

què és a punt d'enganyar el seu company per primera vegada, serà, tenint en compte totes les seves derivacions —història de l'amant («l'home d'una altra ciutat») i del company («l'ex-xicot de la dona d'uns trenta anys»), principalment—, una mena, no ja de fil conductor, però sí de constant, durant tota l'obra, que ajudarà el receptor a situar-se tornant a un lloc conegut. L'encert de Schimmelpfennig és el de l'aposta radical a l'hora de reflectir la realitat, creant al mateix temps una sensació de dispersió absoluta, tant per la diversitat d'històries com per la diversitat enunciativa, i una sensació gairebé secreta d'unitat, quasi involuntària.

Atemptats contra la seva vida.

Martin Crimp⁴

Òscar González

«Ningú no haurà experimentat directament la veritable causa dels fets, però tothom n'haurà rebut una imatge». Amb aquesta cita de Baudrillard, que introdueix l'obra, l'autor ens proporciona la clau de joc de la construcció, o potser seria més ajustat dir de la desconstrucció, de la història, del personatge, així com de la possibilitat de recepció per part del lector/espectador. Ens adverteix que, en l'obra, no hi trobarem un principi causal a partir del qual puguem deduir amb certesa la sèrie de situacions en les quals s'insereix el personatge ni la relació que puguin tenir entre elles. Tampoc podrem establir un nexa clar entre els diversos episodis del *curriculum vitae* del personatge. El que ens ofereix, en canvi, és la descripció de diferents situacions (algunes de llargues i elaborades, altres de breus, que fan referència a espais/temps diferents) que donen com a resultat una percepció polièdrica d'un mateix personatge.

⁴ Barcelona, L'Obrador de la Sala Beckett (*En Cartell*, 12), 2005. Traducció de Víctor Muñoz i Calafell.

El que tenen en comú la majoria de les disset escenes és que estan construïdes amb una mirada externa. Diversos personatges (quants?, sempre els mateixos?) s'encarreguen d'omplir de contingut el suposat protagonista, però la seva visió és fragmentada i dispersa. La voluntat «narrativa» és explícita per part d'aquests personatges, i el receptor en dedueix l'intent —l'esforç— de construir com un tot coherent un artefacte que, tanmateix, arriba fragmentat. La conclusió és clara: la mirada externa cap a l'altre el converteix en objecte, però l'únic que se n'obté és un seguit d'imatges que no semblen tenir cap relació entre elles (o, si més no, una relació clara entre elles). Fins a l'extrem que, per exemple, a l'escena 7, l'Anne passa a ser l'Anny, el nou cotxe de l'any (els «narradors» ens expliquen les seves prestacions i la seva exclusivitat). És clar que a l'escena anterior la protagonista havia expressat el seu desig de ser una màquina i es descrivia a si mateixa com una pantalla de televisió (que transmet la realitat però que per dins és plena de cables).

És aquest intent de construcció del personatge-objecte fragmentat per la mirada externa el que dona sentit a la forma proposada per Crimp, un exercici dramàtic d'una considerable radicalitat pel que fa a la interpretació del real. Un exemple d'això és la capacitat que l'autor atorga als seus personatges-narradors (o dramaturgs) de qüestionar-se ells mateixos allò que estan construint, fins i tot d'explicitar en el text les seves hipòtesis de recepció per part del públic (és a dir, de fer aflorar el receptor implícit a la superfície). Enmig del desenvolupament d'alguna de les històries, s'introdueix un canvi del punt de vista. La mirada externa esdevé una mirada interna crítica que observa i comenta el mateix acte d'explicació-narració. Es fa referència, entre altres, als processos d'identificació o a les expectatives creades pel lector/espectador. Per exemple, en l'escena 5, que és íntegrament un d'aquests «arguments» metatextuals, trobem la frase següent: «[...] desitgem que el que veiem sigui real. Volem ser esclafats per un personatge polièdric.»

En l'obra de Crimp, també podem destacar una composició visualment molt suggeridora, que juga constantment amb el contrast del que és bell i del que és lleig o monstruós. Una altra manera d'activar el joc constant d'identificació/allunyament en relació amb els diferents personatges-narradors, en relació amb l'Anne (en la seva construcció polièdrica), o fins i tot respecte als llocs on se suposa que té lloc l'acció relatada. Pel que fa a això darrer, l'autor considera que no només l'Anne és polièdrica, sinó que també ho és la realitat en què habita. Per exemple, escena 3: «Nosaltres difícilment podem comprendre aquesta vida sagrada, aquesta sensació de completesa es troba més enllà de la nostra comprensió, aquesta sensació d'astorament ens fa humils. Però ara devastació». O en l'escena 10: «Després de tant de temps, després de tants anys, ell finalment torna amb sa mare... Llavors hi ha el moment en què se n'adona: "Oh, Déu meu: és el meu propi fill". I s'abracen allà mateix, a la cuina, i, saps, és tan commovedor. Vull dir, és simplement tan *commovedor* veure que ell ha trobat aquella cosa, aquella força, per perdonar a sa mare. Que li ha perdonat el seu *alcoholisme*. Que l'ha perdonada per anar-se'n amb altres *homes*. Que l'ha perdonada per destruir la fe del seu pare en ell mateix i conduir-lo al *suïcidi*.»

Alguns elements de contingut, compartits per diferents escenes, semblen indicar al receptor —si en dubtava— que tota l'estona es fa referència a un mateix personatge, començant pel nom, que és el mateix amb diferents concrecions, i continuant per un seguit d'imatges, frases i objectes que es repeteixen diverses vegades en situacions diferents. Parlem de mecanismes de coherència textual subtilment dosificats i escampats. A l'escena 11, per exemple, se'ns parla d'una artista que atempta contra la seva vida (lligant amb el títol de l'obra mateixa); això connecta amb l'escena 6, en què es parla dels intents de suïcidi de l'Anne. També se'ns diu que no utilitzava preservatiu quan feia l'amor amb seropositius, cosa que ens transporta a l'escena 2 (una escena de sexe) o ens reenvia al final, on es fa referència a aquest