



Grau d' Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2018-2019

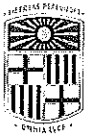
TÍTOL: Un “retorn” al teatre polític

NOM DE L'ESTUDIANT: Marta Duran Arranz

NOM DEL TUTOR: M^a Teresa Rossell Nicolás

Barcelona, 11 de juny





Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 11 de juny de 2019

Signatura:





Un “retorn” al teatre polític

Duran Arranz, Marta

Aquest article es dedica a contemplar la necessitat de tornar a parlar i reflexionar sobre el gènere de “teatre polític” i les seves delimitacions, implicacions i limitacions en l'àmbit britànic avui dia. Per tal d'apropar-nos a aquest fenomen ens dedicarem a analitzar dialècticament el “teatre de la catàstrofe” de Howard Barker i la seva connexió conceptual i formal amb el discurs ideològic neoliberal; alhora que hi contraposem la figura de Bertolt Brecht –un contrapunt tant estètic com teòric. A més a més, mostrarem com l'obra de Barker es pot considerar un referent en la polèmica actual que problematitza si és més pertinent i eficaç parlar d'un teatre polític que renuncia a tot discurs polític, o si encara és possible reconèixer en Brecht un referent i pensar el teatre polític com un possible espai per a un gènere que pugui ser desacomplexadament polític i d'esquerres.

This paper will consider the need to reiterate and rethink the classificatory label of "political theatre" and its delimitations, implications and limitations in the current British cultural sphere. In order to explore this phenomenon, we will analyse dialectically Howard Barker's "Theatre of Catastrophe" and its conceptual and formal connection with the ideological neoliberal discourse; in the meantime we will contrast it to the theatrical theory and work of Bertolt Brecht –as an aesthetic and theoretical counterpoint. In addition to that, we will demonstrate how Barker's work can be considered a landmark to a current controversy that problematizes if it is more pertinent and efficient a political theatre that renounces any political discourse altogether, or whether if it is still possible to contemplate Brecht as a touchstone and to consider political theatre as a possible space for an openly political and left-wing genre.

Paraules clau: teatre polític, teatre brechtian, teatre de la catàstrofe, ideologia, hermenèutica marxista.

Keywords: political theatre, Brechtian theatre, Theatre of Catastrophe, ideology, Marxist Hermeneutics.





És possible que l'estiguin emprant milers d'individus (qui pot saber-ho?), però no el defensa ningú; es troba completament abandonat pels llenguatges que l'envolten, o ignorat i menyspreat, o bé és objecte de burla. I no tan sols es troba distanciat del poder, sinó també dels seus mecanismes (les ciències, els sabers, les arts). Quan un discurs d'aquesta mena, arrossegat per la seva pròpia força, es veu condemnat a quedar fora de l'actual, exiliat del conjunt, només li queda el camí de l'afirmació, per exigua que sigui. Aquesta afirmació és, en resum, el tema del llibre que ara comença.

R. Barthes, *Fragments d'un discurs amorós*





ÍNDIX DE CONTINGUTS:

1. Introducció: què hem d'entendre per "teatre polític"?	10
2. Brecht: un paradigma del teatre polític.....	13
3. "only catastrophe can keep us clean": la proposta teatral de barker	20
4. La (no) ideologia i altres qüestions.....	33
5. Conclusions: un "retorn" al teatre polític	37





1. INTRODUCCIÓ: QUÈ HEM D'ENTENDRE PER “TEATRE POLÍTIC”?

La proposta d'aquest treball és pensar la pertinència avui dia de parlar de “teatre polític” en un sentit clàssic –un dels referents clars seria Brecht (Reinelt, 1996, 1 i ss.)– en l'àmbit anglès a partir del cas estètic i crític de Howard Barker i el seu “teatre de la catàstrofe”. Considerem el cas de Barker paradigmàtic per la raó que és un referent de la posterior deriva de la crítica teatral cap a postures ideològicament afins a la New Right i defensores de la “fi de la ideologia”. El procediment per tal d'explorar aquesta complexa qüestió consistirà primerament en delimitar amb quina definició de “teatre polític” voldrem operar. A continuació, ens aproparem a Brecht per comprendre la seva proposta estètica dialècticament de la mà de Fredric Jameson –el qual és un referent continu al llarg del nostre treball gràcies a la seva posició destacada en el debat a propòsit de la fi de la ideologia en el capitalisme avançat. El següent pas serà analitzar críticament el projecte del teatre de la catàstrofe barkerià, tant des dels crítics afins a Barker com des dels seus detractors. El següent apartat consisteix en un excurs sobre què implica parlar de “l'absència de ideologia” en Barker i com aquest s'inscriu en la polèmica sobre la seva fi i quines repercussions implica aquest fenomen. Darrerament, i per tal de connectar el nostre estudi amb l'actualitat, passarem a assenyalar les principals posicions en el debat contemporani respecte a la pertinència o operativitat del teatre polític clàssic en el panorama dramàtic britànic contemporani.

Voldríem destacar que els dos dramaturgs i teòrics que tractarem, Bertolt Brecht i Howard Barker, són dues figures amb un gran potencial per a analitzar-se correlativament. Ambdós treballen de manera profunda el gènere teatral i la seva relació amb la societat i la política, tant des de les seves obres creatives fins a les seves obres teòriques (Grochala, 2017, 14 i s.). És per aquesta raó que hem volgut apropar-nos holísticament a les dues figures i treballar-les tant des de les seves afirmacions teòriques fins a la manera com aquestes es concreten en el text dramàtic –tal i com comenta Linda Hutcheon, «these statements can and must be confronted with actual textual results» (citada Grochala, 2017, 7). Hem intentat dur a terme un exercici de crítica dialèctica, on les coordenades de l'anàlisi són dictades per la pròpia obra (Jameson, 1971, 333) alhora que un dels nostres



propòsits ha sigut treballar de manera equànime i rigorosa les dues concepcions de teatre polític per tal de poder comparar-les.

Com ja hem comentat, primerament és necessari intentar dibuixar una imatge concisa i clara de què estem parlant quan parlem de “teatre polític”, concepte que es pot considerar central al teatre durant el segle XX. El teatre polític el volem abordar des de la dialèctica entre forma i contingut; ja que considerem que és en la interrelació entre aquestes dues dimensions des d’on es pot considerar sota quin projecte polític s’acull una determinada concepció de teatre polític. Pel que fa a la forma, considerem que en l’àmbit britànic hi ha un referent genèric clarament delimitat de teatre polític, que es podria anomenar “serious drama” (Grochala, 2017, 8 i ss., 25-56) o “state-of-the-nation play” (Milling, 2012, 69-73)¹, i que és extrapolable a l’àmbit internacional amb les paraules de Massimo Castri a *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud* (1978): «sobre la base de unos contenidos políticos, de un genérico realismo y de una igualmente genérica popularidad/normalidad de lenguaje.» (Castri, 1978, 9). Per aquesta raó, considerem important l’estudi de les diverses genealogies i referents possibles del teatre polític –tot i que en el nostre estudi ens centrarem específicament en Bertolt Brecht– i quines desviacions o obertures se’n duen a terme. Aquesta aposta nostra és la que ens permet defensar la necessitat de seguir pensant i definint el teatre polític avui dia.

L’altre eix a pensar seria el de “contingut”, que en el teatre polític es podria equiparar a la seva “funció política”. Tot i que no hi hagi un consens tancat sobre el propòsit d’aquest gènere –i, fins i tot, si és necessari que en tingui cap–, sí que és possible repassar un seguit de lectures amb el rerefons comú de què el teatre polític està al servei del projecte polític d’esquerres² gràcies a la seva funció de “desmitologitzar” una realitat reificada i

¹ Voldríem destacar que el cas de Barker és doblement paradigmàtic perquè els seus inicis estan lligats a les obres d’aquest subgènere (Itzin, 1980, 251), però comencen a distanciar-se des del principi de la seva carrera, com comenta Itzin: «Even Barker’s early plays, though “they weren’t exactly political plays in the conventional sense”, were about “social disintegration”. » (Itzin, 1980, 251). En el nostre treball hem decidit acollir-nos només al projecte de Barker del “teatre de la catàstrofe” per qüestions de rigurositat i concisió, però seria interessant poder ampliar aquest estudi fins poder afegir-hi l’etapa de Barker de *Claw* i *The Hang of a Gaol*, entre d’altres. Proposem la lectura de *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain since 1968* (Itzin, 1980, ix-8 i 249-258) com un inici d’aquest projecte.

² Un defensor clar de què el teatre polític és essencialment d’esquerres seria Massimo Castri (1978, 7-9), i una autora que ens adverteix de com en el context anglès aquesta idea és ben present és Grochala, que escriu: «The idea that political drama is always left-wing drama, as I will argue in the first chapter of this



capitalista (Cagri, 1978, 7 i s.; Itzin, 1980, x; Grochala, 2017, 221). En la introducció del llibre de Cagri, l'autor proposa definir el teatre polític com aquell que permetrà la “superació de la divisió” (Cagri, 1978, 16), ja que ha de ser:

aqueil teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que, en la sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida (Cagri, 1978, 7 i s.).

Aquesta línia, com veurem més endavant, té certa afinitat amb la teoria brechtiana. Una altra autora que defensa el teatre polític compromès com inherentment d'esquerres i amb una funció definida és Janelle Reinelt a *After Brecht: British Epic Theater* (Reinelt, 1996), on articula:

Leftist theater – indeed, all politically committed theater – must represent the possibility for change. In order to do so it must represent the particularities of the situation in time and space, the power dynamics operating in and on this situation, and the ideological formations that govern the field of discourse. (...) Only through representing the fiction-in-process, in other words, alienating the natural, can interested parties hope to open a space for actual change. (Reinelt, 1996, 10).

Aquesta funció del teatre polític –presumiblement d'esquerres– de desmitologitzar proposa una interdependència entre projecte polític, canvi, i presència d'un (nou) subjecte³. La relació interdependent és present també en la definició de teatre polític de Grochala, teòrica referent per a nosaltres pel fet que el seu estudi es centra en l'àmbit britànic contemporani, i la qual considera que :

For me, a political play is not necessarily a play that addresses a political issue; rather, it is a play that opens the audience's eyes to how the world could be different. Concrete shifts in the political nature of society involve a shift in the social structures that underlie it – for example, from liberalism to socialism to neo-liberalism. In order to create political change, the social subject needs to be able to imagine how their social reality could be structured differently. (Grochala, 2017, 22).

book, has a basis in the origins of the dramaturgical structures that are commonly identified with the idea of a political play in Britain. It is not a universal truth. » (Grochala, 2017, 8).

³Aquesta manera d'entendre la funció del teatre s'apropa a com Peter Szondi, teòric referent en l'hermenèutica marxista, connecta dialècticament a Teoria del drama modern (1988) les diferents formes del drama amb els nous individus i societats a què ha de respondre (Szondi, 1988, 13 i 121).



Aquesta interdependència és reconeguda també en lectures més actuals, com ara la de Joe Kelleher (Kelleher, 2009, 42) i Nicolas Ridout (Ridout, 2009)⁴.

El nostre objectiu en treballar amb una definició del gènere del teatre polític definida a partir dels criteris abans mencionats –forma i contingut, i la seva interdependència– és establir una base amb la qual poder treballar el nucli dur d’aquest treball: pensar la pertinença del concepte de “teatre polític” avui dia a partir de l’antecedent del “teatre de la catàstrofe”. Així doncs, considerarem el teatre polític britànic com un gènere lligat a una genealogia marcada pel “serious drama” i la “state-of-the-nation play”, i com el conjunt de propostes teatrals que intenten modificar i moure a l’espectador en pro d’una acció més enllà del propi teatre⁵. La següent part de la nostra tasca consistirà en clarificar quina noció del teatre polític s’implica quan considerem Brecht un referent d’aquest, per tal de comprendre el posterior *détour* del gènere en el projecte de Barker i comprendre quins horitzons teòrics s’han promogut des d’aleshores.

2. BRECHT: UN PARADIGMA DEL TEATRE POLÍTIC

*Our concept of realism must be wide ands political,
sovereign over all conventions.*

B. Brecht, “Against Georg Lukács”

Per seguir reflexionant sobre el concepte de teatre polític, i per tal d’assentar les coordenades contra les quals compararem l’obra de Barker, ens és necessari aturar-nos en

⁴ En el seu llibre, *Theatre & Ethics* (Ridout, 2009), Ridout articula el concepte central d’“ètica” a partir de la pregunta «How shall I act?» (Ridout, 2009, 1). És possible de fer un salt conceptual e incloure la visió de Ridout en la nostra exploració del concepte de “teatre polític” tant per com aquest autor decideix incloure a Brecht i el seu teatre per la manera com es passa a una qüestió ètico-política (Ridout, 2009, 41), com per la importància de la postura de Ridout en el debat al voltant de la pertinença i definició actual de teatre polític (Ridout, 2009, 70; Reinelt, 2015, 241; Tomlin, 2016, 8).

⁵ Aquesta seria una parafrasi de la definició amb què treballa Joe Kelleher en el seu *Theatre & Politics* (Kelleher, 2009, 3, 5, 42). Kelleher parteix de la definició de Stefan Collini a “On Varioussness; and on Persuasion” (Collini, 2004, *New Left Review*, 27, pp. 65-97) de política com a «the important, inescapable, and difficult attempt to determine relations of power in a given space» (Collini a Kelleher, 2009, 3). La manera com Kelleher interrelaciona teatre, política, poder i subjectes serà rescatada més endavant en aquest treball, en el quart apartat “La (no) ideologia i altres qüestions”.



un dels paradigmes del teatre polític en el sentit clàssic: Bertolt Brecht. Com comenta Reinelt, la dramaturgia brechtiana és un llegat que proveeix d'una teoria del teatre polític, d'un marc d'idees amb el qual els crítics i l'audiència poden llegir les obres contemporànies per entendre com funcionen políticament en relació amb les obres coetànies i predecessores (Reinelt, 1996, 1). La nostra intenció en aquest apartat és poder donar espai a aquest llegat, entendre quins son els fonaments de la teoria brechtiana, i com ens poden ajudar a pensar el teatre polític en la nostra actualitat.

Per tenir a Bertolt Brecht com a referència, emprarem els textos de *Petit òrganon per al teatre* (Brecht, 1988) i les darreres escenes de *Vida de Galilei* (Brecht, 2002). Un dels teòrics referents per dur a terme el moviment pretès en aquest apartat és Fredric Jameson, amb el seu *Brecht and Method* (Jameson, 1999). En aquest llibre, Jameson proposa la noció de “mètode” com a eina conceptual per penetrar en l'obra de Brecht. Aquesta proposta teòrica, prou heterodoxa, consisteix en triangular les principals dimensions de l'obra brechtiana: llenguatge, mode de pensar i narració (Jameson, 1999, 36). Aquest mètode de treball implica assumir que cap de les dimensions és prioritària, sinó que «they can be seen as so many projections of each other into different media, just as a crystalline phenomenon might take on a wholly different configurative appearance in the domain of light waves, while remaining “the same” » (Jameson, 1999, 36). En seva lectura dialèctica de Brecht, Jameson proposa que allò que defineix el mètode brechtianès es podria resumir en quatre eixos o objectius: habilitar espai per al judici, mostrar la possibilitat del canvi, remarcar la presència de la contradicció i pensar la dialèctica com a eina. La nostra intenció serà anar desgranant i mostrar la intensa interrelació, abans mencionada, d'aquests trets a partir de les obres de referència d'aquest apartat. La interrelació entre aquests eixos ens permetrà apropar-nos a “allò brechtianès”, a més d'ajudar-nos a assentar una base per a la futura comparació amb el projecte barkerià.

La manera com pensa Brecht el seu *Petit òrganon per al teatre* és resumida en el fragment següent:

És una síntesi de *La compra del llautó*. Tesi capital: que una manera determinada d'aprendre constitueix la diversió més important del nostre temps,



fins al punt que ha d'ocupar un lloc molt gran dins el nostre teatre. Així he pogut tractar el teatre com una empresa estètica, cosa que em facilita descriure les diverses innovacions. Així, de l'**actitud crítica** davant el món social, n'eliminem el defecte que hi ha imprès l'estètica dominant, els aspectes irracionals, negatius i estranys a l'art. (Brecht, 1988, 50; el destacat és nostre.)

En el fragment anterior, una de les primeres coses a destacar és el sintagma d'"actitud crítica". Com ja hem comentat, l'habilitació d'un espai per al judici és un dels eixos del mètode brechtian, i ell mateix afirma que aquesta actitud crítica és inseparable del plaer en el teatre i una font de les seves possibilitats (Brecht, 1988, 21 i 23). Aquest fet és explorat en la construcció del personatge de Galileu⁶, el qual és incapaç de separar plaer i coneixement fins a la fi dels seus dies a la cel·la, en l'escena que analitzarem més endavant. Els diversos mecanismes que emprà Brecht –com ara l'efecte d'estranyament (Jameson, 1999, 60), la construcció mecànica de la falla (Brecht, 1988, 39), o l'autonomització (Jameson, 1999, 105)–, són maneres de permetre generar una activitat de dissecció i anàlisi dels fets com quelcom plaent, creatiu i possiblement revolucionari en aquesta reconstrucció; una conceptualització que es podria englobar sota l'etiqueta de "ètica de la producció" (Jameson, 1999, 60).

Com acabem de comentar, aquesta actitud és lligada al *Verfremdungseffekt* o, com abans l'hem mencionat, "efecte d'estranyament"; la definició en paraules de Brecht és: «Una reproducció distanciadora és aquella que permet identificar sens dubte l'objecte, però que alhora el fa aparèixer com a estrany.» (Brecht, 1988, 28). Aquest tipus de construcció permet a l'espectador generar una distància suficient com per poder dur a terme una lectura hermenèutica de l'obra, ens permet parlar d'allò que "realment" ha passat (Jameson, 1999, 105 i s.).

Si seguim aquesta direcció, ens topem amb un altre dels objectius del mètode brechtian: mostrar la possibilitat del canvi. L'estranyament és un mecanisme que també es podria englobar sota aquest propòsit, ja que permet mostrar com allò que prenem com a "normal" i "immutables" és històric i millorable, i en aquest fet rau un dels principals potencials polítics d'aquesta tècnica (Jameson, 1999, 219; Brecht, 1988, 84). Una de les principals

⁶ Tal i com comenta, Brecht: «Cal que no ho oblidis: Galileu pensa perquè hi troba una voluptuositat! Això és bo o és dolent?» (Brecht, 1988, 36). Proposem la lectura de l'extens comentari que duu a terme Brecht a propòsit de la relació entre Galilei i la pedagogia (Brecht, 1988, 36 i ss).



denúncies de Brecht es tracta de com el teatre burgès, altrament dit aristotèlic o orgànic en el lèxic de Sarrazac⁷, «mostra l'estructura de la societat (reproduïda a l'escenari) com una cosa no influïble per la societat (dins la sala dels espectadors). » (Brecht, 1967, 25). És sota aquesta premissa que el propi Brecht teoritza sobre la funció del teatre, proposta que connecta amb la necessitat d'impulsar el canvi com a tret definitori del teatre polític que hem defensat a la introducció:

Necessitem un teatre que no solament faciliti les sensacions, les visions i els impulsos que permet el camp de les relacions humanes en el moment històric corresponent, on es produeixen les accions, sinó un teatre que utilitzi i provoqui idees i sentiments que juguin un paper en la transformació d'aquest mateix camp. (Brecht, 1988, 26).

Una manera d'explorar i mostrar la possibilitat de canvi en l'espectador és dramatitzar la relativitat històrica (Brecht, 1988, 26 i s.); de tal manera que l'espectador es faci càrrec de com les accions son construïdes per les persones sota determinades premisses, tothora específiques: «Les *condicions històriques* no les podem, sens dubte, imaginar (ni estructurar) com a potències obscures (causes secretes), sinó que són creades i mantingudes per éssers humans (i seran ells els qui les canviaran): les accions que es fan són los que les determinen.» (Brecht, 1988, 27). Aquesta estratègia, tal i com comenta Jameson, està lligada a l'estranyament, en atemptar contra la il·lusió d'estabilitat i solidesa de la història: «What history has solidified into an illusion of stability and substantiality can now be dissolved again, and reconstructed, replaced, improved, “umfunktioniert”. » (Jameson, 1999, 60).

Si seguim la línia del mètode brechtian d'atemptar contra la il·lusió d'estabilitat, podem apropar-nos a l'eix de la presència de la contradicció. Com bé denuncia Brecht, és sota aquest criteri que es pot diferenciar ràpidament el teatre burgès del brechtian:

Les representacions del teatre burgès tendeixen sempre a encobrir les contradiccions, a simular l'harmonia, a la idealització. Les situacions hi són presentades com si no poguessin ser d'altra manera; els caràcters, com a individualitats, com a entitats literalment indivisibles per naturalesa, fetes d'una “sola peça” que s'afirmen en les situacions més diverses, i que subsisteixen

⁷ Ens remetem a la definició de “bell animal” del lèxic de Sarrazac per tal de comprendre què implica el “teatre burgès”. Vegeu Sarrazac, J.-P. (Dir.). (2009). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 33 i s.



pròpiament sense que existeixi cap situació. Quan hi ha una evolució és sempre contínua, mai discontinua, i sempre es tracta d'evolucions dins un marc determinat, que mai no pot ser romput./ Això no correspon a la realitat i cal que un teatre realista en prescindeixi. (Brecht, 1988, 48)

La contradicció en Brecht no implica simplement heterogeneïtat o celebració de la diferència (Jameson, 1999, 96), sinó que la contradicció és part necessària de la unitat (Jameson, 1999, 102) i un mecanisme per obligar a trencar les dicotomies i «arreglar el “no...però” » (citada a Jameson, 1999, 75). Aquesta contradicció es pot detectar com a motiu o mecanisme emprat en les seves obres, però voldríem remarcar també com és cabdal en la manera com es concep l'espectador i la seva relació amb l'art i l'espectacle. Segons Brecht, és necessari ser pedagògic i divertit alhora, tot i que la contradicció entre aprendre i divertir-se s'ha de mantenir clara; de tal manera que s'assenyalin les condicions històriques i la manera com encara hi ha una distància entre la pedagogia i la diversió per la manera com aquestes es reifiquen en el món capitalista (Brecht, 1967, 44). Les contradiccions són també la base per a Brecht d'explorar la dialèctica (Jameson, 1999, 100), que serà el darrer punt del mètode brechtian que explorarem.

La dialèctica materialista, el “Grosse Methode”, és anomenada per Brecht en *El petit òrganon* “la nova ciència de la societat” (Brecht, 1988, 29). És una manera de gestionar el coneixement a través del procés del canvi i la transformació d'una contradicció inicial que permet activar a l'espectador:

“The Great Method is a practical doctrine of alliances and of the dissolution of alliances, of the exploitation of changes and the dependency on change, of the instigation of change and the changing of the instigators, the separation and emergence of unities, the unself-sufficiency of oppositions without each other, the unification of mutually exclusive oppositions. The Great Method makes it possible to recognize processes within things and to use them. **It teaches us to ask question which enable activity.**” (citada a Jameson, 1999, 147; el destacat és nostre.)

La originalitat en Brecht és de tractar la dialèctica com a “mètode de viure” i com a ètica imbricada amb la política – les paraules exactes de Jameson són: «the emergence of an ethic from his politics, and the recommendation of a way of living consistent with the Great Method»; i el mateix autor en destaca el fenomen ja que considera que la tradició marxista generalment es dedica a prendre prestada la seva ètica d'altres bandes (Jameson, 1999, 137 i s.). Aquest eix és visible després de tenir ben presents els anteriors i és capaç de mostrar allò brechtian *en moviment*; per exemplificar-ho procedirem breument a comentar les darreres escenes de *Vida de Galilei*, “1633-1642. Galileo Galilei viu en una



casa de camp a la rodalia de Florència, presoner de la Inquisició fins a la mort. Els ‘Discorsi’ ” (Brecht, 2002, 106-117) i “1637. El llibre de Galilei ‘Discorsi’ travessa la frontera italiana” (Brecht, 2002, 118-121). El que serà central en el nostre anàlisi d’ambdues escenes és la lectura dialèctica dramatitzada d’Andrea i Galilei en repassar les conseqüències, causes i motius de la retractació de Galilei el 1633. Aquesta transformació ens és marcada per la distància entre «Era deixeble seu. I per això ara és el seu enemic.» (Brecht, 2002, 110) i el final, pronunciat per Andrea, de què «Certament, encara ens trobem tot just al principi.» (Brecht, 2002, 121). El que motiva i accelera la relectura dialèctica de les decisions de Galilei és la revelació de què aquest ha decidit fer una còpia dels *Discorsi*, arriscant la seva vida. En aquest diàleg on les contradiccions no són desfetes –per exemple, els “vencedors” segueixen sent l’Església i els qui estan en el poder, *ahora que* Galilei és capaç d’escapar del seu control (Brecht, 2002, 114); el fet que el qui hauria de ser l’heroi va actuar, i segueix actuant, sota sentiments negatius com ara la covardia (Brecht, 2002, 114; Jameson, 1999, 115) o el lucre i l’engany (Brecht, 1967, 37); el fet que Galilei sigui (Brecht, 2002, 114) i no sigui (Brecht, 2002, 117) considerat un científic de referència– es problematitza la qüestió de l’ètica i la responsabilitat del científic⁸. Galileu és qui, dels dos personatges, se’ns presenta com aquell que ha pogut gestionar una distància suficientment gran amb els fets per tal de poder fer-ne una lectura dialèctica:

GALILEI: Ah no? Benvolgut Sarti, fins i tot en el meu estat actual encara em sento capaç de fer-li algunes indicacions sobre tot allò que té a veure amb les ciències a les quals s’ha lliurat. (*Una petita pausa. GALILEI té les mans plegades sobre el ventre, a la manera acadèmica.*) En les meves hores lliures, que en tinc moltes, he passat revista al meu cas i he reflexionat sobre la manera com l’haurà

⁸ Voldríem breument assenyalar l’interès del gènere de “teatre històric” en el nostre anàlisi. El fet de presentar uns fets passats en una contemporaneïtat permet obrir un ventall de preguntes i possibilitats que permeten a l’espectador connectar allò comprès i presenciats en el seu present. Tal i com comenta Jameson: «On the other hand, there must also be a question about the gratuitousness of any historical representation: why this one, why now, what is the point of exhibiting this particular historical episode from out of the innumerable anecdotes of the past? It is a question Brecht is swift to answer, and not merely in the programme notes to the East German *Galileo*, but in hints and allusions within the text itself: this play is to raise questions about the scientist and their responsibilities. If we go back to Galileo himself, then, it is because of Oppenheimer and the atomic bomb; and the play thereby insensibly becomes an allegory of the anti-nuclear movement (...). » (Jameson, 1999, 154). El fet que l’obra de Barker a analitzar, *The Bite of the Night* (Barker, 1998) pugui situar-se sota l’ombrel·la del gènere històric i quines conseqüències té aquest fenomen si es contextualitza en l’estètica del teatre de la catàstrofe, seria una línia de recerca profitosa i una altra dimensió en la què poder comparar el discurs de Brecht i de Barker que lamentablement no hem pogut incloure en aquest estudi.



de jutjar el món de la ciència, del qual ja no em considero membre. (Brecht, 2002, 115).

Aquesta possibilitat d'un judici d'acord amb el *Grosse Methode* permet a Galilei explorar la relació entre ciència i ètica més enllà del progrés in-mediat. Pensar més allà de la contribució científica *per se* (Brecht, 2002, 113 i s.) i plantejar quines condicions d'existència son recolzades sota quina situació històrica concreta (Brecht, 2002, 115 i s.), és allò que és anomenat una "ètica nova" (Brecht, 2002, 113) i marquen, juntament amb la innovació científica, l'inici d'una nova era (Brecht, 2002, 117). Els motors per aquesta nova ètica científica (tot i que es podria fer extensible més enllà del camp tècnic) estan recolzats en el saber fonamentat en el dubte (Brecht, 2002, 116), l'autoreflexió de la tècnica (Brecht, 2002, 116) i la preguntar per si és pertinent la preponderància del benestar humà respecte a la lluita pel progrés tècnic o viceversa –«La ciència, Sarti, té a veure amb totes dues lluites.» (Brecht, 2002, 116); les lluites són nombrades a «ANDREA, *en veu alta*: La ciència només té una llei: la contribució científica./ GALILEI: I jo l'he feta.» (Brecht, 2002, 114) i «Jo considero que l'única meta de la ciència consisteix a alleugerir la fatiga de l'existència humana.» (Brecht, 2002, 116)–. La resposta al dilema ètic i la explicació de com hauríem de procedir és suspesa doblement: tant per la incapacitat de resposta d'Andrea, que nega també la resposta, més categòrica, de Galilei –«Pel que fa al seu judici de l'autor del qual hem parlat, no li sé donar cap resposta. Però no puc creure que la seva anàlisi mortífera sigui l'última paraula.» (Brecht, 2002, 117)–; com per l'omnipresència d'unes condicions històriques adverses, marcades per la superstició i la cobdícia dels poderosos (Brecht, 2002, 116; 115 i s.; 120) que és confrontada per la transmissió de coneixement ininterrompuda quan el manuscrit aconsegueix creuar la frontera. L'obra acaba amb l'activitat d'Andrea sota les mínimes premisses que el seu mestre li va indicar –la importància de les condicions materials, la necessitat de qüestionar el progrés, el dubte com a motor (Brecht, 2002, 121)– i les paraules que encoratgen a l'espectador a continuar, o més aviat, començar, allò que aquesta lectura dialèctica de tots els fets que han esdevingut dalt de l'escenari: «Certament, encara ens trobem tot just al principi.» (Brecht, 2002, 121).

Després d'haver anat desgranant aquestes tendències del mètode brechtia –les quals, pel seu alt grau de interrelació, ha sigut difícil poder distingir netament– veiem com totes



apunten a la direcció de com aquest teatre ha d'obligar a l'individu a gestionar el "què fer"⁹. Jameson detecta com els límits entre filosofia i dramaturgia es desdibuixen en Brecht, fent possible parlar d'una "dramaturgia com a filosofia" o d'un "entrenament moral" (Jameson, 1999, 46 i 70). El que no hem sigut capaços d'examinar detingudament és la manera *com* Brecht duu a terme aquesta dramaturgia profundament lligada amb una política i una ètica¹⁰; però sí que hem estat capaços de dur a terme una lectura dialèctica que ens ha permès delimitar uns eixos que ens permeten justificar a Brecht com a paradigma del teatre polític i establir unes bases per a connectar-lo amb l'altre dramaturg central en el nostre treball, Howard Barker.

3. "ONLY CATASTROPHE CAN KEEP US CLEAN": LA PROPOSTA TEATRAL DE BARKER¹¹

Catastrophe means, in Greek, a change of position that allows the viewer to see things that s/he could not see before. Catastrophe opens new spaces of visibility, and therefore of possibility, but it also demands a change of paradigm.

F. "Bifo" Berardi, "Communism is back but we should call it the therapy of singularisation"

For autonomous works of art, however, such considerations, and the conception of art which underlies them, are themselves the spiritual catastrophe of which the committed keep warning.

Th. W. Adorno, *Aesthetics and Politics*

⁹ Aquest fet no és específic de Brecht, tal i com comenta Jameson: «... aesthetics have also tended to project symbolic or disguised meditations on social or political dilemmas or ideals. Thus, Aristotle's *Poetics* can be seen as a meditation on the clan system; while much in the later aesthetic tradition reflects the opacity of the body and its social capacities for repression or sublimation. » (Jameson, 1999, 46 i s.). Però decidir posar en primera plana aquesta dimensió de l'estètica i apostar fermament per un projecte pedagògic basat en l'actitud crítica, la presència de la contradicció, la possibilitat del canvi i la dialèctica com a eina sí que es pot considerar una aportació definitòriament brechtiana.

¹⁰ Un estudi exhaustiu de la manera com formalment s'articula la proposta brechtiana no ha sigut la prioritat d'aquest estudi. A més a més, aquesta decisió és fidel a la manera com Brecht prioritza un projecte estètico-ideològic per sobre d'un estètico-formal, com podem apreciar en la citació següent, connectada amb l'epígraf d'aquest apartat: « "Realism", as he [Brecht] defined it, was a political and ideological *end* whose formal *means* were variable, according to the dictates of time and place. (...) The result was an aesthetic which, in conception at least, was much more alive to the shifting valencies of form than either Lukács's studies of the traditional literary past or Adorno's claims for the high avant-garde. » (Adorno, 2007, 149).

¹¹ Referència a una citació de Barker (citada a Rabey, 2006, 16).



Per tal de poder seguir pensant sobre el concepte de “teatre polític” a propòsit de Howard Barker, ens dedicarem en aquest apartat a entendre el seu discurs creatiu i les diferents lectures que se’n poden fer. Com ens dedicarem a desgranar en aquest capítol, és de vital importància per tal de poder fer una crítica a Barker (Tomlin, 2000, 66) apropar-nos críticament a la producció brechtiana (Shaughnessy, 2001) –necessitat que ja hem cobert amb l’apartat anterior. Per tant, la relació que proposem entre Brecht i Barker no serà tant de comparació entre iguals sinó un exercici en el què assimilar críticament i dialèctica el primer ens ajudarà a comprendre i sospesar el segon de la mateixa manera.

L’objectiu d’aquest apartat serà pensar la pertinència i les conseqüències de qualificar el treball de Howard Barker de “teatre polític”. Per tal de poder dur a terme aquest propòsit, comptarem amb la lectura de textos de producció del propi Barker i teoria crítica sobre aquest. Més específicament, comptarem amb la lectura d’una de les seves obres teatrals més paradigmàtiques (Rabey, 2006, 15), *The Bite of the Night* (Barker, 1998), i amb un dels llibres sobre la seva pròpia teoria teatral més propers cronològicament a aquesta tragèdia, *Arguments for a Theatre* (Barker, 2016). Pel que fa a les lectures crítiques a Howard Barker, podem detectar-ne dues línies principals: la que llegeix a Barker com a “confrontació” al sistema polític, estètic i moral, i la que llegeix aquest escriptor com una “confirmació” d’aquest (Tomlin, 2000, 68). En la primera línia, alguns dels principals promotors són Charles Lamb amb obres com *The Theatre of Howard Barker* (Lamb, 2005) i David Ian Rabey (Gritzner i Rabey, 2006; epíleg a Barker, 2016); i una de les principals defensores de la segona línia, i autora de la distinció entre les lectures de “confrontació” i “confirmació” de la ideologia dominant, és Elizabeth Tomlin amb articles com “The Politics of Catastrophe: Confrontation or Confirmation in Howard Barker’s Theatre” (Tomlin, 2000) i “A New Tremendous Aristocracy: Tragedy and the Meta-Tragic in Barker’s Theatre of Catastrophe” (Tomlin, 2006). Durant aquest apartat, ens dedicarem a desgranar la proposta teatral de Barker, la seva relació amb Adorno (que és un dels pilars per a justificar la seva estètica) i la seva relació de confrontació, tal i com el propi Barker reclama, respecte Brecht; i sospesarem la nostra anàlisi de la teoria teatral



de Barker amb les definicions de teatre polític i de teatre brechtià que hem anat delimitant en les pàgines anteriors.

Per començar, citarem una definició suficientment esquemàtica¹² del “teatre de la catàstrofe” redactada per Barker a “The humanista theatre/The catastrophic theatre” (publicat a *Théâtre en Europe* el 1989):

The humanist theatre: / The catastrophic theatre:

We all really agree./ We only sometimes agree.

When we laugh we are together./ Laughter conceals fear.

Art must be understood./ Art is a problema of understanding.

Wit greases the message. / There is no message.

The actor is a man/woman not unlike the author./ The actor is different in kind.

The production must be clear./ The audience cannot grasp everything; nor did the author.

We celebrate our unity./ We quarrel to love.

The critic is already on our side./ The critic must suffer like everyone else.

The message is important./ The play is important.

The audience is educated and goes home happy of fortified./ The audience is divided and goes home disturbed or amazed. (Barker, 2016, 64 i s.).

Aquesta proposta de delimitació del projecte barkerià es centra en afirmar les bases d'aquest –relació entre l'obra, l'espectador, l'autor, l'actor i el crític; sensacions despertades en el públic; l'absència de missatge; etc.– en contraposició a allò que s'anomena el “teatre humanista”¹³. Si seguim la línia de Lamb i Rabey, alguns dels mèrits

¹² És interessant citar aquí el resum també esquemàtic que fa Brecht del seu teatre èpic a *Notes a l'òpera Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1931), per tal de poder facilitar-ne la comparació: “Forma èpica del teatre: La narra./ Fa de l'espectador un observador, però desvetlla la seva activitat./ L'obliga a prendre decisions./ Li proporciona coneixements./ Hi és posat al davant [de l'acció]./ Hom opera amb arguments./ [Les sensacions] Són elaborades fins que esdevenen coneixements./ L'home és objecte d'anàlisi./ L'home que es transforma i transforma./ Interès, tensió pel procés./ Cada escena per si mateixa./ [Progressió] En corbes./ [Natura] Facit saltus./ El món tal com s'esdevé./ Les obligacions de l'home (muss)./ Els seus motius./ L'ésser social determina el pensament.” (citat a Szondi, 1988, 87 i s.)

¹³ Voldríem assenyalar que un dels mecanismes bàsics del discurs de Barker és la conceptualització metonímica. En aquest primer exemple, el concepte de “teatre humanista” (Barker, 2016, 64) és també anomenat o invocat amb altres sintagmes en la línia de “massaging theatre” (Barker, 2016, 23), “liberal theatre” (Barker, 2016, 34) i “Critical Theatre” (Barker, 2016, 17), entre d'altres. A més a més, aquest



del projecte barkerià serien la seva capacitat de qüestionar la moral i els valors convencionals, i interrogar el “mite de la totalitat política” a través de centrar les tensions en “the fragile spot of our subjectivity” (Rabey, 2006, 18). És per aquesta darrera raó que l’estètica barkeriana és defensada per Lamb com «(...) consonant with the most radical trends in post-modern thinking, the immediate context of the liberal/left British theatrical establishment has been characterised by a phase of extreme artistic conservatism» (Lamb, 2005, 35).

És en l’afinitat amb Jean Baudrillard que Lamb defensa també l’extrema originalitat de Barker de no només “desmitologitzar” –allò que hem defensat en el segon capítol com un dels pilars del teatre polític–, sinó de ser capaç de qüestionar radicalment el binomi de “veritat/mite” (Lamb, 2005, 35). També hi ha un punt de connexió entre Baudrillard i Barker al voltant del concepte de “seducció” (Lamb, 2005, 53 i ss.; Rabey, 2006, 16), la qual és per al projecte de Barker un concepte interpretatiu clau:

I have quoted this [Baudrillard’s] paragraph in full because it describes several important aspects of seduction: challenge, the duel/dual relation, vertigo, madness, the suspension of normal constraints and the substitution of a pact, the obligation to exceed. All of these are of particular importance in “reading” Barker’s plays and accounting for the irrational behaviour of his characters. (Lamb, 2005, 51).

El concepte de seducció en Barker, a més a més, està estretament lligat amb l’ètica que proposa Levinas¹⁴ per la manera com ens obliga a relacionar-nos amb l’Altre que és irreductible (Lamb, 2005, 52; Rabey, 2006, 147).

Un altre important referent teòric per a Barker és Theodor W. Adorno (Barker, 2016, 238), el qual el dramaturg anglès referencia en assajos com “On Naturalism and its Pretensions” (Barker, 2016, 238-246) o “The Ethics of Relevance and the Triumph of the Literal” (Barker, 2016, 229-236). El primer és interessant en el nostre anàlisi perquè

concepte de teatre està íntimament amb allò que Barker anomena “teatre polític”, per exemple: «The political play has been relentless in its pursuit of exposure, the unveiling of conspiracies, the comic denigration of social types, political parties, etc., all of this resting on the sterile belief in a common morality, liberal-humanist, left-leaning, socially progressive. » (Barker, 2016, 75 i s.)

¹⁴ Aquest fet és important en el nostre anàlisi del concepte de “teatre polític” avui dia i com creadors amb Barker s’hi relacionen perquè, segons la proposta de Ridout (Ridout, 2009, 51 i ss.), és a partir de la proposta ètica de Levinas respecte l’Altre que podem detectar la possibilitat del teatre polític avui dia. Reprendrem aquest punt a les conclusions d’aquest treball, “Un ‘retorn’ al teatre polític”.

Barker analitza l'aforisme adornia de «Art is a form of knowledge; it expresses through its autonomy what is concealed by the empirical form of reality.» (Barker, 2016, 238). D'aquest aforisme, Barker destaca i reflexiona sobre els conceptes d' "autonomia" (Barker, 2016, 236 i ss.) i "forma empírica de la realitat" (Barker, 2016, 240 i ss.), i passa a considerar com aquests són desactivats en la cultura contemporània; raona que l'autonomia en l'art és atacada (Barker, 2016, 239) i que el teatre naturalista-socialista ha amagat el fet que allò que anomena "realitat" i "veritat" són una il·lusió (Barker, 2016, 240). És en aquesta línia que Barker denuncia l'accessibilitat i la funcionalitat com a exigències de la ideologia contemporània (Barker, 2016, 241 i s.) i allò contra el que la tragèdia hauria de militar –per exemple, a través de l'especulació en comptes de la imitació o del rebuig al sentit clar i directe (Barker, 2016, 242 i ss.)– i, retornar, *per tant*, a l'aforisme adornia abans citat (Barker, 2015, 245)¹⁵.

Aquesta la lectura que fa Barker d'Adorno –i que els crítics de Barker que segueixen la línia de Lamb i Rabey respecten– és central per defensar una postura en la què el teatre de la catàstrofe manté una relació de confrontació contra la cultura contemporània, com queda patent en la citació següent:

Barker's theory and practice do not engage in any kind of artistic "militarism". His art of theatre is Adornian in the sense that it places emphasis on the notion of aesthetic autonomy and its interrelated concept of subjective freedom. **Precisely because it does not accommodate to the conventional taste of the majority and refuses to communicate unambiguous moral messages, Barker's theatre can be considered as political *and* subversive.** (Rabey, 2006, 85; el destacat és nostre).

A continuació, procedirem a resumir la línia crítica de teòrics com Tomlin i Shaughnessy, en la què el teatre de la catàstrofe representaria més aviat una "confirmació" d'aquella cultura que Barker afirma confrontar.

Com ja hem comentat abans, una de les primeres coses a remarcar d'aquesta proposta teatral és el fet que es construeix *en contraposició a*. En aquest específic exemple,

¹⁵ El que voldríem qüestionar, en aquest cas, seria el biaix de la lectura d'Adorno per part de Barker. Creiem que seria necessari afegir en la seva lectura el concepte de "compromís" que emprà Adorno (Adorno, 2007, 177 i ss.). Tal i com un dels epígrafs d'aquest apartat assenyala, el compromís i l'autonomia no són pas sinònims en l'àmbit artístic, i precisament són les obres compromeses les quals es dediquen a advertir i visibilitzar aquesta aporia.



respecte a allò que Barker anomena “el teatre humanista”; però en d’altres ocasions al llarg d’aquesta anàlisi veurem que també es contraposa a altres conceptes com el de “teatre brechtià”¹⁶ i el de “populisme”¹⁷. Aquesta estratègia de construcció a partir de “negative opposite[s]” és detectada específicament en la relació entre Barker i Brecht per Heiner Zimmermann a l’article “Howard Barker’s Brecht or Brecht as Whipping Boy” (Zimmermann, 2001, 221), a més a més del mecanisme del discurs barkerià de construir una imatge negativa de Brecht com a “bogey oponent” (Zimmermann, 2001, 221). És plausible considerar que ambdues estratègies –la construcció a partir d’oposats negatius i la simplificació del discurs d’aquell considerat nèmesi¹⁸– són aplicades per Barker als altres conceptes que hem esmentat abans.

Un bon exemple d’aquest fenomen és com la proposta barkeriana delimita i confronta dues línies teatrals i culturals en l’assaig “The glass confessional: the theatre in hyper-democratic society” (escrit el 1995): el “Theatre of Secret”, l’estètica de l’anti-utilitarisme i la metàfora del secret i l’habitació fosca; *en contraposició* a el teatre brechtià, el “culture moment of Absolut Access” i la metàfora de la llum i de la transparència (Barker, 2016, 176-184). Un bon exemple de la lectura de Brecht com a nèmesi és el següent fragment de “On Naturalism and its Pretensions”:

An ideological prejudice against tragedy’s presumptions goes back to Brecht and beyond, and Brecht was scarcely a social realist. Brecht’s contempt for tragedy emanated from his belief that it is indelibly associated with the tyrannical regimes of the classical world. In fact Greek tragedy flourished in a democracy whose sophistication might be viewed as a beacon of light compared with Weimar Germany or the Soviet system to which Brecht adhered. (Barker, 2016, 244).

¹⁶ A més a més, la concepció de teatre èpic per a Barker està íntimament lligada amb allò que anomena “teatre polític”, per exemple: «The Critical Theatre, which for the sake of argument I shall take to be that of Brecht, Shaw and the bulk of our contemporaries, is essentially a theatre of clear objectives. It is predicated on the idea of “saying”. » (Barker, 2016, 127).

¹⁷ Aquest concepte és treballat metonímicament per Barker en contacte amb conceptes com ara “culture of banality” (Barker, 2016, 4), “culture on the edge of extinction” (Barker, 2016, 6), “era of authoritarian government” (Barker, 2016, 37), i “Humanist Absolutism” (Barker, 2016, 231), entre d’altres.

¹⁸ En l’anàlisi de Zimmermann, aquesta idea és explorada en el fragment següent: «For this purpose, Barker – supported by traditional reductive readings of Brecht’s drama as purely rationalist and exclusively didactic – construed a negative image of Brecht as a bogey oponent. In his critique he neither distinguished between Brecht’s theoretical writings and his plays nor between the master and his epigones, who in his view dominated the political theatre on the English stage. » (Zimmermann, 2001, 221)



Un altre eix que voldríem dissecar, per tal de poder dur a terme una lectura crítica de Barker com a “confirmació” d’allò que afirma confrontar (Tomlin, 2000, 66; Shaughnessy, 1989, 264 i s.), seria el concepte d’ “individu” que detecta en la seva cultura contemporània i promou efectivament a través del seu teatre. Aquest tipus d’individu que promou Barker és llegit per Tomlin com a “*Übermensch*”, una “new tremendous aristocracy, based on the severest self-legislation”, “artist-tyrants” (Tomlin, 2006, 117 i s.). El que posa al centre la lectura de Tomlin és la manera com els individus de Barker, els quals podríem arribar a titllar de “subjectes egoistes neoliberals” (Tomlin, 2000, 75), s’autoconstrueixen a partir de l’opressió, l’apropiació i la manipulació dels altres (Tomlin, 2006, 120), i una cosmovisió on el concepte indisputat de “llibertat” n’ocupa el centre moral:

Desmond S. King argues that: “[f]or liberals, freedom, both political and economic, has a unique status: it is the single most important value which a social and economic order can provide and maximise.” By their redefinition of “liberty”, the neo-liberals instantly privilege the freedom of those with many choices over the freedom of those with few. Their refusal to countenance what constitutes an absence of real liberty for those oppressed by the privileged is justified by their own discourse, which upholds their definition of liberty as the ultimate ethical criterion. (Tomlin, 2000, 67).

La justificació darrere aquest fenomen és que Barker busca confrontar el pensament “liberal-humanista”, el qual ell considera com la moral imperant, per tal de provocar en els espectadors una autoreflexió de les pròpies preconcepcions ideològiques (Tomlin, 2000, 67). Però, si seguim la línia de Lamb i de Rabey abans desplegada –el concepte de “carisma” i el rebuig a la representació realista per tal de seduir l’espectador, la descoberta de l’altre com a imperatiu moral en la línia de Levinas, etc. (Tomlin, 2006, 118)– correm el risc d’obviar o desatendre una qüestió central: les relacions de poder entre els personatges (Tomlin, 2006, 120). En la nostra anàlisi d’un parell d’escenes de *Bite* ens dedicarem a veure les dinàmiques de poder entre els personatges i com aquestes recolzen una visió d’individu que, si bé és cert que guarda distància amb el subjecte liberal humanista que denuncia Barker, certament no és un subjecte que políticament sustenti el “socialisme” –la ideologia política que Barker considera que s’ha perdut i s’hauria de recuperar (Barker, 2016, 3 i 8). Tomlin no només refuta que la proposta sinuosa i indirecta del teatre de la catàstrofe estigui al servei d’impulsar altra vegada el socialisme, sinó que arriba a afirmar que la lectura social i política de Barker és incorrecta i que el clima



contemporani era el de d'una emergent New Right, a la qual Barker estava recolzant i no pas confrontant (Tomlin, 2000, 68 i 75 i s.; Shaughnessy, 1989, 264).

Un altre eix o aspecte de la poètica de Barker que voldríem rellegir críticament seria el de la jerarquia en la seva obra, i més concretament la manera com aquesta es materialitza en la figura de l'autor. Tomlin i Shaughnessy afirmen que Barker és un autor recolzat i consolidat; entre d'altres raons, addueixen la creació de la Wrestling School i el gran nombre d'edicions a l'editorial Calder i produccions teatrals de la seva obra (Tomlin, 2000, 66; Shaughnessy, 1989, 264)¹⁹. En l'anàlisi de Shaughnessy, podem veure com el discurs de l'originalitat de Barker es pot llegir com un mecanisme de "personalització" de la seva obra, així com també els seus múltiples manifestos –per exemple, el recull que estem emprant de *Arguments for a Theatre*– (Shaughnessy, 1989, 269). D'aquesta manera, la figura de l'autor Barker entra en contradicció amb la seva exigència de no participar de "l'absolutisme brechtia" (Barker, 2016, 8), tal i com detecta Shaughnessy a partir de la figura autorial de Barker, a la que llegeix com:

a controlling, mediating, and ultimately explanatory presence in order for it [the Theatre of Catastrophe] to be fully realized. Barker has himself stated that "A new theatre will put its faith in the will to knowledge, not knowledge given by the knowing, but the individual will to knowledge which is elicited by the experience of contradiction in the theatre.... We need a theatre of Anti-Parable, in which the moral is made by the audience, and not by the actor." Nor, it might be added, by the author. (Shaughnessy, 1989, 270)

És necessari analitzar la construcció ideològica que rau darrere la figura autorial barkeriana amb un cert regust de creador genial (Shaughnessy, 1989, 266 i s.) i la manera com aquesta pretén esborrar totes les contradiccions del seu discurs; en aquesta línia, és productiu recordar l'assaig de Foucault "Què és un autor?" tal i com fa Shaughnessy:

"The autor also constitutes a principle of unity in writing where any unevenness of production is ascribed to changes caused by evolution, maturation, or outside influence. In addition, the autor serves to neutralize the contradictions that are

¹⁹ Aquí és interessant contrastar-hi l'opinió de Barker respecte aquest tema, la qual considera que la seva obra no té el reconeixement que es mereixeria: «In my anxious manoeuvring to discover a way out of the impasse of the dominant theatre culture I was to find myself persona non grata both at the Royal Court – unsurprisingly, given its political ambitions – and later, at the Royal Shakespeare Company, for similar reasons. My developing interest in a theatre discourse not ostensibly concerned with the contemporary world, and expressed in a particular language (...) was directing me towards a form of theatre practice for which the dramaturgy of our time shows little comprehension, namely tragedy. » (Barker, 2016, 243).



found in a series of texts. (...) [L'autor és] a point where contradictions can be resolved, where the incompatible elements can be shown to relate to one another or to cohere around a fundamental and originating contradiction." Obviously, the stronger and more coherent the image of the author as a controlling and mediating presence is, then the more readily may these strategies of containment be effected. (citat a Shaughnessy, 1989, 267).

Podríem considerar, doncs, que l'estratègia del "artista-tirà" és ben present a la producció barkeriana, fins i tot en la seva figura autorial. És aplicable tant a l'autor, com als actors (Tomlin, 2000, 72), com als mateixos personatges –tal i com veurem a la pràctica en l'anàlisi de *Bite*. La qüestió a plantejar és si el remei a un teatre autoritàriament pedagògic –parafraçant a Barker– és la positivització de l'abús en pro d'explorar la moral; tal i com clama una declaració política i estètica de Barker al poema "Don't Exaggerate":

I shall be erudite/ Long live the expletive/ I come not to educate you/ I alone
come not to educate you/ I come not to educate you but to abuse you (citat a
Shaughnessy, 1989, 265).

Tal i com hem proposat a l'inici d'aquesta secció, procedirem a analitzar un parell d'escenes de *The Bite of the Night* –més concretament, la segona escena del primer acte i la quarta escena del tercer acte– per tal de mostrar com es materialitza la proposta estètica i teatral de Barker en el text dramàtic. Els eixos temàtics que ens han ajudat a acotar la decisió d'incloure aquestes escenes separades són el concepte d'"estima" –més específicament, la intrafamiliar–, el concepte de "coneixement" i el concepte de "llibertat".

La primera escena que analitzarem comença amb aquest «SAVAGE: **I will end up killing you.**» (Barker, 1989, 12; el destacat és en l'original), seguit d'una conversa entre Savage i Boy, pare i fill respectivament, on la frontera entre estima i mort és desdibuixada –«I think murdering you is inevitable. Kiss me. (THE BOY *kisses him.*) » (Barker, 1989, 13). El gir respecte la moral humanista que critica Barker és evident, de tal manera que el personatge de Savage se'ns presenta com a "altre" i se n'evita qualsevol complicitat emocional o fins i tot política (Tomlin, 2000, 70). Tot concepte d'apreci paternofilial és trinxat per Savage en *Bite*, on s'arriba a igualar l'estima al deute:

SAVAGE: I owe you nothing, do I? (*He stops.*) Because you grated on my mother
what's the debt?

OLD MAN: No debt, son.



SAVAGE: And because one not-so-very-mad night I squirmed against his mother, (...) so setting in motion the torture of paternity, **I owe no doubt, me neither, do I?** (*Pause.*) Argue. Argue for your right to me.

OLD MAN: No rights.

SAVAGE: No rights... (...) And what is intimacy anyway? (Barker, 1989, 17)

Per tant, la violència emocional de Savage cap a Boy és justificada en pro de la llibertat absoluta, tal i com es respon sense emoció a l'amenaça d'assassinat: «BOY: You have to have freedom. » (Barker, 1989, 13). Aquesta situació es repeteix entre Old Man (pare) i Savage (fill), que avança des del destacat: «SAVAGE: I hated you. Your mundane opinion. Your repetition of half-truths. Straddling my back. You burden. You dead weight. **He's gone so why don't you.** » (Barker, 1989, 18); fins al triomf de Savage quan el seu pare es suïcida i demana el reconeixement del seu alumne Hogbin, «**Kiss me, then! My triumph! Kiss me, then!** » (Barker, 1989, 19), i afirma la seva llibertat, «**My liberty! My appalling liberty!** » (Barker, 1989, 19). En deferència als espectadors i a aquella moral que Barker assumeix que aquests comparteixen, Hogbin i Savage performen el dol (Barker, 1989, 19 i s.), però de manera talment irònica que la distància emocional i moral és respectada.

Pel que fa a l'eix conceptual del coneixement, aquest és concentrat en l'escena en les interaccions entre Savage i Hogbin. Ens és indicat que Savage era professor en l'arrenada universitat de Troia (Barker, 1989, 18) i Hogbin n'és el seu alumne informal. Al llarg de la conversa entre mestre i deixeble, el coneixement és caracteritzat contradictòriament com quelcom que aporta Savage de forma unilateral –per exemple: «**Give us knowledge, Doctor Savage!** » (Barker, 1989, 14), «**Give us your intuition and stuff the facts.** » (Barker, 1989, 15)–, com quelcom aliè a la veritat, a la moral, o a quelcom verificable –«Knowledge is belief. » (Barker, 1989, 14), «**Knowledge is beyond kindness you know.**» (Barker, 1989, 19)– i com quelcom que s'obté a través d'un procés actiu per part de l'aprenent –«We can have knowledge, but not in passivity. Knowledge exists, but the path is strewn with obstacles. These obstacles we ourselves erect. The conspiracy of the ignorant against the visionary can be broken only by the ruthless intellect. And consideration a manacle. » (Barker, 1989, 18), i «**Wisdom, not cleverness, Knowledge,**



not retorts, **Truth**, not wit. One bit of truth felt in the veins! (...) One truth! One truth! **Not a lot to ask is it!**» (Barker, 1989, 20).

Des de la primera intervenció de Hogbin, aprenent de Savage, podem detectar una complicitat d'aquest amb el qüestionar la moralitat de Savage –«HOGBIN: Sorry I'm late. (*Pause.*) Am I late? (*Pause.*) Am I sorry? » (Barker, 1989, 14). Aquesta relació permet entendre la definició dinàmica i contradictòria de coneixement que s'articula a l'obra si afegim a l'equació el concepte de "carisma" en els personatges de Barker. Tal i com comenta Tomlin:

(...) Stephen Greenblatt's definition of charisma as something "breaking through the routine into the realm of the 'extraordinary' to make direct contact with the ultimate, vital sources of legitimacy, authority, and sacredness." Such "otherness" is intended not to alienate but to seduce the spectators, and to instil in them a desire to emulate and aspire to the otherness they are being shown, much as religious ceremonials are intended to make the worshippers feel the "otherness" of their deity while simultaneously aspiring to his divinity. (Tomlin, 2000, 73)

El pas següent en la nostra anàlisi és comprendre com funciona el mecanisme de carisma en Barker i com es gestiona en els personatges protagonistes (en el nostre cas, Savage) i els secundaris. Per tal d'aprofundir-hi, voldríem passar a l'anàlisi de la quarta escena del darrer i tercer acte. En aquesta segona escena a analitzar, ens trobem amb una Helena de Troia, vídua de Hogbin, empresonada per a la seva execució, el soldat Shade i en Boy adult, expert saboner, després que el seu pare Savage el donés a Macluby com aprenent de saboner en l'escena que hem analitzat abans. Comença amb una conversa entre Helena i Boy en el què, com abans, la dualitat entre mort i estima és latent –«HELEN: (...) Why are you dressed like an undertaker?/ BOY: An undertaker? No one has ever said that before I think of myself as a bridegroom. » (Barker, 1989, 102)–, i on Boy intenta convèncer a Helena per deixar-li fer un sabó amb el seu cadàver, tal i com ha fet en aquesta Troia Neta amb Hogbin (Barker, 1989, 102 i s.). És interessant com l'estètica és prioritzada doblement: tant en l'èmfasi en el "ritme" del discurs d'en Boy –per exemple: «BOY: My flow... my flow... (*Pause.*) But I proceed. » (Barker, 1989, 103)– com en l'elevació del sabó de producte a cultura per part del mateix personatge –«BOY: I came to soap thinking it a product – (...) But it is not a product, it is a culture. For example – » (Barker, 1989, 102). Aquestes dues característiques del diàleg entre els dos personatges



es remetent a com Barker construeix el discurs dels seus personatges i a com l' "artista-tirà" es dedica a seduir aquell que necessita convèncer, tant la resta de personatges com els espectadors:

Robert Shaughnessy notes that the linguistic self-consciousness of Barker's text presents actors "with the opportunity consciously and ostentatiously to display their skill as performers." Such self-consciousness within a postmodern performance becomes a strategy whereby spectators will be seduced, by the skill of the actor-character, into an appreciation of, or desire for, something they wouldn't necessarily morally or intellectually adhere to. (Tomlin, 2000, 73).

Aquesta teorització de com el discurs auto-conscient dels personatges de *Bite* permet parlar de seducció és verbalitzada pels mateixos personatges: «BOY (*coolly*): You are piqued./ HELEN: The flow, for pity's sake./ BOY: You are picked and I know why./ HELEN: Me? Helen? Piqued?/ BOY: Because I look at you with cool and level eyes. » (Barker, 1989, 104). Boy, fill de Savage, és algú que ha passat a formar part de la "nova aristocràcia" de què parlàvem abans i ens mostra com la resta de personatges/persones són objectes, «raw material on which the privileged "artist-tyrant" draws in the creation of his or her own desired reality» (Tomlin, 2006, 119). En el seu intent de reescriptura del món –en el cas de Boy, «Soap makes harmony, and made with proper inspiration, lets imagination compensate for impossibly demanding life. Which brings me to my point, that you might understand the need for what I hope to call Essential Helen (...)» (Barker, 1989, 103)–, s'acaba imposant un impuls autoritari sobre la resta de subjectes, els quals passen a ser objectes col·lateralment, en pro del "gran disseny" o "narrativa d'auto-determinació" dels protagonistes (Tomlin, 2006, 118 i 121). Aquest fenomen és denunciat per Helen, qui li dedica les paraules «**My –opic Per – fumier!**» i «**Fastidious sycophant!**» (Barker, 1989, 104) i de qui el seu desembrament en vida es pot llegir com una literalització d'aquesta "violència sublim" (Rabey, 2006, 64 i s.). A aquest fenomen hi hem pogut assistir també qual analitzàvem la relació de Savage respecte Boy i respecte Old Man i la seva proposta d'estima intrafamiliar –relació que és repetida de manera distorsionada entre Helen, Gay i Charity a través de la fórmula «GAY: May I kiss you?» (Barker, 1989, 106).

El principal protagonista de *Bite*, Savage, ha sigut investit amb autoritat al llarg de l'obra –per exemple, l'inici del segon acte on ell és el sobirà de la Troia Riallera (Barker, 1989, 56 i s.) o quan és catalogat de "déu" (Barker, 1989, 37)– i durant l'execució d'Helena ens és reiterada la seva condició de "*Übermensch*" quan és capaç de veure la seva estimada



morir: «HELEN: (...) **Sav-age!** Can you watch this? You can. You can watch this... (...)// SAVAGE: I can watch. I can watch anything. » (Barker, 1989, 107). A continuació es dona una conversa entre Epsom, el botxí, i Savage durant la qual es parla de dos temes clau en la teoria barkeriana: la imaginació i l'enveja cap al protagonista amoral. Pel que fa al primer concepte –«SAVAGE: Imagine, then. » (Barker, 1989, 108)–, Barker en els seus escrits teòrics comenta que és la imaginació la clau per permetre a l'espectador produir una actitud crítica, una concepció que ens és interessant tenir present per a l'apartat que dedicarem a la qüestió de la ideologia:

The dramatist's obligation becomes an obligation not to a political position (the obvious necessity for socialism, etc., the obvious necessity for welfare, change, for kindness, etc.) but to his own imagination. His function becomes not to educate by his superior political knowledge, for who can trust that? but to lead into moral conflict by his superior imagination. He does not tailor his thought to an ideology, but allows it to range freely over a landscape in which he himself should experience insecurity, exposing his own morality, his own politics, to damage on the ways. In an age of unitary thought and propaganda, this is his first responsibility. (...) and this produces a critical attitude in his audience, which, since it is so bred into the doctrine of messages, experiences at first the alienation felt by any public confronting a new art. (Barker, 2016, 37 i s.)

La segona qüestió, com el protagonista tirà és presentat com aquell envejat, és present en el retret de Savage a Epsom: «**I am what you are only in your dreams.** » (Barker, 1989, 108). Aquesta situació connecta amb la consideració de Tomlin, en la què la ideologia predominant en l'obra de Barker és la neoliberal dels seus protagonistes, i qualsevol proposta d'oposició és políticament desacreditada –per exemple, els protagonistes secundaris amb una visió més liberal-humanista o social-democràtica– perquè se la defineix com una enveja d'aquells que secretament voldrien accedir als mateixos privilegis (Tomlin, 2000, 75).

Durant aquest apartat ens hem dedicat a desgranar i contrastar les diverses lectures de Barker –la línia de Rabey i Lamb, la de Tomlin i Shaughnessy, la del mateix Barker i una lectura nostra d'un parell d'escenes de *Bite*– per tal de veure com Barker s'apropa a la pregunta de “què fer” i quina és la seva relació amb el teatre precedent de Brecht. Aquesta informació ens ajudarà a encarar els següents apartats de la nostra recerca, on pensem quina és la repercussió de Barker i el seu teatre “polític” en l'àmbit crític anglès.



4. LA (NO) IDEOLOGIA I ALTRES QÜESTIONS

How are we to account for this absurdity? Why is it that in a world racked by ideological conflict, the very notion of ideology has evaporated without trace from the writings of postmodernism and post-structuralism?

T. Eagleton, *Ideology. An Introduction*

En aquest penúltim apartat, ens dedicarem a pensar com el precedent estètic i teòric de Barker pot permear en l'actual definició de “teatre polític britànic” si es considera el teatre de la catàstrofe com a “confrontació contra el sistema ideològic dominant”. Per tal de fer això, primerament ens apropiarem al concepte de “subjecte neoliberal” o “subjecte del capitalisme avançat”; serà a partir del concepte de Jameson de “capitalisme avançat” filtrat a través de la lectura, més acotada i dirigida cap al fenomen literari, de David Becerra a la introducció del seu llibre *La novel·la de la no-ideologia. Introducció a la producció literaria del capitalisme avançat en Espanya* (2013). A continuació, pensarem quina és la relació entre ideologia, discurs i crítica gràcies a les nocions que explora Terry Eagleton en els seus llibres *Criticism & Ideology* i *Ideology. An Introduction* i què implica parlar de la (no) ideologia.

Començarem connectant amb el nostre darrer anàlisi de Barker; més específicament, quan Helena verbalitza el rebuig a la seva futura execució:

HELEN: (...) I want to be killed. (...) in the bite of the night, discovered all brain and sheet and stocking. **Not this cold political thing**, hacked to shreds among the bed-things, **Not this**, the wonderful gore that trickled underneath the door, **Not this though!** (Barker, 1989, 106; el destacat és en l'original)

El que ens és interessant d'aquesta escena –inherentment important, al ser l'únic moment de tota l'obra en què és cita el títol– és com l'exclamació d'Helena dibuixa implícitament una separació ben clara entre allò que és suportable i allò que no ho és pas. En aquest cas,



allò tolerable és la mutilació d'Helena en pro de la bellesa i el sublim²⁰; i la situació que Helena no pot permetre pas és la irrupció d'allò "polític" en la seva existència i s'indigna per la idea de morir per una ordre d'execució recolzada per tota la població de Troia (Barker, 1989, 106). Aquest episodi ens permet mostrar fins a quin punt un procés cultural propi de la postmodernitat –o del capitalisme avançat, si emprem el terme jamesonià–, la "privatització de la literatura" (Becerra, 2013, 36 i s.), permea l'obra i el discurs de Barker. És paradoxal com un individu vexat, mutilat i humiliat en una ferotge competició simbòlica amb la resta per la constitució del propi "jo" en detriment de l' "altre" (Becerra, 2013, 36) –Savage, Hogbin, Boy, la seva filla Gay, etc.– encara pugui reclamar que allò que més li repugni és que no se la consideri un individu lliure i apolític. Segueix Becerra:

La matriz ideológica del capitalismo avanzado construye un sujeto radicalmente individualizado, desvinculado de la noción de clase y de cuya interpretación de su universo ideológico y social quedan excluidas las nociones clásicas de verdad y objetividad. La única verdad se encuentra en el sujeto y todo queda explicado por y desde el propio sujeto. (Becerra, 2013, 41)

Com hem pogut mostrar en l'apartat dedicat a Barker, aquesta seria una possible definició de com aquest autor pretén allunyar la seva obra de qualsevol ideologia o interferència externa, línia que el propi Barker remarca en el seu *Arguments for a Theatre* –en moments com ara: «The drama which I practice creates its own world, it does not require validation from external sources, either of ideology or spurious realism, which is itself an ideology. It is compellingly imaginative and without responsibility to historical or political convention. » (Barker, 2016, 17); «A new theatre will not be ashamed of its complexity or the absence of ideology. » (Barker, 2016, 34); i « In the Theatre of Catastrophe its powers of reconciliation or resolution are abolished in favour of a passionate assertion of human complexity which cannot be distorted by ideology or shaped by the goodwill of humanist collectivity. » (Barker, 2016, 79)– i en la definició de "imaginació" que hem citat al final de l'apartat anterior (Barker, 2016, 37 i s.). Per tant, ens és plausible connectar doblement la producció de Barker –tant per com els seus personatges participen de la "privatització de la literatura" com per la manera en què Barker rebutja

²⁰ Tal i com hem referenciat abans, però en aquest context voldríem incloure'n la citació completa de l'assaig de Gritzner: «The destabilising effects of the sublime are consequently felt not only physically but also linguistically – in fragmentations of the body as well of language. For example, Helen's "Sliced. Minimal. Reduced. Hacked" body in *The Bite of the Night* is a beautiful and necessary "monument to pain" for successive generations of Trojans. » (Rabey, 2006, 64 i s.)



explícitament la ideologia i declara el teatre de la catàstrofe com a no-ideològic– amb la polèmica a propòsit de “la fi de la ideologia” (Eagleton, 1991, xxi). Com veurem en les conclusions, aquesta controvèrsia encara ressona en la crítica teatral avui dia; ja que els posicionaments entre una crítica teatral que segueix la línia de la fi de la ideologia i una que denuncia els mecanismes de cooptació ideològica per part de la ideologia neoliberal, encara es troben enfrontats en el camp teòric del teatre polític britànic.

El llibre d'Eagleton, *Ideology. An Introduction* (Eagleton, 2007) va ser escrit el 1991, és a dir, és coetani a de *The Bite of the Night* –escrita el 1985 i representada per la Wrestling School el 1986–, i seria interessant considerar les següents paraules d'Eagleton com un resum de en què consisteix la polèmica de la fi de la ideologia en la més estricta contemporaneïtat:

The current suppression of the concept of ideology is in one sense a recycling of the so-called “end of ideology” epoch which followed the Second World War; but whereas that movement was at least partially explicable as a traumatized response to the crimes of fascism and Stalinism, no such political rationale underpins the present fashionable aversion to ideological critique. Moreover, the “end-of-ideology” school was palpably a creation of the political right, whereas our own “post-ideological” complacency often enough sports radical credentials. If the “end-of-ideology” theorists viewed all ideology as inherently closed, dogmatic and inflexible, postmodernist thought tends to see all ideology as teleological, “totalitarian” and metaphysically grounded. Grossly travestied in this way, the concept of ideology obediently writes itself off. (Eagleton, 2007, xxi)

Podem entrellucar en aquest fragment una certa afinitat amb els arguments que consideren l'obra de Barker com una confirmació del pensament neoliberal. Aquesta avinença entre Barker i el pensament de la fi de la ideologia també és present en les tres bases conceptuals postmodernes que Eagleton considera que han contribuït al descrèdit del concepte clàssic de ideologia: el rebuig a la noció de “representació”; un escepticisme epistemològic que considera que identificar una ideologia implica una insostenible noció de veritat absoluta; i una reformulació de les relacions entre racionalitat, interessos i poder en una línia neo-nietzscheana que fa de la ideologia quelcom redundant (Eagleton, 2007, xx i s.).

Si seguim amb la línia de qüestionar políticament, ideològica i estètica a Barker a propòsit de la seva adherència al concepte de la “fi de la ideologia”, voldríem aclarir un parell de punts: la relació de Barker amb Adorno, i la relació amb Brecht. Per començar, sí que és



cert, tal i com comenta Barker en la seva lectura d'Adorno, que Adorno adverteix dels perills de la homogeneïtzació de la ideologia dominant i reificadora i la necessitat d'una "dialèctica negativa" que, preferiblement a través de l'art, permeti mostrar allò diferencial i no-idèntic (Eagleton, 2007, 126). Però el que separa Adorno d'una lectura maniqueïsta –en la qual, per una banda es celebraria acríticament la noció de "diferència"; i per l'altra, es denunciaria el principi d'identitat (Eagleton, 2007, 126 i s.)– és remarcar la necessitat de revisar quins beneficis polítics es movilitzen, ja que «[it] is pure formalism to imagine that otherness, heterogeneity and marginality are unqualified political benefits regardless of their social content. » (Eagleton, 2007, 128). Respecte la relació entre Barker i Brecht, voldríem remarcar que la dependència de la teoria estètica de Barker a la brechtiana –tal i com ja hem apuntat més amunt– és un símptoma més de la seva arrel ideològica (Eagleton, 2007, 45), diagnòstic que l'anàlisi de Zimmermann començava a apuntar.

El que volem remarcar és que la nostra lectura i definició del concepte de "ideologia" s'emmarca en la línia d'Eagleton i el fenomen a estudiar és el conjunt d'efectes *entre* els discursos –«(...) a particular set of effects *within* discourses.» (Eagleton, 2007, 194). Ens hem dedicat a tractar el sintagma "el teatre de la catàstrofe de Barker és polític a causa de la seva confrontació respecte a la ideologia dominant" com un articulats lingüístic ideològic neoliberal²¹, ja que considerem que aquesta percepció és precisament contrària a allò que considerem en la nostra definició de "teatre polític"; és un moviment objectivament mistificador i que es dedica a denigrar aquella ideologia contrària²² a ell –

²¹ Voldríem aclarir aquí la distinció entre retòric i ideològic, a propòsit d'aquest fragment d'Eagleton: «If all language articulates specific interests, then it would appear that all language is ideological. But as we have seen already, the classical concept of ideology is by no means limited to "interested discourse", or to the production of suasive effects. **It refers more precisely to the processes whereby interests of a certain kind become masked, rationalized, naturalized, universalized, legitimated in the name of certain forms of political power;** and much is to be politically lost by dissolving these vital discursive strategies into some undifferentiated, amorphous category of "interests". To claim that all language is at some level rhetorical is thus not the same as to claim that all language is ideological. » (Eagleton, 2007, 202; el destacat és nostre).

²² En aquesta situació ens és molt útil una de les definicions més generalistes i àmplies d'Eagleton del concepte de "ideologia": « "To study ideology", writes John B. Thompson [a *Studies in the Theory of Ideology*], "... is to study the ways in which meaning (or signification) serves to sustain relations of domination." This is probably the single most widely accepted definition of ideology; and the process of legitimation would seem to involve at least six different strategies. A dominant power may legitimate itself by promoting beliefs and values congenial to it; naturalizing and universalizing such beliefs so as to render them self-evident and apparently inevitable; denigrating ideas which might challenge it; excluding rival form of thought, perhaps by some unspoken but systematic logic; and obscuring social reality in way



aquesta característica és present des de com es construeixen els personatges tirans fins a l'atreuít títol de l'article de Zimmermann (Zimmermann, 2001).

5. CONCLUSIONS: UN "RETORN" AL TEATRE POLÍTIC

Criticism is not an innocent discipline, and never has been. It is a branch of Marxist criticism to enquire into the history of criticism itself: to pose the question of under what conditions, and for what ends, a literary criticism comes about.

T. Eagleton, *Criticism & Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*

En les conclusions del nostre treball ens dedicarem a connectar el referent estètic i ideològic neoliberal de Barker amb el concepte de teatre polític anglès avui dia. Els textos que emprarem per desemmullar aquesta qüestió seran els llibres de Kelleher (2009) i Ridout (2009) per una banda, i l'article de Reinelt (2015) i la conferència inèdita de Tomlin (2016) per l'altra.

Per començar aquestes conclusions, voldríem afirmar i confirmar allò evident: els referents teòrics d'aquest treball –Jameson, Eagleton, Tomlin, Reinelt, Brecht i Becerra, principalment– no son pas políticament neutres i s'emmarquen en una ideologia decididament d'esquerres i que es pregunta, implícitament, «(...) what is left for us to recuperate, renegotiate, rethink and re-perform from the leftist project? » (Reinelt, 2015, 236). Però no considerem aquesta situació com a negativa, sinó més aviat part d'una herència i d'una polèmica encara vigents, part de la qual és assumir que la neutralitat política en la qüestió de la "fi de la ideologia" és, certament, difícil i fins i tot qüestionable d'obtenir. És per això que no considerem negatiu que la política s'infiltri en l'anàlisi de si encara és pertinent parlar de teatre polític, així com tampoc és negatiu qüestionar aquelles postures que demanen expulsar la política del teatre polític. El que sí considerem

convenient to itself. Such "mystification", as it is commonly known, frequently takes the form of masking or suppressing social conflicts, from which arises the conception of ideology as an imaginary resolution of real contradictions. In any actual ideological formation, all six of these strategies are likely to interact in complex ways. » (Eagleton, 2007, 5 i s.).

que és necessari és apropiat-se a aquestes qüestions rigorosament i científica i aquest ha sigut un dels nostres principals objectius.

Reinelt i Tomlin afirmen en articles recents (2015 i 2016) com actualment s'està gestant una corrent de pensament en l'àmbit acadèmic dels estudis teatrals i escènics –que podríem associar al pensament neoliberal (Reinelt, 2015, 236)– que considera que l'única via que el teatre té de retenir el seu impacte polític és a través de què els artistes rebutgin qualsevol pretensió d'efecte sociopolític (Tomlin, 2016, 1). A més a més, afirmen que aquesta proposta de pensament es basa conceptualment en la cooptació de l'obra de Jacques Rancière (Tomlin, 2016, 1; Reinelt, 2015, 246)²³ i que exigeix que «(...) politics and theatre should be uncoupled; along the way identity politics should be discarded and theatre studies should turn increasingly inward to examine the apparatus of performance/theatre itself. » (Reinelt, 2015, 241).

Dels autors amb què hem treballat en el primer apartat per definir què considerem teatre polític, Ridout i Kelleher s'adequarien al perfil que tant Tomlin com Reinelt denuncien (Reinelt, 2015, 246; Tomlin, 2016, 7). Kelleher, des d'un posicionament on considera que el teatre és de *per se* polític (Kelleher, 2009, 10), considera que instrumentalitzar el teatre en pro de canviar el món no obtindrà cap tipus de resultat (Kelleher, 2009, 57; posició que critica Reinelt, 2015, 241). Pel que fa a Ridout, que acobla ètica i política²⁴, aposta per la preeminència de la forma i el context generat per sobre del contingut – «Increasingly, the relationship between theatre and ethics comes to be a question of form rather than content. It is how you make it, and what relationships you establish in the making of it (...), that matters, not what message or ideology you are trying to communicate. » (Ridout, 2009, 49)– i, després es recolza en les teories estètica d'Adorno i ètica de Levinas (Ridout, 2009, 49-66) –referents en la crítica de Barker com a confrontació de la ideologia dominant, com abans hem pogut observar– per a concloure

²³ Per una explicació més detallada de sobre quins conceptes rancierians es sosté aquesta postura, proposem la lectura dels articles de Tomlin i Reinelt, més específicament Tomlin, 2016, 1-4 i Reinelt, 2015, 235, 246 i s.

²⁴ La relació entre ètica, estètica i polític per a Ridout es podria copsar en la citació següent: «The moment of ethical encounter in work such as that discussed (...) (an understanding of relationship, an assumption of witnessing, a response to a call) can thus be the basis for thought, feeling or action within the sphere of politics. Ethics does not displace either aesthetics or politics. Aesthetic experience becomes the condition of possibility for a particular kind of ethical relationship. The ethical relationship becomes, in its turn, the ground upon which political action might be attempted. » (Ridout, 2009, 65 i s.)



que: «Theatre's greatest ethical potential [i, per extensió, el potencial polític] may be found precisely at the moment when theatre abandons ethics. » (Ridout, 2009, 70).

Voldríem finalitzar aquest treball considerant que el nostre exercici acadèmic ha consistit en constatar una connexió entre un subgènere teatral dels anys vuitanta, el “teatre de la catàstrofe”, amb una polèmica vigent avui dia i que es qüestiona la pertinença i l’eficàcia de parlar del “teatre polític” –hereu de Brecht, hauríem d’afegir. Considerem que és important posar sobre la taula aquesta qüestió i afirmar la necessitat d’un teatre desacomplexadament polític i d’esquerres (Reinelt, 2015, 242; Tomlin, 2016, 11) –i mostrar com és possible que el concepte de “teatre polític” sigui cooptat per altres discursos polítics, com ara el neoliberal, tal i com hem demostrat en analitzar l’obra de Barker. I, per tant, la necessitat i l’exigència de mostrar les condicions materials i crítiques que envolten el concepte de “teatre polític”; entre d’altres, el posar en primer pla quin discurs ideològic s’està recolzant, tant a nivell estètic com teòric, en les seves diverses manifestacions.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th., Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B., Lukács, G. (2007). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso Books. (Original publicat el 1980.)
- Barker, H. (1998). *The Bite of the Night*. Dins *Collected Plays (v. 4)* (p. 3-117). Londres: J. Calder.
- Barker, H. (2016). *Arguments for a Theatre..* Londres: Oberon Books. (Original publicat el 1989.)
- Becerra Mayor, D. (2013). Introducció. Dins *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España* (p. 9-41) Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Brecht, B. (1988). Petit orgànon per al teatre. Dins *Teatre: Un home és un home, El senyor Puntilla i el seu criat Matti, El cercle de guix caucasià* (p. 15-49). Barcelona: Edicions 62.
- Brecht, B. (2002). La vida de Galileu. Dins *Teatre complet* (p. 9-121). (Feliu Formosa, Ed.) (Vol. 3). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Castri, M. (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- Eagleton, T. (2005). *Criticism & Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. Londres: Verso Books. (Original publicat el 1976.)
- Eagleton, T. (2007). *Ideology. An Introduction*. Londres: Verso Books. (Original publicat el 1991.)
- Grochala, S. (2017). *The Contemporary Political Play: Rethinking Dramaturgical Structure*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Itzin, C. (1980). *Stages in Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. Londres: Eyre Methuen.
- Jameson, F. (1971). Literary Categories: The Logic of Content. Dins *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (p. 327-340). Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, F. (1999): *Brecht and Method*. EUA: Verso Books.



- Jameson, F. (2007). Reflections in Conclusion (epíleg). Dins *Aesthetics and Politics* (p. 196-213). Londres: Verso Books.
- Kelleher, J. (2009). *Theatre & Politics*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Lamb, C. (2005). *The Theatre of Howard Barker*. Londres: Routledge. (Original publicat el 1997.)
- Milling, J. (2012). *Modern British Playwrights: the 1980s. Voices, Documents, New Interpretations*. Londres: Methuen Drama.
- Gritzner, K. i Rabey, D. I. (2006). *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker*. Londres: Oberon Books.
- Reinelt, J. (1996). *After Brecht : British Epic Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Reinelt, J. (2015). "What I Came to Say": Raymond Williams, the Sociology of Culture and the Politics of (Performance) Scholarship". *Theatre Research International*, 40 (3), 235-249.
- Ridout, N. (2009). *Theatre & Ethics*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Shaughnessy, R. (1989). Howard Barker, the Wrestling School, and the Cult of the Author. *New Theatre Quarterly*, 5 (19), 264-271.
- Szondi, P. (1988). *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Tomlin, E. (2000). The Politics of Catastrophe: Confrontation or Confirmation in Howard Barker's Theatre. *Modern Drama*, 43 (1), 66-77.
- Tomlin, E. (2006). A New Tremendous Aristocracy: Tragedy and the Meta-Tragic in Barker's Theatre of Catastrophe. Dins *Theatre of Catastrophe. New Essays on Howard Barker* (p. 109-123). (Gritzner, K. i Rabey, D. I., Ed.). Londres: Oberon Books.
- Tomlin, E. (2016). The Pendulum of the Political: from Effect to Affect?. IFTR Annual Conference. *Presenting the Theatrical Past. Interplays of Artefacts, Discourses and Practices*. Estocolm: juny de 2016. (Text inèdit.)



Zimmermann, H. (2001) Howard Barker's Brecht or Brecht as Whipping Boy. Dins *What Reveals Are in Hand: Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Ippke* (p. 221-226). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.