

## (*Materials teòrics.*)

# Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (II)

## De la teoria a la pràctica

*Carles Batlle i Jordà*

Al número anterior de *Pausa* va aparèixer la primera part d'aquestes notes. Hi explicava que el treball de fragmentació en la dramaturgia contemporània indueix a la ruptura, a la multiplicació dels punts de vista, a la descomposició del real (o, si més no, de la percepció del real), a l'entronització de l'heterogeneïtat, a traspassar les fronteres entre la realitat i el somni, etc. Tot això, deia, semblava força adequat a l'hora d'abordar un món contradictori, relatiu i en descomposició. Fet i fet, l'exploració contemporània sobre la fragmentació (amb el benentès que el concepte no és nou i exclusiu) participa d'una recerca formal iniciada amb la *crisi del drama* a finals del segle XIX i fonamentada —en mots d'Strindberg— en la fórmula següent: per al nou vi, bótes noves; o el que és el mateix: a nous continguts, noves formes.

Tot seguit, argumentava que, com a conseqüència de la descomposició de la forma ahistòrica (atemporal) en què es basava el drama absolut, també es desarticulava una estratègia compositiva per defecte que, fins aleshores, havia garantit uns determinats resultats de recepció. Qüestionar la *forma* vol dir qüestionar aquesta estratègia, els recursos d'aquesta estratègia. I d'aquí, és clar, se'n pot derivar un problema: què

fer per mantenir l'interès —i no parlo de l'interès objectiu del tema—, per mantenir la tensió, en les propostes del drama modern i contemporani? La resposta és simple: cal dissenyar una nova estratègia; no una única estratègia per a tots, no una estratègia altre cop convencional, sinó una d'especial i intransferible per a cada proposta, basada en tècniques i recursos dramàtics de tots els temps. Si no elaborem aquesta estratègia, correm el risc que el teatre més experimental, més arriscat, més innovador, buidi les sales de teatre d'espectadors engrescats i apassionats. Aquesta estratègia és allò que l'estètica de la recepció ha anomenat «receptor implícit». En altres mots: inserir —activar— en el propi procés d'escriptura una hipòtesi de recepció.

Comentava també que és innegable que la satisfacció en els processos de recepció té a veure amb la recomposició o restitució de la història (faula) que s'explica. Per consegüent, si la dramàtica de la fragmentació participava d'aquesta tendència contemporània que, com diu Sanchis, «abdica de la funció narrativa», que relega la «faula a una condició subalterna, si no pràcticament irrellevant»,<sup>1</sup> la pregunta està servida: com garantir la tensió —i en última instància la satisfacció— del receptor davant d'un producte d'aquestes característiques? Arribava a la conclusió que cal «algun principi artístic de composició, alguna arquitectura subtilment indicada» que ajudi el receptor en la tasca d'omplir els «espais buits» del text, una feina que no pel fet de ser dura ha de ser desapassionada.

L'article acabava prometent, després d'aquesta dissertació teòrica, exemples pràctics que la justificassin, i aquí els teniu. A partir d'un repte personalitzat a cadascuna de les cinc persones que col·laboren en aquesta segona part, hem obtingut cinc comentaris crítics altament interessants. Llegint-los podem flairar mínimament les implicacions de la teoria precedent en alguns textos teatrals dels últims anys.

<sup>1</sup> Pròleg a Carles Batlle: *Tentación*, Madrid, SGAE, 2005.

# *Raccord.* Rodolf Sirera

*Pere Riera*

En una breu nota a manera de pòrtic de la seva darrera obra,<sup>2</sup> Rodolf Sirera exposa —amb la clara intenció que serveixi com a pauta de lectura— els tres sentits/significats que ell mateix atorga al terme *raccord*, títol de la peça, en funció del context en què s'inscriu el mot i l'origen idiomàtic de qui el pronuncii. Així, tenim l'accepció literal (pròpia del llenguatge cinematogràfic, en clara al·lusió a la pretensió formal de l'autor) del mot anglosaxó, «que designa la necessària adequació entre tots els elements —actors, vestuari, decorats, etc.— que intervenen en una seqüència i que s'han de repetir en la següent, perquè hi hagi coherència entre totes dues»; d'altra banda, i també en anglès, podem convertir la lletra *a* en una *e*, i obtindrem el verb *to record*, que vol dir «gravar» o «enregistrar»; i finalment, desplaçant la tònica a final de mot, ens trobem amb el nostre «record». Tres instàncies, tres sentits, amb què Sirera jugarà a l'hora de dissenyar una peça plena de desdoblaments i jocs de miralls, amb una definició escènica determinada per l'omnipresent baix continu que marca, en boca dels personatges, la recuperació i l'evocació d'episodis passats; una partitura, doncs, complexa i de lectura imprecisa, que obliga el lector a restituir a cada pas la *història* de les tres històries orquestrades en aparent garbuix, per bé que farcides d'elements comuns i d'espais coincidents.

En efecte, ens trobem davant d'un joc de bocins: restes que, com a pedaços d'un únic mosaic de tres colors, ens són subministrades en deliberat desordre. Tres històries d'amors esqueixats, protagonitzades per parelles que comparteixen relacions convulses, molt sovint a causa de les circumstàncies polítiques i socials que els toca viure; un marc d'espais i temps que Sirera dibuixa, tot recorrent diferents moments crucials de

<sup>2</sup> Barcelona, TNC/Proa, 2005.

la història del nostre país al llarg del segle passat. Un total de nou personatges, repartits en l'arc de temps que va de 1929 a 2003, i que comparteixen —o hereten— les petges d'adulteris, desenamoraments, traïcions i derrotes de generació en generació; éssers que reproduïxen comportaments i ànsies, tot i estar clarament inscrits en tres trames que, malgrat l'evident interconnexió, mantenen cadascuna una identitat dramàtica exclusiva. Però són molts els elements que l'autor utilitza per remarcar l'aiguabarreig de peripècies i individus, fins i tot a risc de complicar en excés una bona comprensió dels fets i les situacions que es produeixen: així, Sirera opta per mesclar les trames, exposant-les al públic de manera simultània, fent coincidir personatges pertanyents a temps distints en una mateixa seqüència, alhora que, entrant en el terreny de l'escenificació, veiem com l'autor prescriu que siguin quatre els actors que s'encarreguin d'interpretar els nou personatges de la peça, fet que produeix un constant joc de desdoblaments, que obliga l'espectador a identificar a l'instant la pertinença de cada rol a un dels tres relats —un espectador que, no oblidem, es troba immers en la tasca de restituir les trames que van sorgint, farcides d'el·lipsis i grimpades temporals.

La justificació de la idea, la voluntat estètica de l'autor, ens sembla òbvia: a *Raccord*, Sirera vol parlar-nos dels records, d'aquest flux desconcertat d'imatges i reflexos viscuts, que s'acumulen en la memòria i acaben composant els trets d'una identitat, d'una vida, d'una experiència, molt sovint edulcorats o enverinats per capítols imaginaris que s'implanten enmig de les vivències certes, i acaben configurant una història, un passat mestís, farcit d'anècdotes d'origen propi o aliè. I és precisament a instàncies d'aquest cafarnaüm de capítols certs o furtats que Sirera organitza en l'obra un bombeig d'episodis que s'inscriuen en temps diversos, però que comparteixen elements coincidents, reiteratius i, evidentment, cíclics —tot i el caòtic traç amb què es projecten.

El garbuix d'escenes, així com la presència aparentment arbitrària dels seus protagonistes, serveix a l'autor per accentuar les coincidències

entre els fets que capitalitzen cadascuna de les tres trames, amb independència de l'espai de temps en què s'esdevenen les accions. Aquest element formal —i, òbviament, temàtic, ja que la fragmentació, l'esmicolament, atorga al text una dimensió no només artificiosa, sinó semàntica—, a partir del qual Sirera basteix tota l'obra, queda subratllat— com observàvem abans— pel fet que siguin només quatre els actors que es repartiran els nou personatges que hi apareixen. Intèrprets-reporters, cadascun d'ells encarnarà els quatre grans arquetipus representats: l'home gran, la dona, l'home i la noia. I l'espectador entendrà, gràcies a aquest i a la resta de signes escènics, que tot allò que té lloc davant els seus ulls obeeix a una pauta d'accions i situacions que es reproduceix invariablement al llarg del temps, siguin quins siguin els factors que les provoquen, i els individus que les pateixen. Uns individus que, nuant el nus, Sirera vincula entre ells per mitjà de nexes familiars —o sentimentals—, fent que els uns siguin descendents directes dels altres, i d'altres siguin amants o amats d'alguns.

L'espai de l'escenificació serà sempre el mateix: el perfil costaner d'un poble «imprecís»; una secció de mar i de platja vorejada per dos casalots, i la parada d'un tramvia. Un paisatge únic que l'espectador observarà al llarg de l'obra des de diferents punts de vista, gràcies als canvis proposats per l'autor respecte de la ubicació de l'objectiu de la càmera —modificant la gradació de la lent i fins la qualitat de la pel·lícula. Multiplicitat de perspectives que, amb tot, mai no alteren la coherència en la disposició dels elements immobles, així com les correspondències entre els individus que hi transiten: adequació del «raccord». Un espai pel qual transitarà tot un segle: sorolls de guerres (1929), repressions policials (1969), mostres d'intolerància feixista i xenòfoba... (2003); episodis contextualitzats clarament en unes dates que són, malgrat tot, absolutament intercanviables.

Aquest *Raccord* és per a Sirera la seqüència d'uns fets condemnats a perpetuar-se a les mans d'éssers diversos, que en realitat són ecto-

plasmes els uns dels altres; fets i peripècies que reverberen més enllà del temps i de la història. Una història que es repeteix; invariablement, indefectiblement, allò que va ser, allò que van viure els nostres avis, tindrà sempre un ressò similar en l'experiència dels que vindran, dels cànids descendents. Així, els grans temes, les il·lògiques passions, les intrigues familiars, les gelosies, els amors no correspostos, les aspiracions d'uns i altres, tenen sempre reminiscències d'aquells que també van ser o s'hi van trobar, encara que els emmarquessin unes altres coordenades històriques. D'aquesta manera, els personatges de *Raccord* ens parlen, sigui quina sigui la franja temporal en què es trobin inscrits, de l'esfondrament de la parella; de la solitud de la dona madura —la mare innecessària—; de l' enamorament irracional entre l'home adult i la jove descarada; de les iniciatives revolucionàries dels joves hàbils i amb talent; dels desastres de la guerra i l'opressió; del desconeixement i rebuig sistemàtic de l'altre; i, possiblement per damunt de tot, de la capacitat de rendició i conformisme a què tots ens precipitem, encara que només sigui per assegurar-nos que, en certs aspectes, la història s'haurà de repetir i en vindran d'altres que també claudicaran.

plasmes els uns dels altres; fets i peripècies que reverberen més enllà del temps i de la història. Una història que es repeteix; invariablement, indefectiblement, allò que va ser, allò que van viure els nostres avis, tindrà sempre un ressò similar en l'experiència dels que vindran, dels cànids descendents. Així, els grans temes, les il·lògiques passions, les intrigues familiars, les gelosies, els amors no correspostos, les aspiracions d'uns i altres, tenen sempre reminiscències d'aquells que també van ser o s'hi van trobar, encara que els emmarquessin unes altres coordenades històriques. D'aquesta manera, els personatges de *Raccord* ens parlen, sigui quina sigui la franja temporal en què es trobin inscrits, de l'esfondrament de la parella; de la solitud de la dona madura —la mare innecessària—; de l' enamorament irracional entre l'home adult i la jove descarada; de les iniciatives revolucionàries dels joves hàbils i amb talent; dels desastres de la guerra i l'opressió; del desconeixement i rebuig sistemàtic de l'altre; i, possiblement per damunt de tot, de la capacitat de rendició i conformisme a què tots ens precipitem, encara que només sigui per assegurar-nos que, en certs aspectes, la història s'haurà de repetir i en vindran d'altres que també claudicaran.

## *Abans/Després.* Roland Schimmelpfennig

*Ferran Dordal*

Dins l'anomenada poètica de la fragmentació, una de les principals qüestions que cal tenir en compte és la de la necessitat o no de restituir la història. *Abans/Després*, de Roland Schimmelpfennig,<sup>3</sup> presenta un cas especialment extrem a l'hora de considerar aquesta necessitat, ja que l'autor juga amb el fragment fins a les últimes conseqüències. Schimmelpfennig construeix cinquanta-una microescenes que no

<sup>3</sup> A l'abast a la pàgina web del Goethe-Institut. Traducció d'Eduard Bartoll, 2002.

segueixen la lògica de la causalitat; hi situa ni més ni menys que trenta-nou personatges, segons el *dramatis personae* del mateix autor, alguns dels quals tan sols apareixen en una única escena. Dins d'aquest batibull de peces, l'autor utilitza diferents modes d'enunciació: des dels purament narratius, on no apareix el text didascàlic amb indicació de qui parla (i que, per tant, pot ser entès com un cert tipus d'acotació narrativa), passant per monòlegs amb diferent grau d'epicitat, escenes mixtes entre la narració i el diàleg, escenes que són fonamentalment diàleg, i una escena, la quaranta-vuit, on el canvi de tipus de lletra ens porta a pensar que es tracta d'una acotació en estat pur. La confusió que provoca tant de canvi estilístic es multiplica enormement en descobrir que els temes, els personatges i fins i tot el to de les escenes també varien amb una enorme flexibilitat. Es passa per històries que tenen una certa continuïtat però també per d'altres de purament episòdiques i sense aparent relació amb la resta.

Des del punt de vista de la recepció, penso que l'autor ha creat un mecanisme que fa impossible d'entrada la reconstrucció d'una història. En primer lloc perquè no hi ha només una única història per reconstruir. Schimmelpfennig intenta plasmar una visió múltiple i polièdrica de la realitat, la confusió existent dins del món contemporani, on tots els elements graviten al voltant del binomi dispersió/interconnexió. Així, podem afirmar que en el món contemporani tot està aïllat i alhora connectat amb la resta. L'autor, conscient de l'univers en què està vivint, ha optat per submergir l'espectador en aquest efecte creant una sèrie d'històries molt diferents però interconnectades amb l'objectiu de produir un microreflex de la realitat. Els mecanismes per aconseguir-ho es basen en bona part en l'alternança entre continuïtat i novetat. L'autor presenta alguns personatges i situacions amb continuïtat i d'altres que no en tenen. És en la clàssica alternança entre el que reapareix —i per tant és conegut per l'espectador— i el que és nou on es basteix el mecanisme fonamental de recepció de l'obra. La història de «la dona d'uns trenta anys», que comença en el punt just en

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.

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 Crimp<sup>4</sup>

*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.

<sup>4</sup> 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

# *Apocalipsi*. Lluïsa Cunillé

*Iban Beltran*

Lluïsa Cunillé presenta a *Apocalipsi*<sup>5</sup> un text la fragmentació del qual s'evidencia a mesura que progressa la història. Formalment, l'obra no apareix dividida en actes o escenes numerades, i és el desenvolupament mateix de l'acció —marcada en moments puntuals per una acotació que demana «obscuritat»— allò que ens aboca a un univers que es desintegra gradualment, com una volva de neu.

A la primera escena, apareixen quatre personatges —dos dones i dos homes— a l'interior d'un pis. No sabem gran cosa d'ells perquè la informació que obtenim de cada un d'aquests personatges és superficial, sobre aspectes quotidians, i, en tot cas, sempre ens arriba de manera parcial, a través d'una conversa fluida que passa ràpidament d'un tema a l'altre. A la segona situació, el pis s'ha transformat en un ascensor pel qual descendeixen del bloc de pisos al carrer. Ara bé,

<sup>5</sup> Barcelona, TNC/Proa, 1998.

sembla que la continuïtat respecte de la situació anterior és clara: han sortit del pis per anar a un restaurant. Fins aquí, tot semblaria seguir uns paràmetres de lògica causalitat, si no fos perquè hi ha tota una sèrie d'elements que distorsionen la recepció des d'una òptica realista: un helicòpter els sobrevola de ben a prop i resten impassibles, la trucada d'una dona misteriosa, coses i pressentiments que no s'acaben d'explicar... Per tant, tot i un desenvolupament aparentment causal de l'acció, la realitat d'aquests quatre personatges i la ciutat que habiten arriba al final d'aquestes dues escenes carregada de nombrosos buits de sentit.

Arribats a aquest punt, i amb els elements d'informació de què disposem, comencem a dubtar de les possibilitats de restituir la història. Tot i així, la trama queda oberta i per tant les expectatives poden mantenir-se intactes per al receptor optimista. A partir d'aquest moment, però, s'incrementa la sostracció de referents i d'altres elements contextualitzadors sense els quals el fil narratiu s'assembla cada vegada més a una corda de funàmbul, i ens trobem avançant a través d'una història que cada vegada presenta un paisatge més ampli de buits.

Circulant en taxi pels carrers de la ciutat, un dels quatre personatges sembla haver-se distanciat de les afinitats que l'unien als altres tres. Els parla com si no els conegués, i els altres tres li parlen de la mateixa forma. És evident que ha succeït alguna cosa perquè s'hagi subvertit la lògica. Però l'autora no ens ofereix cap element que ens possibiliti la restitució dels fets: és una analepsi? És la projecció mental d'algué d'ells? No ho sabem. El lector/espectador es veu abocat a prendre una decisió per restituir tota la informació escamotejada. Qualsevol explicació que li sigui satisfactòria haurà de trobar-la fora del text, perquè aquest ha començat a desintegrar-se, precisament, pels elements que aportaven informació bàsica: ordenació de la temporalitat, relació entre els quatre personatges, etc.

La fragmentació, però, s'incrementa encara més i de forma paral·lela a aquesta desintegració dels elements bàsics que constitueixen sentit: els personatges desapareixen d'escena gradualment, i les situacions es transformen en diàlegs de parella primer i en monòlegs en última instància. El tractament de l'espai també ajuda a potenciar la desintegració a través dels constants canvis d'ubicació per a cada una de les diferents situacions. Aleshores és quan podem dir que la fragmentació és absoluta. Els elements que aportaven informació han desaparegut completament per deixar pas a enormes «espais buits», només queda un caos d'informacions que el lector ha d'intentar restituir pacientment. I aquí rau precisament el punt culminant del text: que l'escamoteig d'informacions s'hagi dut a terme d'una forma progressiva no ha fet altra cosa que traspasar al receptor la responsabilitat de recompondre, de restituir, fent-lo participar activament d'una història que, quan assoleix el moment més crític pel que fa a l'absència de sentit, ja ha traspassat a aquest receptor la necessitat d'arribar al final de tot, de saber com poden encaixar totes les possibilitats que ell mateix s'ha vist obligat a generar. L'interès de la recepció, doncs, queda garantit precisament pel caos i l'apocalipsi.

## *Lluny*<sup>6</sup>. Caryl Churchill

### *Pastora Villalón*

*Lluny*, una realitat llunyana? Una realitat fragmentada? Fragments de realitat?

A *Lluny*, la *història* se serveix en tres fragments. Tres fragments amb tres microhistòries. Però ja no entenem la *història* com el desenvolupament d'una faula completa, perquè se'ns presenta sense inici ni

<sup>6</sup> Disponible en català, mec., a la Sala Beckett. Traducció de Jordi Prat i Coll.

# *Lluny*<sup>6</sup>. Caryl Churchill

*Pastora Villalón*

*Lluny*, una realitat llunyana? Una realitat fragmentada? Fragments de realitat?

A *Lluny*, la *història* se serveix en tres fragments. Tres fragments amb tres microhistòries. Però ja no entenem la *història* com el desenvolupament d'una faula completa, perquè se'ns presenta sense inici ni

<sup>6</sup> Disponible en català, mec., a la Sala Beckett. Traducció de Jordi Prat i Coll.

acabament explícits. Al primer acte, podem reconstruir l'acció gràcies a un mecanisme d'intriga que avança en funció de dues lògiques diferents: la veritat i la mentida. Joan, la noia, no pot dormir i explica a la seva tia, Harpper, que ha vist un succés estrany protagonitzat pel seu oncle. I la tia va rectificat la veritat en funció de la seva necessitat d'ocultar el fet i de les preguntes de la noia. Al segon acte, la història és fragmentada per la successió de dies, l'un rere l'altre. Joan, ara una dona, comença a treballar en una fàbrica de barrets, on coneixerà Todd, que té com a preocupació bàsica la corrupció laboral. Durant aquest acte, tots dos elaboren uns barrets per a la desfilar dels condemnats a mort. La reconstrucció de la història per part del receptor té una correspondència a l'interior de l'escena en un joc d'inventiva per part dels personatges. Per tant, podríem dir que en aquest acte també hi ha dues lògiques: la invenció com a acte de creació de veritats possibles (procés traslladable als processos de recepció) i la realitat mateixa de la situació. Al tercer acte, el sentit aparent de la narració acaba desembocant en un «sensesentit» semàntic. S'hi fa referència des d'una guerra amb les vespes fins a una guerra universal. Reapareix l'espai del primer acte, però els mecanismes expressius ens són més allunyats encara. L'última rèplica de JOAN és absolutament enigmàtica. L'intent de narració està minat d'anelles deixades anar que no enllacen els fets sinó el text, les paraules, les frases, les metàfores... Un recurs dramàtic per expressar aquest món cada cop més intel·ligible.

Així, l'estructura *formal* del text és explícitament fragmentada en tres actes: el primer i el tercer en una sola peça i el segon, que es desenvolupa en sis escenes. La divisió en actes dona una certa coherència a la unitat de lloc i espai en cadascun d'ells. Allò que determina la fragmentació, però, és la desconexió o no-successió de l'acció dramàtica entre els actes. L'estructura en tres parts, per tant, conforma bàsicament una *estructura temporal* lògica: el temps és lineal. Lineal en sentit de progressió vers un futur. I, amb tot, és una progressió del temps podríem

dir-ne estàtica, ja que l'acció en cada acte no progressarà en cap sentit. L'autora converteix així cada part en una petita presentació interrompuda de diversos moments del futur d'uns personatges introduïts gradualment. El primer salt temporal es produeix des d'un fragment d'un present triat fins a un dia uns anys més tard. En aquest segon acte, el temps és presentat en sis dies consecutius, la qual cosa dona un ritme més fragmentat. L'últim salt, de nou uns anys més tard, es produeix en el pas al tercer acte. Conclusió: a *Lluny* allò que connecta bàsicament tots aquests fragments interromputs és simplement la presència dels mateixos personatges. Es presenten fragments de la seva vida? Potser el temps només és una excusa dramàtica per servir un miratge d'unitat: que hi ha una *història* possible per restituir. El receptor ha de fer present allò absent. Ha d'extraviar-se per retrobar-se més tard sense haver perdut l'interès. I per això Caryl Churchill ens fa perdre agafats de la seva mà. Ens enganxa amb el misteri del primer acte, amb un sucós mecanisme d'intriga, per deixar-nos després en un altre lloc, al segon acte, desorientats, immersos en un «res no passa» i on l'activitat mecànica dels personatges (que es ven com a activitat artística) acapara tot el pes de l'acció. Després d'aquesta primera ensopegada entre actes, l'autora ens torna a proporcionar la nostra dosi d'interès al tercer, però ara amb un misteri que es desintegra en l'absurd (i que, amb tot, té la capacitat de garantir la necessitat de seguir escoltant per més que no acabem d'«entendre»). Els canvis d'orientació, doncs, no fan sinó assenyalar un camí, encara que el camí no dugui enlloc, o a cap lloc gaire concret. El receptor ha d'omplir els buits que l'autora ens deixa. Ha de posar les pedres que falten per passar a l'altra riba, però tot depèn de l'autor, que et vulgui fer travessar o que s'estimi més deixar-te al mig del riu, i dependrà del receptor de gaudir o no de la mullena, o potser preferirà tornar enrere seguint les pròpies passes.

Fragmentació i coresponsabilització creativa estan estretament lligades. Tot per comprendre millor un món encaminat indefectiblement cap a la destrucció.