un *bolso*. Una bossa de mà. El que sigui. No posis aquesta cara.

—Per què has dit *bolso*?

—Que per què he dit *bolso*?

—Sí. Per què ho has dit? No ho dius mai.

—El què no dic?

—*Bolso*.

—Que no m'has entès?

—És clar que t'he entès.

—Així doncs... què?» (Pàg. 88)

«—Per tant no heu viscut sempre aquí?
 —Què? No. Sí. *Aquí* al país? Sí.
 —No. Vull dir en *aquesta* part del país. No al país. Al camp.
 —Si hem viscut sempre en una *zona* rural?
 —Sí, ok. En una *zona* rural.
 —No.
 —És així com n'hi *dius*? Una *zona* rural?
 —No.
 —Ah.
 —És... el camp. N'hi diem el camp.
 —Ah, molt bé.
 —*Nosaltres* n'hi diem el camp perquè som de ciutat, però si ets del camp, aleshores n'hi deus dir... Suposo que n'hi deus dir... (*Riu.*) No sé com n'hi deus dir.
 —Casa teva.
 —Sí, potser sí.» (Pàg. 109)

D'aquesta manera, el llenguatge esdevé a les mans dels personatges una arma per dominar i per mostrar la seva superioritat. El resultat és una lluita, ja sigui per amagar informació, per obtenir-ne o per ocultar que es té. Tot plegat molt a l'estil de Harold Pinter, la màxima del qual sembla quedar resumida en una frase que la Rebecca diu a la Corinne en l'escena III: «és que com més parles, menys coses dius»⁹ (pàg. 112). Com assenyala el prestigiós crític britànic Michael Billington, «el paral·lelisme amb Pinter es veu fortament reforçat per l'ús del llenguatge com a màscara» (2000: 6180). I l'última que cau d'aquestes màscares és la que defineix la relació de parella que la Corinne i en Richard han tingut (i que potser tindran a partir d'aquell moment), i que apareix a la darrera pàgina de l'obra. D'aquesta forma, els silencis i les pauses, igual que a l'obra pinteriana, adquireixen una importància cabdal per mostrar allò que experimenta realment un personatge i que no arriba a verbalitzar mai. Amb l'ús de totes aquestes tècni-

ques, Crimp aconsegueix crear una atmosfera de misteri en la qual la informació es va donant amb comptagotes, la qual cosa obliga l'espectador a estar actiu en tot moment i a anar encaixant les peces del trencaclosques per tal que allò que es desenvolupa davant dels seus ulls adquireixi un sentit. L'èxit de crítica va ser enorme i avui en dia, com ja hem assenyalat anteriorment, *El camp* és l'obra de Martin Crimp més representada arreu del món.

4. Els últims anys

En la seva recerca d'un estil propi, l'any 2002 Martin Crimp va presentar una obra breu anomenada *Face to the Wall*. La peça recorda *Atemptats contra la seva vida*, tant per la forma com pel contingut. Amb quatre personatges anomenats 1, 2, 3 i 4 i sense cap mena d'associació quant al temps o l'espai, l'obra constitueix una narració de com un individu penetra en una escola i es posa a disparar als adults i a les criatures que es troba pel camí, fins que es transforma en el relat de com un carter tira una tassa de cafè bullent a la cara del seu fill i, tot seguit, es posa a cantar-li una cançó. L'obra pretén deixar clar que l'espiral de violència que omple la nostra societat (i que, no ho oblidem, ja constituïa la base d'*Atemptats contra la seva vida*) ja s'aprèn des del bressol. No ha de resultar estrany, doncs, que l'origen de l'obra es trobi en els intents —fallits— de Crimp d'escriure una continuació d'*Atemptats contra la seva vida*, fins que ho va deixar estar perquè totes les escenes li desembocaven en «arguments impossibles de salvatgisme i violència». En aquest sentit, el mateix Crimp ha descrit *Face to the Wall* com «una mena de nota a peu de pàgina d'*Atemptats contra la seva vida*» (recollit a Luckhurst, 2003: 60).

El darrer treball de Martin Crimp, *Cruel and Tender*, és el resultat del temps i la realitat que li ha tocat viure. Estrenada el 2004, Crimp va inspirar-se en *Les dones de Traquis*, de Sòfocles, i va traslladar l'ac-

ció als nostres dies, a un món d'hipocresia política i terrorisme emocional.¹⁰ L'obra explica la història d'Amèlia, un dona que espera l'arribada del seu home, un general que està lluitant en una guerra immoral en una país llunyà. Quan una preciosa presonera arriba a casa, però, l'ansietat ben aviat deixa pas a la gelosia, i Amèlia envia al seu home un flascó que, segons creu, conté una substància que fa que els soldats anhelin tornar a casa. Quan s'assabenta, però, que l'ampolleta contenia un verí que ha destrossat mentalment i espiritualment el seu home, Amèlia se suïcida. Prenent un clàssic grec com a punt de partida per reflexionar sobre fets actuals, Crimp no fa sinó seguir una tendència força estesa en el teatre actual:¹¹

«Al voltant de l'any 400 aC, els grecs estaven immersos en guerres constantment, per tant sabien de què parlaven. Suposo que és com ara, tot i que és diferent, perquè digui el que digui la gent sobre terrorisme, a mi ningú no m'ataca. La gent ataca altra gent en nom meu. Aquesta és la raó per la qual dos milions de persones han sortit al carrer, però la guerra encara continua. Per tant, aquesta obra grega em va proporcionar un recipient en el qual abocar els meus sentiments sobre esdeveniments actuals, mentre que, alhora, a la base hi havia una història molt humana.» (Gallagher, 2004: 14)

Martin Crimp demostra obra rere obra que el procés de recerca d'un estil i d'una forma determinats i propis encara està obert. La seva és una recerca constant que, per a cada nova obra que escriu, implica un nou repte que cal superar. En aquest sentit, i tornant a l'afirmació del crític Benedict Nightingale amb la qual obríem aquest article, no podem deixar d'estar d'acord amb ell quan afirma que s'alegra «que Martin Crimp encara estigui cercant una identitat artística» (2000: 619).

Bibliografia

- Michael Billington, crítica dins *Theatre Record*, vol. 20, núm. 10, 2000.
- Martin Crimp, «Introduction», dins *No One Sees the Video, Getting Attention, Stage Kiss*. Londres: Nick Hern, 1991.
- Íd., *Atemptats contra la seva vida. El camp*. Barcelona: L'Obrador de la Sala Beckett, 2005.
- Roger Foss, crítica dins *Theatre Record*, vol. 17, núm. 6, 1997.
- Stephen Gallagher, «Crimp and Crave», *Plays International*, vol. 19, núm. 9, 2004.
- Nicholas de Jongh, crítica dins *Theatre Record*, vol. 17, núm. 6, 1997.
- Jean-Marc Lanteri, «Unité et fragment du texte dramatique: à l'épreuve du cinéma», *Études Théâtrales*, núm. 24-25, 2002.
- Mary Luckhurst, «Political Point-Scoring: Martin Crimp's *Attempts on her Life*», *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, núm. 1, 2003.
- Alastair Macauley, crítica dins *Theatre Record*, vol. 17, núm. 6, 1997.
- Bonnie Marranca, «Representació i ètica. Preguntes per al segle XXI», *DDT. Documents de Teatre*, núm. 3, 2004.
- Benedict Nightingale, crítica dins *Theatre Record*, vol. 20, núm. 10, 2000.

¹ Argument 3.

² Argument 6.

³ Argument 7.

⁴ Argument 12.

⁵ L'absència del personatge que genera l'acció ens remet de nou a Beckett, després d'algunes obres en les quals Crimp havia optat per un teatre més realista. Mary Luckhurst afirma que *Atemptats contra la seva vida* «connecta amb Beckett en la seva interrogació del teatre com a pràctica» i afegeix que, a més a més, «porta els conceptes brechtians de l'alienació a un extrem. Explota els estils postmoderns de metateatralitat per forçar una confrontació amb els espectadors» (2003: 59).

⁶ El mateix títol original de l'obra, de difícil traducció literal, assenyalava el doble propòsit de l'autor a l'hora d'escriure aquesta peça. *Attemps on her Life* es refereix tant als intents d'explicar la vida de l'Anne (la voluntat d'oferir una visió complexa però completa de la seva vida a través de les diferents visions de la seva personalitat que es desprenen de cada escena) com als intents de matar l'Anne (per part dels altres o d'ella mateixa) que, al cap i a la fi, planen per damunt bona part dels arguments. Tot plegat, però, no pot deixar de considerar-se com a secundari en una obra en un moment de la qual un personatge afirma que «[l'Anne] trobaria tot el concepte de “volar dir” ridículament antiquat. Si hi ha res que ella vol dir segurament és que allò que vol dir no és el que vol dir ni de fet el que ha volgut dir mai. Segurament vol dir que una recerca d'allò que vol dir és inútil i l'exercici [...] simplement vol dir això». (Pàg. 50)

⁷ No és cap casualitat que el 1999, quan el Royal Court Theatre va demanar als dramaturgs vinculats amb el teatre que dirigissin una lectura dramatitzada de la seva obra preferida, Martin Crimp escollís *Vells temps* de Harold Pinter.

⁸ Això no obstant, manté algunes característiques formals que ja apareixien a *Atemptats contra la seva vida*. Així, per exemple, les rèpliques no són introduïdes pels noms dels personatges, sinó per un guió, tot i que aquesta vegada, a diferència de l'obra anterior, al començament de la peça s'esmenten els noms dels tres personatges i les edats respectives.

⁹ Precisament, aquest va ser el títol del seminari que Martin Crimp va impartir a la Sala Beckett durant la seva estada a Barcelona, el passat mes de febrer; fet que indica la importància que l'autor concedeix a aquesta frase.

¹⁰ No és el primer cop que Martin Crimp adapta o tradueix peces teatrals, tot i que sí que és la primera vegada que s'enfronta a una tragèdia grega. Entre les seves traduccions o adaptacions, destaquen una versió d'*El Misanthrop* (1996) de Molière traslladada al Londres actual, *The Chairs* (1997) d'Eugène Ionesco, *Roberto Zucco* (1997) de Bernard-Marie Koltès, dues peces de Pierre de Marivaux, *The Triumph of Love* (1999) i *The False Servant* (2004), i *The Maids* (1999) de Jean Genet.

¹¹ L'estiu del 2004, a Barcelona, on va portar la seva lectura d'*Els fills d'Hèracles*, d'Eurípides, el creador nord-americà Peter Sellars es referia precisament a aquesta tendència del teatre contemporani de recórrer a clàssics per retratar problemes actuals, i ho justificava amb aquestes paraules: «És molt important tenir accés a una veu que vagi més enllà de les pàgines editorials dels diaris d'aquesta setmana per poder saber quines són realment les arrels de la discussió. Al mateix temps, aquesta enorme perspectiva històrica ens dona un arc molt més gran i ens convida a pensar en el futur d'una manera molt més oberta i creativa. [...] [Eurípides] sempre intenta ampliar l'abast històric de la teva comprensió de l'assumpte i demanar-te que adoptis aquesta perspectiva més extensa. Una veu de fa 2.500 anys eixampla el teu pensament i la teva resposta a un tema que generalment, en el debat polític actual, ha estat plantejat de la forma més tancada possible. La reactivació del debat a través de la reimaginació del vocabulari del debat és una contribució molt important que els artistes han de fer en aquesta època.» (Marranca, 2004: 66-67).