



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

[NOT] BREAKING THE RULES

**—una reflexió metateatral respecte de l'ontologia lúdica de *Blasted*,
Attempts on her life i *Blue Heart*—**

ESTUDIANT: David Aguilar Sanjosé

TUTORA: Teresa Rosell Nicolás

Barcelona, 17 de juny del 2021

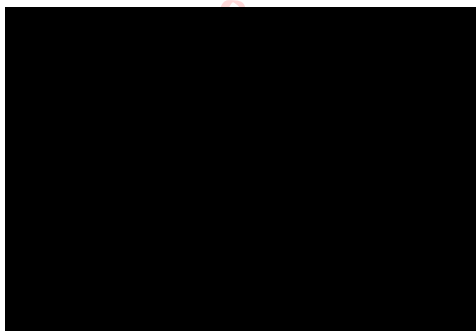


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball 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 14 de juny del 2021

Signatura:



RESUM

Aquest estudi pretén fer una lectura en clau metateatral de *Blasted*, de Sarah Kane, *Attempts on her life*, de Martin Crimp, i *Blue Heart*, de Caryl Churchill, per analitzar com, a partir del moviment reflexiu orientat cap al propi dispositiu escènic, s'accentua la consciència de l'ontologia lúdica que subjau a la forma dramàtica, així com les problemàtiques que aquesta genera. La lectura s'enfocarà en observar, per una banda, de quina manera es planteja aquesta pregunta ontològica respecte del drama i, per l'altra, com aquesta autorreflexió pot constituir el vehicle d'un pensament crític que es faci càrrec, també, de la realitat extradramàtica, és a dir, d'un pensament entorn de la contemporaneïtat.

Paraules clau: *Blasted*, *Attempts on her life*, *Blue Heart*, metateatre, joc.

ABSTRACT

This study intends to read *Blasted*, by Sarah Kane, *Attempts on her life*, by Martin Crimp, and *Blue Heart*, by Caryl Churchill, focusing on the metatheatrical devices that they unfold: we will notice how the self-reflexive orientation of these plays tends to highlight the awareness of the ludic ontology that bases dramatic form, and the problems that this ontology suggests. Our reading will attend, on the one hand, the specific ways in which this ontological question is being made, and, on the other hand, the critical discourse regarding extradramatic reality or, in other words, the discourse about our contemporaneity that this self-reflexive movement is able to convey.

Keywords: *Blasted*, *Attempts on her life*, *Blue Heart*, metatheatre, game.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	2
2. BLASTED: BOMBES, ESPECTRES, PROMESES	6
2.1. Una bomba anunciada, dirigida i emmarcada	7
2.2. La violència i l'irrepresentable	10
2.3. La negativitat com a promesa de l'esdeveniment per venir	13
3. ATTEMPTS ON HER LIFE: UNA (LÚDICA) NOTA A PEU DE PÀGINA A LA MORT DEL TEATRE	15
3.1. Postmodernitat i simulacre: una absència excessiva	16
3.2. Llenguatge, performativitat, forma i metateatre	19
3.3. La construcció de l'obra-món	22
4. CODA: BLUE HEART I EL JOC A LA DERIVA	25
5. CONCLUSIONS	29
Bibliografia	32

1. INTRODUCCIÓ

És innegable, avui en dia, la importància que la dècada dels '90 va tenir a l'hora de situar la dramaturgia anglesa al capdavant de les propostes més radicals en l'àmbit de la literatura dramàtica contemporània: una bona part de l'imaginari i de les innovacions formals que aquestes obres despleguen han esdevingut crucials per als dramaturgs posteriors, i la influència que han exercit no només s'ha limitat a la pròpia tradició, sinó que s'ha estès superant, àmpliament, les fronteres nacionals. A més, la fortuna crítica que les propostes d'aquesta dècada han obtingut ha contribuït a la seva difusió i a una revalorització de les problemàtiques que plantegen més enllà de la provocació inicial que oferien, fos aquesta relativa als temes tractats, a la manera d'abordar-los o a les estratègies dramàtiques emprades. Tanmateix, els esforços per intentar acostar-se a un fenomen que sembla presentar certa coherència interna amb una mirada omniabastadora —sigui per descriure-la, sigui per explicar-la en termes sociològics, històrics o polítics— tendeixen, sobretot si algun d'aquests intents esdevé més o menys canònic, a establir models que, inevitablement, privilegien constel·lacions d'autors i d'obres per ocultar-ne d'altres, modifiquen la pròpia recepció dels textos i, en el pitjor dels casos, difuminen les seves particularitats o n'encobreixen la complexitat i la inesgotabilitat, esquematitzant-los de tal manera que esdevenen excessivament *intel·ligibles*.

Així, en el cas de la dramaturgia anglesa dels anys '90 s'ha acabat definint una generació a la qual se li associa una estètica determinada (ens referim a la coneguda etiqueta "in-yer-face", que Aleks Sierz proposa i desenvolupa en el seu llibre homònim) i sembla que s'ha generat un consens tàcit segons el qual allò més destacable d'autors com Sarah Kane, Caryl Churchill, Martin Crimp o Mark Ravenhill és la seva crítica —formulada, sovint, en termes gairebé exclusivament temàtics— a diversos aspectes de la cultura occidental. Aquest estudi neix, justament, de la hipòtesi que, per una banda, hi ha alguna cosa *més* en joc que l'esclat d'una "generació jove" amb una sensibilitat i unes inquietuds afins, és a dir, que es poden generar altres nexes d'unió entre les diverses propostes dramàtiques que no depenen de les implicacions subjacents a l'estètica *in-yer-face* (ja que, en rigor, autors com Churchill o Crimp en queden exclosos), i, per l'altra, que hi ha alguna cosa *més*, també, que la mera escenificació d'un malestar o d'una crítica política: aquestes, en realitat, es vehiculen a través d'un diàleg i una reflexió intenses amb el propi medi, amb la *forma dramàtica* en si;

per tant, l'estatut polític de les obres, lluny de romandre en un nivell superficial o purament temàtic, se situa en un espai particular que no només té a veure amb una sèrie de canvis ideològics —simbolitzats per la caiguda del Mur de Berlín el 1989 i per l'ascens del neoliberalisme després de l'aliança Thatcher-Reagan—, sinó amb la sensació d'esgotament, i amb la conseqüent voluntat de renovació, d'un paradigma *dramàtic* que regia el “teatre polític” (recollit exemplarment per Castri¹) i que havia esdevingut, en certa manera, hegemònic.

Així doncs, el que ens proposem explorar és, justament, els modes d'aquest diàleg entorn del propi medi artístic, és a dir, la reflexió —la pregunta— sobre el *teatre* amb tots aquells conceptes fonamentals que li són inherents (la qüestió de la representació, l'element lúdic, l'esdeveniment...), així com les seves premisses, els efectes que genera en la forma sobre la qual es replega, i les possibilitats que obre a l'hora de plantejar problemàtiques de caràcter polític, epistemològic o ontològic —problemàtiques que, tot i ésser compartides amb la realitat extradramàtica, troben en aquesta autorreflexivitat del medi no només el seu correlat estètic, sinó vies de desenvolupament específiques que contribueixen a subratllar tant la singularitat del gènere dramàtic com la seva capacitat d'intervenció en l'espai públic. Entrem directament, en conseqüència, en l'àmbit de la *metateatralitat*, entesa en un sentit ampli en la línia del que plantegen tant Lionel Abel com Jean-Pierre Sarrazac: no tant com la inclusió explícita, dins del drama, d'un altre drama, sinó com a forma *filosòfica* (Abel, 1963:vii), com a secundarització del drama (Sarrazac, 2019:162) que pot presentar-se de maneres molt diverses, però que, invariablement, té a veure amb un suplement d'(auto)*consciència* i que afecta les obres en qüestió de la manera més general i profunda —fent emergir la pregunta per l'ontologia mateixa de la forma que és jugada en escena.

* * *

Partint del convenciment que la definició d'un model massa general pot caure en plantejaments apriorístics que subsumeixen la gran diversitat de propostes estètiques a una igualtat massa abstracta, ens conformarem, aquí, amb realitzar una lectura en clau metateatral de tres obres estrenades durant la dècada dels '90 —*Blasted*, de Sarah Kane (1995), *Attempts on her life*, de Martin Crimp (1997) i *Blue Heart*, de Caryl Churchill (1997)— per intentar captar un impuls relativament comú sense, però, esborrar les particularitats que cada obra

¹ Veure CASTRI, M. (1978): *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.

exhibeix. La tria del corpus —que sempre conserva un cert grau d'arbitrarietat i que, inevitablement, també respon a criteris d'afinitat personal— s'ha realitzat, per una banda, amb la voluntat d'acotar al màxim les coordenades espai-temporals (en aquest sentit, encara que l'Anglaterra dels anys 1990 constitueixi un moment significatiu per la dramaturgia contemporània, tant a nivell estètic com a nivell històric, som plenament conscients dels lligams que s'estableixen amb la tradició anterior i amb moviments artístics internacionals) i, per l'altra, de proposar un relat alternatiu al plantejat per Sierz posant en relació, així, autors i obres que, sota el filtre —sempre massa limitat a l'àmbit temàtic o referencial— de la joventut, de la confrontació i de "l'experiencialitat" propi de la categoria *in-yer-face* (Sierz, 2001:6, 30, 238) romanien relativament alienes entre si (tret, potser, de la seva connexió amb el Royal Court Theatre). A banda, considerem que la lectura successiva d'aquestes tres obres pot anar il·luminant, progressivament, la nostra hipòtesi: això és, que les estratègies metateatrals van resultant cada vegada més evidents —fins i tot, més descaradament arbitràries—, sense deixar, però, de remetre a un impuls comú que consisteix en la tematització gairebé obsessiva sobre els propis límits i condicions de possibilitat com a via privilegiada d'obrir-se, paradoxalment, a "l'a fora" del dispositiu dramàtic.

Aquest estudi parteix del pressupòsit que, com afirma Sarrazac, "[no es] demasiado tarde para hablar [...] de *literatura dramática*" (2019:9). I ho fa pel motiu evident que, encara avui en dia (20 anys després que Hans-Thies Lehmann llancés la controvertida proposta de la conversió del drama en allò "postdramàtic"), hi ha dramaturgs que *escriuen*, i que les seves propostes continuen essent rellevants dins el teatre contemporani. La importància que ha anat adquirint l'*escena* i la hibridació de materials —que, certament, ha desplaçat la centralitat de què gaudia el text dramàtic— s'ha anat gestant des de finals del segle dinou fins a l'actualitat, i no per això s'ha abandonat definitivament el drama: simplement, s'ha pres consciència que el teatre és un art que aglutina —i que fa xocar— diverses temporalitats, i una d'elles és el temps de l'escriptura —una escriptura, però, que se sap incompleta, que remet, constantment, al seu "esdevenir escènic" (2019:9). A banda, el diàleg dels dramaturgs amb la forma dramàtica ha estat incessant i, lluny d'haver-la rebutjat com una forma caduca, estariem temptats d'afirmar que, en qualsevol cas, aquest diàleg s'ha anat intensificant a partir del segle vint i que ha servit de base per a moltes de les renovacions a les quals s'ha sotmès el drama. És per això que, tot i assumint la seva incompletesa fonamental, creiem que

és pertinent continuar *llegint* el teatre, assenyalant, al seu torn, les *virtualitats* latents en aquest “esdevenir escènic” que totes les obres projecten: per tant, no ens centrarem en cap representació particular de les peces en qüestió, sinó que partirem, exclusivament, de la lectura del text amb tot allò que té de presència i de potencialitats no necessàriament actualitzades.

Per altra banda, a l’hora d’abordar la possible *política* de les obres desestimarem el marc que Liz Tomlin, un referent ineludible del teatre polític contemporani en l’àmbit anglosaxó, ha desenvolupat identificant dues tendències aparentment oposades que necessiten, perquè l’obra reïxi en termes polítics, arribar a un cert equilibri (2019:13): la tendència de l’*autonomització*, molt lligada a la noció del dissens i a les propostes de Rancière i del postestructuralisme, i la tendència de l’*igualitarisme*, que provindria d’un marxisme més ortodox i que correspondria, més o menys, al paradigma polític exposat per Castri; la proposta de Tomlin, seguint les elaboracions de Laclau i Mouffe relatives al seu projecte de “democràcia radical”, consisteix en situar allò polític en la intersecció de les dues tendències, de tal manera que la *llibertat* de l’autonomia (que garanteix els antagonismes i la pluralitat) sigui capaç de combinar-se amb la *igualtat* necessària per construir projectes col·lectius i que aquesta autonomia no pugui inscriure’s, per tant, en el marc epistemològic neoliberal (2019:71-76). Tot i que considerem necessàries les crítiques de Tomlin a l’anàlisi exclusivament fenomenològic (2019:27-30) —cosa que, en la línia del nostre estudi, ens permet explorar les virtualitats *implícites* en el text o en la realització escènica²— creiem que l’esgotament del paradigma del teatre polític anterior es deu, justament, al fet que, en última instància, l’element polític se supeditava a uns projectes, en certa mesura, *externs* al propi medi teatral (que és el que fa, en realitat, Tomlin a l’*avaluar* la pertinença de les obres en funció de la seva adequació a l’ideal polític plantejat per Laclau-Mouffe). Per tant, aquí no intentarem localitzar on se situa la capacitat d’incidència política de les respectives obres, sinó que pararem atenció a la direcció que adopten les inquietuds quan aquestes s’orienten cap al propi dispositiu: més que identificar la política *en* el teatre, provarem, per contra, d’observar les diverses polítiques *del* teatre.

² Pel concepte de “realització escènica”, traducció de l’alemany “*Aufführung*”, que em sembla adequat per designar la representació posant el focus en la seva vessant performativa, independentment, ja, del text dramàtic previ, remeto a l’ús que en fa Erika Fischer-Lichte a la seva *Estética de lo performativo* (nota del traductor, 2011:37-38).

2. *BLASTED*: BOMBES, ESPECTRES, PROMESSES

Blasted is all about hope and love.
Sarah Kane

“The time is out of joint”: el cèlebre lament de Hamlet —que és, alhora, auguri i motor de la tragèdia que ha de venir, maledicció del deure imposat per l’herència d’un crim *espectral* que roman sempre en un temps anterior (Derrida, 1995:34), resignació del personatge que *se sap* personatge d’una dramaturgia melodramàtica que li és, en certa mesura, aliena i *arbitrària* (Abel, 1963: 45-46, 50)— podria ben bé figurar com un baix continu que recorre aquella habitació d’hotel de Leeds esdevinguda, sobtadament, zona de guerra i escenari mutilat d’un temps dis-locat, pròpiament espectral: el temps [*weather*], de fet, està *literalment* “out of joint” (Kane, 2001: 24, 39, 50, 57), així com el temps causal, dialèctic i teleològic del drama absolut (Szondi, 1988:15) —que la *pièce bien faite* reprèn i que es va reproduint acríticament en els drames formulaïcament realistes propis del teatre burgès que, encara en aquell moment, constituïen l’horitzó d’expectatives de bona part de la crítica hegemònica—; més important, potser, és el fet que l’estructura mateixa de l’obra —la seva temporalitat interna— també està dislocada: contràriament al que semblaria en un primer moment, la frontera que instaura la bomba no és absoluta, l’explosió està, subtilment, desplaçada, el Soldat (l’espectre) arriba abans d’hora o, més precisament, no havia deixat mai de *retornar*; finalment, l’escàndol que va marcar, singularitzant-la, l’estrena de *Blasted* és el símptoma d’una esclatxa que (es) desencaixa: els crítics criden “the time is out of joint” i intenten, per tots els mitjans, tranquil·litzar-se atenuant l’horror i la intel·ligibilitat de quelcom que s’escapa, d’alguna cosa que es necessita (moralment) fora-de-lloc i en la còmode posició d’un sense-sentit que, per les seves mancances, no val la pena d’èsser pensat.

És en aquesta sèrie de dislocacions, que afecten profundament l’obra en tots els nivells, que podem localitzar tant el diàleg reflexiu que Kane manté amb la forma dramàtica —sobretot, amb les problemàtiques suscitées per la tensió constant entre la idea de representació, de presència i d’esdeveniment— com les polítiques específiques que se’n deriven: en aquest sentit, el *temps* constitueix un node significatiu que pot agrupar diverses dimensions d’aquesta reflexió i que, per tant, ens permet entreteixir allò que la bomba havia desconjuntat, conduint-nos, en última instància, a la pregunta per la pròpia ontologia (lúdica) del drama per mitjà de l’intent necessàriament virtual —però amb la força performativa de la

promesa veritable— d'un temps *altre*, d'un temps *extradramàtic* que, com l'amor i l'esperança [*is all about hope and love*] encara ha de venir.

2.1. *Una bomba anunciada, dirigida i emmarcada*

“*The hotel has been blasted by a mortar bomb*” (Kane, 2001:39): la bomba està inscrita, ja, en el mateix títol; és, per tant, una bomba *anunciada*, projectada com el que *ha* de venir (un títol no deixa d'ésser una mena de promesa) però que, tanmateix, es presenta sempre de manera inanticipable, imminentment: el càlcul, doncs, esdevé impossible i cap causalitat pot retre comptes de la *intempestivitat* absoluta d'allò que arriba i que ens deixa, invariablement, “rebutats”. Així, la bomba disloca l'escena a tots els nivells —de fet, fa explotar el drama mateix—, però, alhora, en aquest ésser pura intempestivitat, desencaixa també la pròpia estructura interna de l'obra revelant, de manera retrospectiva, que allò que es desenvolupava dins del marc d'un realisme més o menys convencional (allò que la bomba ha vingut, justament, a rebentar) estava de fet, ja, *assetjat* pels espectres i, en conseqüència, que ja es trobava ell mateix, en certa manera, “out of joint”: l'explosió, que sembla ocupar un lloc central tant a nivell narratiu com simbòlic es troba, en realitat, *desplaçada*. Subtilment, Kane fa entrar el Soldat i només *després* cau la bomba, evidenciant, així, que la dis-locció de l'espai s'havia produït *abans* que la dis-locció física produïda per l'esclat (“*there is a large hole in one of the walls*” [2001:39]): aquest temps *diferit*, fora-de-temps, desarticula, per tant, l'articulació mateixa entre dos espais, dos temps, dos paradigmes; la manca de referencialitat que afecta les tres darreres escenes s'immisceix en l'escenari realista-burgès i contamina la seva ordenació espai-temporal sense ni tan sols concedir un punt d'articulació estable (la bomba) que permeti establir un tall net i conceptualment tranquil·litzador entre dos espais ben diferenciats i, al capdavall, *aliens*.

És per l'al·lusió a un temps que desborda el present viu i contemporani de si (Derrida, 1995:12-13) propi del drama que podem parlar d'*espectres* (ja que, “en el fondo, el espectro es el porvenir, está siempre por venir, sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer” [1995:52]), i és per això, també, que es poden produir petits col·lapses que, revelant aquesta inadequació del present a si mateix, van erosionant la forma dramàtica des del seu interior: l'explosió sobtada (inanticipable, també) d'un cotxe dispara la paranoia d'Ian que, en un moment veritablement premonitori i precàriament justificat a nivell argumental, anticipa l'avenir (“**Ian** Thought it was a gun.” [2001:28]); el temps simbòlic que emmarca les

escenes i que, fins a la ressurrecció d'Ian, sembla romandre en un pla ontològic diferent del de l'interior de l'habitació, s'escola momentàniament: "**Ian** It's raining. / **Cate** It's not." (2001:27); el riure histèric de la Cate inconscient correspon, espectralment, al riure que li provoca la mort del nadó:

Cate (*Bursts out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably.*) (2001:9)

Cate It's dead.

Ian Lucky bastard.

Cate (*Bursts out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably.*) (2001:57)

La bomba, doncs, és una bomba *anunciada*: amb el seu efecte desllorigador, no només desencaixa l'escena transportant-la en un espai aliè (l'espai de l'Altre) que, de sobte, es troba *aquí-ara* —sense estar, tanmateix, del tot present, ja que la manca de referencialitat a la qual es veu sotmesa l'habitació d'hotel amputada no permet l'emergència d'una presencialitat *absoluta* ni a nivell espacial [aquí] ni a nivell temporal [ara]—, sinó que, al seu torn, *es* desencaixa també per fer col·lidir diverses temporalitats i atenuar, així, qualsevol binomi conceptual que pugui articular l'obra reinscrivint-la en els paradigmes dramàtics convencionals (presència/absència, dins/fora, presentació/representació, somni/realitat³).

La bomba, però, és també una bomba *dirigida*: la seva imminència intempestiva no l'eximeix de tenir una *orientació*, i és, justament, en aquesta direcció que pren el projectil — amb tots els efectes i ressonàncies que aquest comporta— que podem trobar un *sentit* a la dislocació i, amb ell, un sentit al gest inaugural de Kane més enllà de la *gratuitat* provocativa que els crítics li retreien en el seu intent de mantenir el drama *inqüestionat*. De fet, alguns d'aquests detractors professionalment escandalitzats van intuir de manera bastant exacta el rumb que prenia *Blasted*, i els blancs principals de les seves invectives ens poden ajudar, paradoxalment, a entreveure'l: de "This Disgusting Feast of Filth" a "[I] couldn't recall an uglier play" (Sierz, 2001:95), passant per "there is no sense of external reality" (2001:96) o "the connection of between the Leeds hotel room to the war outside is never properly made, and I don't think you can simply have a bomb then translate the action from one place to another" (Saunders, 2002:40), totes se centren, per una banda, en l'excés de violència i, per l'altra, en la manca d'estructura, en la inadequació amb qualsevol "realitat externa". És clar,

³ Lionel Abel ja apunta a aquest efecte particular de la metateatralitat respecte de la tragèdia, i que té molt a veure amb els processos de *literalització* o, més precisament, amb l'*ontologització* de problemàtiques que abans corresponien a l'àmbit epistemològic: "Tragedy, from the point of view of metatheatre, is our dream of the real. Metatheatre, from the point of view of tragedy, is as real as are our dreams." (1963:113).

per tant, que el que aquí s'acusa és la manca de fidelitat al paradigma *mimètic* de la representació (que se suposa essencial per al drama des de la seva formulació aristotèlica); allò més interessant, però, és que Kane no es desprèn, sense més, de les categories dramàtiques tradicionals (com ho podrien fer, per exemple, els diversos tipus de *performances* que es van popularitzar durant els anys '60 i que, en aquella època, ja estaven bastant consolidades), sinó que les reproduïx per destruir-les després, les replica per *enrarir-les* —i, per tant, per dur-les a la consciència.

Per altra banda, el que també podem intuir en les diverses crítiques —i que resultarà fonamental per a la nostra hipòtesi— és la sensació d'*arbitrarietat* que genera tant l'estructura com aquest excés de violència que es denuncia (de fet, la violència sembla excessiva, justament, en virtut de la seva gratuïtat). A diferència d'altres plantejaments escènics que també s'han proposat trencar, en diferents graus, amb el paradigma mimètic (com, per exemple, el teatre èpic de Bertolt Brecht), sembla que, aquí, la ruptura no es realitza en funció d'una possible obertura ulterior —cap a la Història, cap a la realitat contemporània o, fins i tot, cap a una nova idea de teatralitat que estigui fundada en una lògica diferent—, sinó que apareix com *autonomitzada*, com accentuant l'alteritat d'un joc tancat en si mateix (Gadamer, 1999:156); l'aparent manca de sentit, en aquest cas, no és la carència d'una direcció, sinó la carència d'un *telos* determinat: el temps cíclic —que és el temps dels (re)apareguts, dels ressuscitats, com el propi Ian (Kane, 2001:60)—, literalment, *emmarca* l'obra i, al capdavall, la indefinició i la manca de referencialitat, la incessant successió d'atrocitats o els canvis de codi escènic sobtats —com els *tableaux vivants* que precedeixen la mort d'Ian (2001:59-60), que subratllen la desorientació pròpia d'aquest temps dislocat— no deixen d'ésser, en certa manera, el correlat de l'automanifestació lúdica, d'aquell “vaivén que no está fijado en ningún objeto en el cual tuviera su final.” (Gadamer, 1999:146).

La bomba, per tant, no ve (en nom) de l'exterior ni tampoc s'hi dirigeix —potser, per això, la seva imminència—: és una bomba *emmarcada* completament en el drama, que forada, però que no arriba (almenys, en primera instància) a obrir res —direm: a produir un veritable *esdeveniment* fora de la lògica iterable i autotèlica de la re-presentació. L'explosió es revela, així, més aviat com a *implosió*; l'atemptat contra el paradigma mimètic representatiu i, més concretament, contra les convencions del teatre realista burgès —heretades del drama absolut

que descriu Szondi—, així com el soscavament del binomi presència/absència i del temps dialècticament teleològic que li són inherents es dirigeix contra el dispositiu dramàtic *des de* la pròpia forma dramàtica: Kane hereta críticament les eines d'aquest “realisme” convencional, els pressupòsits subjacents (i, normalment, *silenciats*) del joc dramàtic per dur-los al paroxisme; és per la via de la representació, de la manera més literal, que s'introdueix l'aporia de l'*irrepresentable*.

2.2. La violència i l'*irrepresentable*

“El drama forma aquí parte del juego, y de un juego muy particular: el juego de lo *injugable*. [...] Los autores intentan poner al mismo teatro en *estado de aporía*.” (Sarrazac, 2019:360). L'observació de Sarrazac, referida a autors com Sarah Kane, Edward Bond o Werner Schwab, apunta al fet que, en l'excés de violència que presenten les seves obres, es mostra veritablement —i de manera aporètica— la “imposibilidad para exteriorizar los signos de lo visceral” amb l'objectiu, en última instància, de “prohibir el juego” (2019:360), és a dir, de fer-lo pròpiament impossible.

Blasted, però, no presenta aquesta impossibilitat de cop (instal·lant, així, un codi aliè al drama, com pretenien fer les primeres *performances*). De fet, la violència impregna l'habitació d'hotel des de l'inici de l'escena —com la mateixa Kane afirma: “one [la violència de la relació entre Ian i Cate] is the seed and the other [la violència de la guerra] is the tree” (Kane, a Sierz, 2001:101)—, però, d'alguna manera, aquesta encara s'adequa als paràmetres de la representació; d'altra banda, tampoc és la bomba —el punt d'articulació desarticulat, com hem vist— l'únic que propicia l'aparició de l'*irrepresentable*: la seva emergència té més a veure amb la torsió, l'acumulació i la hiperbolització de les dinàmiques realistes que tenen lloc durant les dues primeres escenes, i és per això que “el joc d'allò *injugable*” continua formant part, al capdavall, del propi joc; “l'estat d'aporia” assenyalat per Sarrazac, al qual se sotmet el drama, no precipita la seva dissolució —aquest no esdevé “extradramàtic”, “postdramàtic” o “purament performàtic”—, sinó que el manté *violentament suspès* en forma de pregunta, és a dir, posa al descobert la seva *qüestionabilitat*: “el sentido de cualquier pregunta sólo se realiza en el paso por esta situación de suspensión, en la que se convierte en pregunta abierta” (Gadamer, 1999:440). Per tant, la violència, a l'orientar-se contra el dispositiu dramàtic per mitjà de les seves pròpies convencions, paradoxalment anuncia una possible *obertura* des del tancament autorreflexiu —per això dèiem: no constitueix un

esdeveniment *per se*, sinó que, més aviat, *convoca* l'esdeveniment per venir— i és aquí on rau, al nostre parer, la diferència tant amb el drama absolut (que *silenciava* el propi espai de joc, pressuposant una obertura per realitzar, en realitat, un tancament radical i, com indica el nom que li atorga Szondi, *absolut*) com amb les diverses poètiques *politiques* recollides per Castri (que, en última instància, revelen i ataquen les convencions del drama en funció d'una obertura també pressuposada, però exterior, històrica, utòpica).

Així, la violació de Cate contrasta amb la sodomització posterior d'Ian —una manté l'horror en l'*obscenitat*, seguint les lleis del decòrum clàssic, i l'altra el mostra *en escena*, tensant al màxim, ja, la viabilitat de la representació—, i els desmais de Cate poden ésser llegits —i més, encara, tenint en compte la dislocació temporal abans mencionada, que instal·la un nexa d'unió temporal entre dos presents disjunts— com la versió *representable* —és a dir, iterable i *falsejable*— de l'horror que suposa la mort del nadó, com si s'apuntés conscientment el significat inefable per mitjà de la seva substitució per un altre significat encara assumible⁴: deixant de banda el fet que el nadó (com Cate, per altra banda) simbolitza una puresa innocent que realça encara més la *injustícia* fonamental que envolta la violència, la seva mort en escena se situa al final, com a clausura, de la sèrie atroç que ens condueix fins a l'*horror* (a partir d'aquí, *Blasted* entra en una altra dimensió, amb la seqüència accelerada de “quadres” al voltant d'Ian moribund, la seva ressurrecció i el final que, com veurem, és una promesa que gairebé ja pertany al temps *altre* que Kane s'esforça a convocar); la mort del nadó (amb la profanació i la ingesta posteriors), per tant, constitueix, tant a nivell simbòlic com tècnic, la culminació d'aquest hiperrealisme impossible i aporètic —que ja no té, pròpiament parlant, res de realista— desenvolupat durant tota l'obra.

L'irrepresentable ja estava, però, operant abans, i Kane tensa les lògiques realistes atacant, alhora, la versemblança i la causalitat, dos dels seus pilars fonamentals: de la masturbació a la fel·lació en escena, de l'ejaculació a les mossegades, cada vegada la violència apareix menys *motivada* i més *inviabile* (si es vol respectar el codi que, en aquell moment, sembla que regeix la peça); en aquest sentit, el sexe oral que Cate li practica a Ian, i que acaba amb un altre

⁴ Una explicació suggerent de la llei del decòrum clàssic respecte de la mort-en-escena podria tenir a veure amb l'emergència d'aquesta irrepresentabilitat que atempta contra el caràcter lúdic del drama: no només constitueix, en efecte, un problema ètic (com representar justament la mort, la mort de qui, etc.), sinó que és allò diametralment oposat als paràmetres d'un drama més o menys absolut; la mort seria irrepresentable perquè remet a un més enllà d'ella mateixa, és antidualògica i, principalment, és ir-repetible .

esclat de violència (2001:30-31), se situa en un moment *transicional*, al límit mateix d'allò representable: encara que la fel·lació pot continuar respectant les lleis de la versemblança — pot, encara, presentar una certa contigüitat amb l'espai fora-de-joc, repetir-se i falsejar-se— Kane insisteix, significativament, en el *temps* de l'acte (pauta el moment precís de l'ejaculació), plantejant, ja, una certa irresolubilitat en el xoc entre el joc (en aquest cas, el joc “realista”) i l'esdeveniment —quant dura, realment, una fel·lació? És sostenible, aquí, aquesta duració en termes dramàtics? I, si es decideix reduir aquest temps, no emergeixen amb tota claredat l'*arbitrarietat* i el *tancament* del joc dramàtic —que, certament, no té res a veure amb la realitat?⁵ Per altra banda, les reaccions dels personatges davant l'*assetjament* dels espectres que (re)apareixeran—arriben a picar tres vegades a la porta abans que arribi el Soldat (2001:6, 16, 34), prefigurant, de manera *literal*, l'irrepresentable que vindrà, ja que mai no veiem qui pica— també semblen anticipar-se, com hem apuntat abans, a l'adveniment de l'horror que irromp al final de la segona escena: al principi, només Ian reacciona d'una manera sobredimensionada (apel·lant als seus propis espectres indeterminats, els agents anònims que el vigilen, però que mai no es materialitzen); després, però, Cate també entra, injustificadament, en pànic (“**Cate:** DON'T ANSWER IT DON'T ANSWER IT DON'T ANSWER IT” [2001:34]), desbaratant, així, tant la versemblança com la causalitat de l'escena, evidenciant que, en el joc espectral que s'està gestant, cada moment ja *no* inclou “en ell mateix el germen del futur”, ja *no* està “gràvid de futur” (Szondi, 1988:15), sinó que *és* futur, que hi salta directament, sense cap mena de successió dialèctica. En el fons, es patentitza i es porta fins a les seves últimes conseqüències aquella màxima del drama absolut que, en realitat, s'ajusta a la pròpia ontologia del joc, sobre la qual es funda el drama: “el drama respon d'ell mateix en tant que absolut, *crea el seu propi temps*” (Szondi, 1988:15) [la cursiva és meva].

La violència i l'irrepresentable s'escolen, també, en la pròpia escriptura, i no només a nivell temàtic o lèxic (com subratlla constantment Sierz que, en la seva “genealogia de la provocació” [2001:10-35] se centra, gairebé exclusivament, en el valor “ofensiu” de certes paraules per a la societat anglesa conservadora), sinó en l'espai que s'obre, justament, entre

⁵ A aquestes problemàtiques se li afegeix el fet que, per primera vegada, l'escriptura mateixa es desarticula, posant l'accent sobre la seva *materialitat* i sumant, encara més, les dificultats per a l'adequació entre la iterabilitat i la singularitat, entre el text dramàtic i el seu “esdevenir escènic”: “**Ian:** Said you were dangerous. / So I stopped. / Didn't want you in any danger. / But / Had to call you again / Missed / This / Now / I do / The real job / I / Am / A / Killer” (2001:30).

l'àmbit de la *literatura dramàtica* i les potències que aquesta adquireix en el seu *esdevenir escènic*: les acotacions més ferotges —les que posen en entredit la possibilitat mateixa d'una (re)presentació efectiva— introdueixen una enèsima dislocació temporal, un temps espectral —ni present ni absent— que assetja la lectura, però que no acaba de tenir lloc, que se situa en un pla intermedi i que resulta pròpiament irresoluble tant des del punt de vista de la performativitat inherent a la realització escènica com des dels plantejaments iteratius de la representació —altra vegada, s'insisteix en posar el drama en un estat d'*aporía*. I és que Kane *condensa* agressivament les accions que descriu, apuntant sempre, però, a aquesta *duració* que, com en el cas de la fel·lació, ni la realització escènica ni la lectura poden assumir; encara que intuïm, per mitjà d'indicadors textuais, el temps propi d'allò horripilant (“*When the Soldier has finished [raping Ian]*” [2001:49]), la presentació gairebé instantània que ens proporciona l'acotació no permet el desenvolupament efectiu d'aquest temps: com representar, doncs, la tensió pròpia d'un text que genera un abisme entre la seva formulació i l'acció que, suposadament, descriu? El no-temps assetja la lectura perquè se'ns insinua una duració *irrealitzable*, no representable *ni* presentable: per molt que s'intentés materialitzar plenament l'horror es perdria, invariablement, l'efecte derivat de *suprimir* el seu temps per mitjà de la concisió violenta, de mantenir aquest horror en el fora-de-temps que emergeix entre la literatura i allò vers el qual tendeix.

2.3. *La negativitat com a promesa de l'esdeveniment per venir*

Hem afirmat, abans, que la violència contra el propi dispositiu dramàtic i l'accentuació del seu tancament per mitjà del replegament autorreflexiu, paradoxalment, s'orientaven, en última instància, a l'eventualitat d'una obertura que germinava des de l'*esquerda* mateixa d'un drama trencat —és a dir, qüestionat— per la pregunta determinada sobre el seu propi ésser (Gadamer, 1999:439). Hem afirmat, també, que aquesta pregunta suposava la possibilitat mateixa de l'esdeveniment —entenent l'esdeveniment com l'experiència de l'impossible mateix (Derrida, 1995:79-80), com l'adveniment de la singularitat i l'alteritat radicals, com allò que no pot derivar-se del càlcul d'un programa, que es presenta, sempre, imminentment—, però que aquest no es donava *aquí-ara*, sinó que es convocava per mitjà de la performativitat inherent a la *promesa* d'un temps fora-del-drama —que era el temps de l'amor i de l'esperança que reclamava la mateixa Kane per a la seva obra.

En efecte, creiem que tota la negativitat de *Blasted* —una negativitat que s'estén a tots els nivells: l'exposició sistemàtica de la violència, el soscavament creatiu del temps dramàtic, la suspensió aporètica del joc— es dirigeix a projectar un més enllà del drama, un més enllà *impossible* per la pròpia força centrípeta del drama; *Is all about hope and love*, dos atributs que romanen, invariablement, fora de lloc, però que constitueixen un horitzó *messiànic* —el temps de l'alteritat, el temps que s'oposa a la successió absoluta de presents— que conjura, de manera exemplar —és a dir, sortint de si mateix per anar cap als altres, donant allò que no té o que no és (Derrida, 1995:47-48)— l'esdeveniment com a esdeveniment per venir. Després de morir i de ressuscitar, Ian clausura l'obra amb un moviment *inaugural*: el seu últim —i primer— “Thank you” (2001:61) *promet* el per venir i, com a promesa, és una *injunció* performativa donada aquí-ara, en un present que s'orienta a un futur indeterminat, però que *ha* de venir; en l'extrem més extrem de l'obra, en un no-temps ja gairebé virtual (ni present, ni absent), enmig de la possibilitat mateixa del mal —la guerra, la mort, la violació, el canibalisme— té lloc una donació sense garanties, una injunció sense resposta, que espera (sense esperar: és el final de l'obra) el veritable esdeveniment com a *justícia*, com a obertura a la singularitat absoluta de l'Altre, com a obertura, també, cap a un altre drama per venir.

El caràcter messiànic de l'obra, que es forja a partir de la *consciència* del propi joc i del seu qüestionament autorreflexiu, rau, justament, en el seu ésser injunció, promesa i penyora que es projecta més enllà de l'esdeveniment escènic: en l'extrem més extrem d'un *thank you* sense programa, sense càlcul, sense *retribució*; en la insinuació d'una hospitalitat absoluta que, finalment —i sempre es tracta d'un final després del final, d'un drama després del drama — esperaria i precipitaria l'esdeveniment com a esperança i amor. La promesa de Kane és una promesa eminentment *política*, però és, alhora, una promesa *dramàtica*: en mantenir *oberta* la pregunta per un drama que pugui orientar-se, sense deixar d'ésser drama, més enllà de si mateix, es manté, alhora, *oberta* la pregunta pel seu potencial (polític) per a la vida sense recolzar-se, ja, en el càlcul teleològic d'un programa que es percep com a derrotat; així, enmig de la voràgine igualment asfixiant d'un capitalisme neoliberal sense alternativa, l'única escletxa viable —per al drama i per a la vida— és la promesa de l'*imprevisible*.

3. *ATTEMPTS ON HER LIFE*: UNA (LÚDICA) NOTA A PEU DE PÀGINA A LA MORT DEL TEATRE

It's theatre -that's right- for a world in
which theatre itself has died.
Martin Crimp

L'afirmació anterior, que Crimp adjudica a un dels locutors presents en l'*scenario* 11⁶ (2007:51-58)—perquè la pròpia construcció dramaturgica d'*Attempts on her life* refusa radicalment la noció de “personatge” i, de fet, fa de la seva absència el centre mateix de la peça—, no pot defugir la ironia *absoluta* que emmarca tota l'obra i que s'eleva, gairebé, a principi constructiu d'aquesta (“Let each scenario in words —the dialogue— unfold against a distinct world —a design— which best exposes its irony” [Crimp, a Luckhurst, 2003:47]): una de les dificultats que se'ns planteja a l'hora d'abordar l'obra de Crimp té a veure, justament, amb el desplegament reiterat i sostingut d'aquesta ironia totalitària (Tomlin, seguint a C.Booth, l'anomena “ironia inestable” [2019:86]), que esborra qualsevol punt de referència exterior a si mateixa —altra vegada, el tancament lúdic— i que, per tant, impedeix la reconstrucció d'un significat més o menys estable a partir de les ruïnes que ella mateixa ha generat (Booth, 1974:240); en el terreny —paròdicament— postmodern que *Attempts on her life* va conreant, qualsevol afirmació esdevé, de tan relativa, *absoluta*, dificultant al màxim, així, qualsevol intent [*attempt*] de produir un (meta)discurs que se'n derivi més enllà de la mera constatació del que està escrit —del que se suposa que ha d'ésser escenificat— o de l'explicació més o menys exhaustiva de la teoria i dels referents que l'obra convoca —però als quals no necessàriament s'adhereix, tenint en compte aquesta mateixa dinàmica lúdica generalitzada.

Una de les grans ironies de l'obra, que ateny tant a la seva construcció formal com, al capdavant, a la reflexió ontològica sobre l'estatut del drama contemporani, té a veure, precisament, amb el contrast que es genera entre una certa sensació d'esgotament del drama —i, consegüentment, d'una voluntat d'*alliberar-se* del drama (“l'alliberament de l'ordre” [...] podria correspondre en el nostre cas a l'emancipació del text de les normes de la construcció dramàtica” [Carnevali, 2013:4]), de *desbordar-lo* (Sarrazac, 2019:172)— i el fet

⁶ Mantenim el terme *scenario*, que designa els diferents frangments en què es divideix l'obra de Crimp, en l'idioma original per conservar les diverses ressonàncies del terme (que es perdrien en la traducció): com explica Carnevali, el terme pot referir-se tant a la creació d'un guió televisiu o cinematogràfic, als diversos “arguments” que teixeixen la història, a l'escenari entès en termes físics i socials com a una situació política o social (2013:3).

que *Attempts on her life*, lluny de desvincular-se de la forma dramàtica, no només tematitza gairebé cadascun dels seus elements —generant, per mitjà del diàleg lúdico-crític, una *continuitat* amb aquests—, sinó que continua participant de les idees “convencionals” de dramaturgia (Zimmermann, 2003:70) i de literatura dramàtica, criticant, a més, la creixent insistència en l'esfera *corporal* —pròpia tant de la *performance* com de moltes de les propostes que Lehmann atribueix al teatre postdramàtic— a través del desplegament (gairebé, immaterial) d'un escenari exclusivament *lingüístic*⁷.

És per això que, en comptes d'adherir-nos a l'entusiasme que suposa el descobriment del “brave new theatre of the twenty-first century” (De Jongh, a Luckhurst, 2003:48) i posar l'accent sobre les llicències que Crimp es pren envers la forma dramàtica, considerarem *Attempts on her life* com un diagnòstic i una proposta del drama després del drama, del drama derrotat per la imatge i esdevingut, ell mateix, imatge —la pregunta per la representació, que en Kane es traduïa en la posada en qüestió d'un paradigma mimètic tancat que, en el seu ésser iterable i falsejable, impedia qualsevol esdeveniment, aquí pren la forma superficial, igualment tancada, del *simulacre*—; en definitiva, considerarem *Attempts on her life* com una (lúdica) nota a peu de pàgina a la mort del teatre per descobrir que, en “convertir l'enllestiment sentit del nostre temps en matèria i mitjà de l'obra” (Barth, 1983: 275), aquesta nota pot esdevenir no només summament productiva, sinó veritablement crítica.

3.1. Postmodernitat i simulacre: una absència excessiva

Tot i que l'anàlisi d'*Attempts on her life* no es pot reduir completament a l'explicació de teories sorgides en l'àmbit de la postmodernitat —encara que, certament, aquestes dialoguin amb l'obra, com la caiguda dels metarrelats de Lyotard o l'adveniment simulacral de la

⁷ Karen Jürs-Munby considera, en la seva introducció a l'edició anglesa de *Postdramatic Theatre*, de Hans-Thies Lehmann, que *Attempts on her life*, justament, constitueix un exemple de “teatre postdramàtic”; la seva afirmació es basa en el fet que “these writers produce what could be called ‘open’ or ‘writerly’ texts for performance, in the sense that they require the spectators to become active co-writers of the (performance) text” (2006:6). A banda que el concepte “d'esdevenir escènic” proposat per Sarrazac pot retre comptes d'aquest tendir cap a la performativitat de la realització escènica, podríem plantejar-nos si la voluntat d'implicar el públic —de convidar-lo, al capdavall, a la interpretació— i la conseqüent obertura de sentit no constitueix un objectiu comú de tot teatre avantguardista (i, per tant, no exclusivament característic del “teatre postdramàtic”). Un dels problemes de la visió totalitzant de Lehmann és que acumula tantes propostes estètiques diferents i contradictòries (afiliades per una hipotètica oposició a la idea de “drama”) que, al capdavall, s'esborra l'especificitat de les categories teòriques que construeix per traçar un “estat de la qüestió” de les principals tendències del teatre contemporani (o, directament, per transmetre un cert *Zeitgeist* del teatre en l'era postmoderna).

hiperrealitat de Baudrillard⁸—, sí que resulta necessari, si volem respectar l'especificitat de la proposta, tenir-les presents, sobretot perquè condicionen efectivament l'apropament al text, és a dir, l'emmarquen per permetre certes operacions interpretatives i impedir-ne d'altres. És per això que, per exemple, no podem partir —com fèiem amb *Blasted*— de la reflexió respecte del(s) temps per intentar copsar les operacions metateatral que fonamenten la pregunta pel drama: el temps messiànic que Kane s'esforça, negativament, a convocar és incompatible amb el desplegament essencialment *espacial* que es va configurant al voltant de la figura d'Anne, i que té a veure, justament, amb l'assumpció, a nivell estètic, de la pèrdua d'historicitat postmoderna i la seva conseqüent substitució per una lògica espacial en una època on l'erosió progressiva del valor d'ús tant de les mercaderies com dels propis esdeveniments —de la pròpia experiència— ha *materialitzat* un sistema tancat d'imatges espectaculars que es relacionen entre si per mitjà de la pura *equivalència* i que, per tant, formen un tot sincrònic i absolut (Jameson, 1991:45-46).

En aquest sentit, el polèmic interdicte de l'hermenèutica —que defensen autors com Susan Sontag o el propi Jameson⁹— no es tradueix en un interdicte de la interpretació, sinó en la presa de consciència que l'objecte postmodern presenta “un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal” (Jameson, 1991:29) —que no deixa d'ésser la superficialitat de la imatge *simulacral*, del significant sense significat ni referent— i que, com a màxim, el que es genera són *efectes* de profunditat, és a dir, meres dispersions refractives que no poden remetre, ja, a una totalitat que les doti d'un sentit unitari i coherent: es liquida, així, la pretensió hegeliana que qualsevol mena d'objectivitat pugui emergir del subjecte (Szondi, 1988:58-59), ja que el subjecte en si —en aquest cas, Anne— ha esdevingut un calidoscopi, un joc de llums —d'*aparicions* espectaculars— que emmascaren, en realitat, l'abisme d'una *absència*.

⁸ Cal assenyalar que, justament, Crimp encapçala l'obra amb una cita de Baudrillard, autoritzant, en certa manera, i propiciant encara més la tendència de voler trobar en *Attempts on her life* una exemplificació artística d'aquestes teories (“no one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them.” [Baudrillard, a Crimp, 2007:1]).

⁹ En realitat, Jameson no desacredita la lectura hermenèutica, sinó que afirma que gran part de les “teories postmodernes” (principalment, el postestructuralisme), així com moltes de les obres que segueixen aquesta lògica cultural, s'oposen a la idea de profunditat que, per elles, subjau a l'hermenèutica (1991:32-33); així, no és que es proposi, programàticament, l'abandonament de l'hermenèutica com a mode de llegir, sinó que s'apunta a la pèrdua de profunditat com a tret específic d'aquestes obres, que ha d'ésser tinguda en compte en la lectura (cosa que, al nostre entendre, s'ajusta al procedir hermenèutic, al subratllar, davant de tot, que la interpretació es deixi preguntar de manera determinada per l'objecte, igualment determinat, que té al davant).

Així doncs, a l'encarar la interpretació d'*Attempts on her life*, és a dir, a l'intentar dotar-la d'una direcció, no podem apel·lar a la profunditat que suposa la búsqueda d'un sentit situat més enllà de la materialitat que se'ns exposa, sinó que hem d'assumir la *superficialitat* literal que la pròpia obra reclama —com en l'*scenario* 9 (2007:43-46), on s'intenta desxifrar un codi secret a partir de les comandes de menjar per endur que Anne realitza per acabar descobrint que aquelles comandes eren, simplement, allò que semblaven: comandes¹⁰— per comprendre el gest que realitza com a totalitat i com aquest gest es relaciona —com s'hi dirigeix— tant amb al drama com amb l'atzucac que sembla haver creat aquest “sistema de mercaderies” generalitzat i tancat (per tant, difícilment qüestionable) que caracteritza la postmodernitat.

L'ambivalència que projecta el títol pertany, també, a l'ordre de la *literalitat*, al joc lingüístic que es deriva de desplegar paradigmàticament —és a dir, espacialment— la cadena significant. “*Attempts on her life*” pot fer referència tant als “*intents* sobre la seva vida” com als “*atemptats* contra la seva vida¹¹”; aquí, com en el cas de la ironia, es fa impossible —justament, en virtut de la superficialitat refractiva de l'obra— decantar-se per una o altra accepció, ja que, en realitat, la lògica de l'equivalència estesa damunt de tot el text les fa, virtualment, *idèntiques*: és, precisament, en la reiteració, en l'acumulació d'*intents* de localitzar Anne que s'atempta contra la seva existència; com en el cas de la proliferació de narratives després de la mort dels grans relats axiomàtics i legitimadors de la modernitat (Lyotard, 1987:31), o de la reproducció indefinida d'allò hiperreal —que tampoc no busca legitimar-se apel·lant a una instància externa, teològica— (Baudrillard, 1978:7,14), el que es fa patent és que la pèrdua d'unes coordenades que puguin aplegar un consens generalitzat —la introducció del *dissens* absolut per la multiplicitat de perspectives autolegitimadores— acaba difuminant (o esborrant, directament) el referent —sigui Anne o el món— i disseminant-se en diferents jocs de llenguatge l'heterogeneïtat dels quals ve determinada, al

¹⁰ “— Calls which are at first, that's right, assumed to be coded messages but which are simply orders for meals delivered to her door by boys on scooters and / paid for in cash.” (2007:45).

¹¹ La traducció habitual del títol manté la segona accepció esmentada aquí, ja que, en l'*scenario* 11, un dels locutors enuncia la frase en aquest sentit (“and that the whole point of the exercise -i.e. these *attempts on her own life- points* to that.” [2007:53; les dues primeres cursives són meves]) perdent-se, així, l'ambivalència fonamental que Crimp proposa. A més, el propi autor col·loca la paraula “attempts” en els dos sentits durant l'obra, ja que l'*scenario* 6 comença, justament, al voltant dels diversos “intents” d'Anne: “— It's not her first *attempt*. / — It shouldn't be her first *attempt*. She's *tried* various times.” (2007:27; la cursiva és meva).

seu torn, per l'heterogeneïtat de les *regles* que els regeixen (Lyotard, 2016:27). Crimp, en aquest sentit, no es limita a *reflectir* els processos epistemològics (o, directament, ontològics) que propicien les dinàmiques del capitalisme contemporani —no es deixa, simplement, afectar per condicions externes—, sinó que els pren com a principi constructiu per forjar el seu propi joc particular, per crear el seu propi espai *autònom*; a més, la formació d'aquest joc esdevé *tema* mateix de l'obra —l'*attempt* com a temptativa, com a assaig de l'obra que s'està configurant en present—, i les pròpies lògiques que han conduït a la seva creació es literalitzen i esdevenen explícites: Anne no constitueix, un punt d'arribada ideal vers el qual tendeix el drama, sinó que, en promoure l'excés de narratives —de *scenarios*— que la desmaterialitza, se situa, en realitat, com a punt de partida, com a condició de possibilitat, com a *regla del joc*.

3.2. Llenguatge, performativitat, forma i metateatre

“— Of course there's no *story* to speak of... / —... or characters. / — Certainly not in the conventional sense. [...] It's actually far more exacting than acting -for the simple reason that it's really happening” (Crimp, 2007:72). El qüestionament —és a dir, la pregunta— per la representació, que no deixa d'ésser, en el fons, la pregunta pel drama (pels seus límits i les seves condicions de possibilitat) no es realitza, com en el cas de *Blasted*, convocant l'irrepresentable a través de la hiperbolització de les pròpies tècniques realistes, sinó situant al centre del mecanisme dramàtic la noció d'*assaig* —que constitueix, veritablement, la base de la iterabilitat del drama i és el lloc on s'articula l'encreuament entre el model ideal projectat per la literatura dramàtica amb la materialitat del seu esdevenir escènic potencial—, de tal manera que aquest es *literalitza* i esdevé visible. A l'assajar-se l'obra, literalment, en *present*, al realitzar sistemàticament una “mimesis de la mimesis” (Zimmermann, 2003:78), es reduplica la tensió inherent a l'assaig —el xoc entre el text dramàtic i la realització escènica que aquest ve, precisament, a harmonitzar— en el cor mateix d'allò que s'està (re)presentant: així, *Attempts on her life* se situa en un terreny indecidible —l'*aporia* que fa emergir la pregunta per l'estatut propi del drama— entre allò que en el text demana esdevenir representació (l'escriptura, en aquest cas, és, de fet, la garant que hi hagi quelcom a *re*-representar) i la performativitat d'un llenguatge que, ontologitzant el mandat del drama absolut (Szondi 1988:14), “es *compon*” en escena, instaura allò mateix que enuncia i, que, per tant, “it's actually far more *exacting* than acting -for the simple reason that it's *really* happening”;

en rigor, el que “està realment passant” és, justament, el propi acte d’enunciació lingüístic en marxa, que constitueix, en realitat, l’única presència —que no deixa d’ésser, en el fons, una mena d’absència— de l’escena.

A més, el context específic en què es defensa aquesta performativitat —l’*scenario* 16, *Pornó* (2007:71-79)— afavoreix, per mitjà de la remissió, altra vegada, a la ironia general que engloba l’obra, una reflexió *segona* que afegeix, encara, un altre estrat d’indecidibilitat a la qüestió aporètica de la (re)presentació i del paper que hi juga, com a figura ambivalent, el llenguatge: de la mateixa manera que el desplegament performatiu del llenguatge (en contraposició a la mera representació mimètica) paradoxalment difereix i, en última instància, esborra qualsevol mena d’acció que ultrapassi la pròpia enunciació, la pornografia és allò que, essent veritablement present [“it’s *really* happening”], és, alhora, màximament simulacral, és allò que no té cap mena de relació amb un referent —ni tan sols, amb el sexe— i que, vestint-se amb el *signe* d’allò real, es reproduïx indefinidament com a pura *imatge*; per tant, el que és “far more *exacting* than acting” (sigui la pornografia, sigui la proposta lingüística de Crimp) és, alhora i de manera equivalent, més “exacte” i més “simulacre”, més “real” i més “aparença”: la manca d’un referent previ no condueix, directament, a l’esdeveniment, i el desplaçament que s’efectua no constitueix, del tot, un moviment de la *representació* cap a la *presentació*, sinó de la *representació* cap a la *reproducció* —que manté el signe de l’esdeveniment, però li manlleva la seva obertura, la seva imprevisibilitat.

Per altra banda, el joc eminentment lingüístic d’*Attempts on her life* consuma, d’una manera molt particular, l’esdevenir *èpic* del drama que Szondi ressegueix en la seva *Teoria del drama modern*. Com observa Zimmermann, “the performance is characterized by a fundamental split between the speaker, who is only a mouthpiece, and what is spoken” (2003:75); l’escissió èpica entre el subjecte i l’objecte, aquí, no es produeix en virtut d’una alienació del subjecte amb si mateix —no hi ha, pròpiament parlant, cap subjectivitat en escena, ja que els locutors anònims són simples funcions del drama sense cap mena d’entitat personal— o d’una voluntat d’introduir el passat (la història amb els seus processos i els seus factors socioeconòmics) en escena —ja que el desplegament de perspectives en forma de petites narratives provisionals anul·la, com comentàvem, el temps per projectar-se espacialment—, sinó que constitueix la cristal·lització al nivell de la forma de l’absència excessiva que és Anne i, conseqüentment, tot el joc. El mecanisme formal, però, es manté en

un pla singular, i no és fàcilment assimilable ni a les estratègies èpiques descrites per Szondi, ni als models exposats per Sarrazac que fan referència a aquesta escissió, com la “novel·la dramàtica”, el “drama en estacions” o la “crònica èpica” (2019:107-119, 130-152): pel fet que, aquí, la forma no troba el seu punt de recolzament en fenòmens exteriors a si mateixa — com apuntàvem, Anne constitueix la regla d’un joc tancat en si mateix i heterogeni respecte dels jocs discursius que es juguen en una altra banda, malgrat els incorpori, de manera superficial, a través de la cita— no s’acaben de percebre, tampoc, la *necessitat* i els efectes d’aquest procediment (com sí que els percebíem, per exemple, en la dramaturgia èpica de Brecht) i és per això, també, que la separació radical i sostinguda del subjecte de l’enunciació i el subjecte de l’enunciat —o, directament, la desaparició del subjecte de l’enunciat, que roman sempre enclaustrat en un llenguatge que es fa i que es desfà, que s’*assaja* i que, tot i ésser decididament performatiu, mai no acaba d’esdevenir del tot present— no es resol, tampoc, en aquella *distància* èpica que, en Brecht, havia de suscitar una reflexió *més enllà* del teatre: sembla que la “mimesis de la mimesis”, és a dir, la *secundarització* del drama (l’element metateatral que constitueix la base d’*Attempts on her life*) no acaba de situar-se — a causa de l’incís persistent en el *present* pur, contradictori i inestable de l’enunciació— en la retrospectiva que facilita la diègesi; com que la narració no s’emplaça al “final de la partida”, sinó en l’*instant precís* del seu desenvolupament, no obtenim la visió epistemològicament o políticament privilegiada que es deriva del desplegament, davant dels nostres ulls, d’una vida *ja* consumada —d’un drama ja viscut—, sinó que s’accentua, al contrari, la fragmentació, la incoherència i, en última instància, la *desorientació* de la pèrdua de perspectiva per una dinàmica que condueix fins a l’extrem l’ontologia *lúdica* del drama, que “opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, como un mundo cerrado, al mundo de los objetivos [...] [y] no admite ya ninguna comparación con la realidad” (Gadamer, 1999:150,156).

Altra vegada, però d’una forma gairebé diametralment oposada a la de Kane, el que emergeix, aquí, és la sensació d’arbitrarietat d’un joc que, en el seu tancament constitutiu, ha esdevingut *autònom* respecte de qualsevol cosa que no sigui ell mateix, perdent, de manera només aparent, el sentit per revelar (és a dir, per dur a la *consciència*) i intensificar l’ontologia *lúdica* del drama que, o bé s’havia ocultat naturalitzant-se, o bé s’havia relativitzat en nom de la confiança en una sèrie de projectes —d’experiències, ritus, reflexions— cap als

quals havia de tendir i que justificaven plenament els seus procediments. L'*optativitat* que Sarrazac detecta en les obres de Brecht (2019:51-54), i que s'orienta, en última instància, al desplegament dels “possibles” per mostrar la contingència dels processos històrics i dotar l'espectador de la llibertat necessària per imaginar *alternatives*, s'ha posat al servei del propi joc, ha esdevingut, principalment, el mecanisme per fer-lo funcionar de manera indefinida i, per això, apareix com a *gratuïta*: per què se'ns mostren unes “Annes” i no unes altres? Quin lligam mantenen entre elles? Entenem quins són els processos que les han creades? I, més important: si la contingència ha esdevingut absoluta, ens permet, aquesta optativitat hiperbòlica, imaginar alguna alternativa?

3.3. *La construcció de l'obra-món*

El joc d'aparences i de discursos que es desplega davant nostre podria semblar, doncs, la renúncia definitiva a la incidència política, una (lúdica) nota a peu de pàgina al teatre polític que vindria a mostrar, de la manera més irònica i amb un cinisme trepidant, allò que se li atribueix a l'Anne-artista de l'*scenario* 11: “Isn't she saying the only way to avoid being a victim of the patriarchal structures of late twentieth-century capitalism is to *become her own victim?*”, ja que “the radical gesture is simply one more form of entertainment i.e. one more product [...] to / be consumed.” (2007:55,58). Semblaria, doncs, que *Attempts on her life* assumiria —i se'n burlaria, però d'una manera inofensiva— aquesta cooptació per part del sistema de mercaderies i reduplicaria la seva capacitat de reproducció infinita en tots els àmbits de l'existència per ensenyar la manca d'alternatives cap a la qual ens condueix un capitalisme que ha esdevingut, gairebé, *absolut*.

Tot i que és evident que l'obra de Crimp no apel·la a un horitzó polític definit des del qual poder oferir una sortida —per minsa que sigui— a la lògica fluïdament totalitària del capitalisme multinacional, això no impedeix que aquesta pugui presentar un potencial crític que es fa càrrec, això sí, de la desconfiança en el progrés teleològic propi dels metarrelats característics de la modernitat —també dels relats d'emancipació o revolucionaris. Com en el cas de *Blasted*, aquesta crítica —és a dir, aquest intent d'obertura cap a allò extradramàtic que no es basa, ja, en el paradigma “clàssic” del teatre polític— s'efectua, paradoxalment, accentuant autorreflexivament el tancament del drama i evidenciant la seva ontologia lúdica per dur-la a la consciència i ponderar, en un moment segon, què *pot* (i què no) el drama, quina és la seva via de subsistència més enllà de la dissolució. En el cas d'*Attempts on her*

life, la pregunta —la posada al descobert de la *qüestionabilitat* de l'objecte— no emergeix, com passava en Kane, des de l'interior mateix del drama; si *Blasted* feia implosionar, l'escena, exagerant i literalitzant els pressupòsits dramàtics, *Attemps on her life* fa servir l'autorreflexivitat i les estratègies metateatrals per crear una “obra-món” aparentment infinita a partir de la successió indefinida de fragments, és a dir, a partir de la *serialitat*. D'aquesta manera, Crimp és capaç d'*omplir* enciclopèdicament el joc particular que ha creat, d'estendre la seva ironia mordaç per damunt d'una quantitat ingent de discursos que incorpora citant-los i parodiant-los; sobretot, és capaç —almenys, teòricament— de multiplicar el seu joc fins a l'infinit, dotant l'obra d'una potència il·limitada que pot incloure, exhaustivament, una multiplicitat desmesurada de formes i de temes —esdevenint, així, summament *productiva*— i, potser més important encara, que fa transcendir la condensació pròpia de l'anècdota significativa —el que Sarrazac anomena “drama-en-la-vida”— per apuntar a la construcció d'un món —el seu *propí* món.

No obstant això, l'aparença d'il·limitació no comporta, directament, una obertura radical cap a tots els possibles —o tots els existents en la realitat extradramàtica. Al contrari del que afirma Sarrazac al parlar de “l'impersonatge” —i Anne és, clarament, “a *lack of character, an absence she calls it, doesn't she, of character*” (Crimp, 2007:31)—, al qual atribueix la capacitat de sortir constantment del drama per “alcanzar la ilimitación del drama-de-la-vida, pasar de la escena a la sala y unirse así al mundo en el que vivimos” (2019:227), defensarem, en aquest cas, que és, justament, la *limitació*, la submissió del joc a les seves regles i el tancament el que, per una banda, possibilita la creació de l'“obra-món” i el que, per l'altra, permet una possible —i personal, no generalitzable— obertura crítica, però en un moment *segon*, en el contacte de l'“obra-món” com a objecte definit amb l'espectador que capta aquest objecte en la seva totalitat, en tota l'extensió del gest que realitza. En efecte, abans apuntàvem que Anne, lluny d'ésser el *telos* de l'obra, constituïa, més aviat, una de les seves regles de joc, un mecanisme arbitràriament preestablert que possibilitava el joc, però que, alhora, el limitava *determinant-lo* (“los juegos tienen un espíritu propio y peculiar. [...] en cada caso prefiguran y ordenan de un modo distinto el vaivén del movimiento lúdico en el que consisten” [Gadamer, 1999:150]); “l'impersonatge” Anne no pot sortir del drama perquè, precisament, n'és el seu fonament, no té cap mena d'existència a banda d'ésser l'absència de la qual es deriva l'obra i a la qual *han* de fer referència tots els discursos despleats. A més,

Crimp mateix delimita, en certa mesura, fins i tot les partícules lingüístiques dels *scenarios*, generant nexes d'unió entre els fragments independents que s'orienten a subratllar la força centrípeta del conjunt esdevingut món¹². En definitiva, el que fomenten les estratègies metateatral de l'obra —la constant “mimesis de la mimesis”— no és la representació d'una vida (ni, molt menys, el desplegament de *la vida*), sinó, justament, la (re)presentació —o el desvelament— del propi *joc* autònom que crea, en el marc del drama, l'*aparença* d'una vida.

Aquest tancament, però, no acaba de defugir la pregunta —i, al nostre parer, és aquí on rauen les seves possibilitats crítiques—, sinó que, simplement, la *desplaça* a un moment posterior i l'encomana, responsabilitzant-lo, a l'espectador. Com afirma Barthelme en relació a la narrativa —però que, en aquest cas, és perfectament aplicable a l'impuls metateatral que anima l'obra de Crimp— “the literary object is itself “world” and the theoretical advantage is that in asking it questions you are asking questions of the world directly” (1997:4); a l'aprofitar el tancament del propi dispositiu lúdic per mostrar, reflexivament, les lògiques de la seva construcció, Crimp estableix un pont per damunt de l'abisme que separa el “joc” dramàtic de tots els altres “jocs lingüístics” —igualment tancats— pertanyents a l'esfera extradramàtica: el que s'evidencia críticament no és, doncs, una “realitat” que havia romàs oculta a causa de l'alienació, sinó una *lògica* discursiva, una lògica de *producció* de “realitat(s)”. En l'analogia estructural entre aquests móns igualment tancats en si mateixos i igualment arbitraris, el projecte de Crimp —al fer visible, justament, el procés d'*assaig*— presenta l'avantatge del *diàleg* personal (ja no subsumible a cap idea que el preexisteixi): si el món contemporani ens aboca a la desorientació i no admet preguntes, el món del drama, al participar de la mateixa desorientació, però revelant-ne les seves condicions i el seu procés de construcció, no deixa de reclamar la interpretació de l'espectador; demana, al cap i a la fi, la pregunta que pugui, altra vegada, posar-lo en *qüestió*.

¹² A tall d'exemple (encara que aquest recurs és constant), podem fixar-nos en l'encreuament que es produeix entre l'*scenario* 3 (2007:17-22) i l'*scenario* 12 (2007:59-63): els dos personatges femenins evocats insulten exactament amb les mateixes paraules per expressar una mateixa emoció: “You mother-fucking shit-faced murderers”, “you pig-fucking cock-sucking bastards”, etc. (2007:21,59). L'equivalència en el discurs projecta, al seu torn, una equivalència entre els dos personatges, que, a més, se situen enmig d'un conflicte bèl·lic no occidental: en un primer moment, podria semblar que l'*scenario* 12 és, de fet, la continuació de l'*scenario* 3, però Crimp evidencia la independència de cada fragment al deixar clar que, en el primer cas, Anya és el personatge femení que insulta i que, en el segon, Anne és la filla mutilada que el personatge porta dins del seu cotxe.

4. CODA: *BLUE HEART* I EL JOC A LA DERIVA

But there is one little rule and if you
keep breaking it—
Caryl Churchill

A *Heart's Desire*, si es trenca la regla del joc, el drama torna a començar; de fet, la regla del joc dicta, justament, que, quan hi ha alguna interferència —com ara, l'entrada de Lewis, el fill de la família que sempre apareix begut— l'escena *ha* de tornar a començar, i així successivament fins que s'arribi al destí esperat. *Blue Heart*, que és la combinació —com exhibeix, literalment, el seu títol— de dues peces independents, *Heart's Desire* i *Blue Kettle*, constitueix el punt d'arribada del nostre recorregut i, en certa mesura, pot contribuir a aclarir retrospectivament algunes de les qüestions apuntades anteriorment que, per les característiques específiques de *Blasted* i *Attempts on her life*, restaven més o menys encobertes —en el primer cas, per la imposició irrepresentable de la violència extrema i, en el segon, per la radicalitat formal de la proposta, la ironia envolvent i el seu caràcter enciclopèdic. En aquest sentit, tot i que no ha obtingut el ressò i el reconeixement de les dues obres precedents (per exemple, Churchill està del tot absent de la *Poètica* de Sarrazac), *Blue Heart* resulta exemplar per observar la tendència d'aquesta progressiva *autonomització* del joc, d'aquesta literalització de l'ontologia lúdica del drama que emergeix com a conseqüència de la reflexió intensa i sistemàtica sobre el propi dispositiu escènic.

Una família espera la seva filla; un home es dedica a contactar amb mares que van donar els seus fills en adopció i es fa passar per ells: tal és el plantejament d'ambdues peces i tal és, també, el seu desenvolupament i el seu punt d'arribada; la intriga ha estat del tot esborrada, així com qualsevol indicatiu de progressió dramàtica, i l'únic que resta és una situació inalterada que, simplement, s'estén, modulant-se, en l'espai i el temps¹³. Ni *Heart's Desire* ni *Blue Kettle*, però, romanen, de cap manera, estàtiques: el seu dinamisme —que, en el cas de *Heart's Desire*, és realment hiperbòlic— no rau, doncs, en el moviment *intern* que es deriva del xoc intersubjectiu cristal·litzat en conflicte, sinó en un lloc altre que es percep, certament,

¹³ És significatiu, en aquest sentit, el fet que tots els intents de modificar la situació inicial fracassin estrepitosament, reforçant, negativament, la inalterabilitat del plantejament. A *Blue Kettle* (que, en un principi, sembla que ha de presentar una forma més convencional) en trobem diversos exemples: Enid delata la seva parella públicament (2016:60-61) i Derek, sense cap motiu aparent, concerta una trobada entre dues de les seves “mares” (2016:65-68), cosa que hauria de provocar, en teoria, un conflicte que modifiqués les posicions dels personatges. Cap dels dos intents, en part pel joc lingüístic que instaura Churchill, reïx; a l'abandonar del tot la lògica causal, les accions dels personatges no tenen cap mena de *conseqüència*.

com a *exterior*, però que, en realitat, constitueix el nucli mateix —ara, manifestat de forma completament *desinhibida*— de la dinàmica lúdica situada a la base del drama: a *Blue Heart* s'exhibeix, literalment, aquella premissa fonamental del joc assenyalada per Gadamer, “*el primado del juego frente a la conciencia del jugador*” (1999:147), i s'observa, clarament — en virtut, justament, d'aquesta literalització—, que tot jugar és, en realitat, un “ésser jugat” (1999:149).

Tant la família de *Heart's Desire* com els personatges de *Blue Kettle* representen el seu drama *a pesar de* les limitacions que els imposa l'espai de joc —definit i determinat per unes regles particulars— o, més precisament, el veritable *drama com a joc* es representa de manera independent al “drama” que els personatges creuen jugar, i l'espai lúdic es manifesta, justament, a través d'aquesta *inadequació* entre un i altre, a través de posar el “drama” dels personatges —i, per tant, als personatges mateixos— *al servei* d'un joc que consisteix, precisament, en dificultar-lo o, directament, a impossibilitar-lo. La sensació d'*arbitrarietat* que genera la proposta de Churchill —en aquest sentit, de manera encara més intensa que en *Blasted* i *Attempts on her life*— és producte de l'accentuació metateatral del propi dispositiu lúdic, que ja no es pren com a pressupòsit per a la construcció del drama, sinó que esdevé el *cos* mateix del drama.

Així, sembla que hi hagi una escissió radical entre els elements *formals*, és a dir, la manera en què les regles —que ara ja no simplement s'assumeixen, sinó que es manifesten explícitament— “prefiguren i ordenen” el desenvolupament del “vaivé lúdic”, i els elements *temàtics* —que, aquí sí, no acaben d'anar més enllà de l'excusa o l'anècdota. En realitat, no és que uns i altres no dialoguin i es condicionin mútuament —la crítica que Churchill posa damunt l'escena depèn, justament, d'això—, sinó que aquest diàleg no està basat en una relació de *necessitat* o en l'intent d'adequació recíproca per a l'acompliment d'un objectiu que ultrapassi el propi joc; a diferència de les propostes dramatúrgiques analitzades per Szondi —que depenen, en última instància, de l'intent dialèctic de superar les contradiccions entre la forma dramàtica i una sèrie de noves problemàtiques sorgides arran del desenvolupament històric (1988:9)—, les peces de *Blue Heart* s'entreguen a la contingència del lliure intercanvi entre forma i contingut, un intercanvi ja no prefigurat per la voluntat “d'expressar una idea” (subjectiva, política, històrica o filosòfica) que el preexisteixi. En última instància, aquesta escissió aparent suscitada pel moviment autorreflexiu de *Blue Heart*

s'orienta a fer emergir el joc mateix com a *objecte*, a fer-lo completament perceptible i, en conseqüència, a destacar-lo *independentment* de qualsevol justificació temàtica. En aquest sentit, encara que la proposta de Churchill sigui el producte de tot un procés històric, a l'accentuar d'una manera tan clara la *immanència* del dispositiu lúdic, sembla que, paradoxalment, es recuperi el paradigma absolut que tot el drama modern havia tendit, justament, a desbaratar; no obstant això, una de les diferències fonamentals respecte de l'antic paradigma consisteix en la *desnaturalització* categòrica dels seus pressupòsits per aquest suplement de consciència —que es tradueix, també, en la consciència de les pròpies *carències* i, per tant, en la impossibilitat d'atènyer cap absolut. La via metateatral delata el joc com el que és i, en conseqüència, la seva aparent “ahistoricitat” (que no té, en realitat, res d'ahistòrica) ja no deriva d'una *prescripció* —d'una norma homogeneïtzadora—, sinó de la singularitat de cada joc, és a dir, de l'heterogeneïtat de les regles que l'ordenen i el determinen. *Blue Heart* constitueix un exemple gairebé didàctic en relació a aquesta (nova) comprensió de l'ontologia lúdica del drama, ja que Churchill utilitza la brevetat de les peces per simplificar al màxim les regles que les regeixen i, per tant, mostra obertament el funcionament del (*seu*) dispositiu.

“ALICE: Lewis, there is one little rule in this house and what is it? it is that you don't come into this room when you've been drinking” (Churchill, 2016:28): com apuntàvem abans, la regla del joc de *Heart's Desire*, que Alice fa explícita, postula que Lewis no pot entrar a l'escena [“into this room”] si va begut; en conseqüència, el drama torna a començar. I així amb qualsevol desviació inesperada del *model* ideal (altra vegada, la qüestió de la representació) que s'ha d'acomplir i que només albirem al final de la peça —quan el drama s'ha pogut desenvolupar completament—, sense saber amb certesa, però, quin és “l'error” que tanca l'obra —i que segurament té a veure amb l'enunciació del títol: “you are my heart's — *Reset to top*” (2016:40). *Heart's Desire* no desplega, simplement, un mecanisme de variació-repetició indefinit i eternament replicable, sinó que, com a joc, “planteja una tarea particular al hombre que lo juega” (Gadamer, 1999:151), és a dir, que la variació-repetició està estrictament ordenada en funció d'una tasca —en aquest cas, el desplegament d'una escena ideal que només coneixem en base als “errors” que la contaminen—; de fet, la repetició constitueix la *conseqüència* de la variació i, en aquest sentit, *Heart's Desire* fa gala, encara, d'una altra dimensió metateatral: la tensió entre representació i presentació, entre el

model i la seva realització escènica està a la base del joc particular que Churchill construeix, i la dinàmica del “començar de nou” no només constitueix un horitzó ideal del drama en el seu esdevenir escènic, sinó que reduplica la dinàmica pròpia de l’assaig (en aquesta línia, hi ha unes quantes desviacions que fan referència als errors que es poden produir durant el transcurs d’una realització escènica, com la caiguda de Maisie [2016:15], el seu error de text¹⁴ o el *lapsus* lingüístic d’Alice: “you don’t pleem seased” [2016:19]).

L’escena de *Heart’s Desire* està organitzada de tal manera que, en les desviacions del model, entren tots els *possibles* —com en el cas de Crimp, Churchill presenta una optativitat hiperbòlica; a diferència de Crimp, però, l’optativitat està continguda pel model ideal que la censura—, és a dir, es configura un espai *imprevisible*. L’imprevisible —l’esdeveniment— està, però, estretament delimitat i regulat pel joc, que actua com a marc evitant, així, la dispersió i la il·limitació potencial (el desbordament del drama). En la interacció espontània entre aquest joc i l’anècdota que constitueix el plantejament inicial rau la crítica que Churchill realitza a la institució familiar: el *reset* que s’efectua després de les desviacions no només les marca, justament, com a desviacions, sinó que, literalment, les *esborra* per reescriure el drama tal i com *ha* de ser; encara que hi ha molts “errors” que no tenen cap funció més enllà d’establir l’espai lúdic, de fer accedir el joc a la seva manifestació, sí que n’hi ha alguns que, en aquest lliure intercanvi entre la regla del joc i l’element temàtic, mostren l’esforç *productiu* per instaurar una narrativa familiar i reglamentar l’espai de la representació (què pot aparèixer i què no, què constitueix la norma i què es considera disruptió o desviament): a banda de la negació absoluta d’un personatge, Lewis, també s’esborra la infidelitat d’Alice (2016:24-25), les fantasies autoanihiladores de Brian (2016:26-27) o la possible vinculació de la família amb un assassinat (2016:18-19). Així doncs, s’estableix un correlat entre la sobirania del joc i la sobirania del poder de subjectivació que constitueix la família, però aquest correlat no parteix de la *inclusió* de les lògiques de poder familiars *en* el drama, sinó de l’*actualització* d’algunes possibilitats previstes dins del propi espai lúdic.

Així com *Heart’s Desire* tematitza, en el seu joc, la dinàmica iterativa de la representació (per això es clou amb la mateixa rèplica amb la qual s’ha inaugurat), la regla que regeix *Blue*

¹⁴ “MAISIE: You can’t do right *on* those *occasions*. / *Set back to after* “worse than when they’ve gone” [...] / MAISIE: [...] you can’t do right *in* those *situations*. (2016:35). [la cursiva és meua]

Kettle acaba per impossibilitar-la o, directament, per dissoldre-la. En aquest cas, la inadequació entre el “drama” viscut pels personatges i el joc com a drama es va accentuant durant el transcurs de la peça fins que el primer acaba completament eclipsat pel segon o, *literalment*, suplantat per aquest. La premissa formal és simple: els significants “blue” i “kettle” van, progressivament i de manera absolutament arbitrària, infiltrant-se en el diàleg i substituint-ne les paraules, fins al punt que, al final, el llenguatge es desarticula i queda completament reduït als fonemes que componen el títol de l’obra (“MRS PLANT: T b k k k k l? / DEREK: B.K.” [2016:70]). Es consuma, així, l’*emancipació* definitiva del joc, i es consuma, a més, de la forma més literal possible: el tancament radical de l’espai lúdic es fa patent per mitjà d’un llenguatge que ja no manté cap mena de relació referencial amb la realitat extradramàtica, un llenguatge que, apel·lant només al títol de l’obra (és a dir, al seu propi marc) ha esdevingut enterament *autorreferencial*. Si el mecanisme de *Heart’s Desire* encara podia generar certes analogies estructurals amb discursos que l’excedien, *Blue Heart* va replegant-se i isolant-se en el seu propi joc de tal manera que acaba per tornar-se del tot *inintel·ligible* —és a dir, que perd la capacitat de comunicar qualsevol cosa que no sigui, ja, ell mateix: “b l u e k e t t l e”. En la culminació de l’autotelisme lúdic, en la superació definitiva de la vida pel joc, en la versió més extrema i literal del moviment autorreflexiu desbocat trobem el *límit* mateix del drama i, amb ell, l’advertència que, traspassat aquest punt, al drama només li resta l’*autodissolució*.

5. CONCLUSIONS

“Postmodernist fiction [...] is fiction organized in terms of an ontological dominant, fiction whose formal strategies implicitly raise issues of the mode of being of fictional worlds and their inhabitants” (McHale, 1992:147): la definició que McHale ofereix de la ficció postmoderna —i que oposa a la ficció moderna, en la qual dominaria, més aviat, l’element epistemològic— pot ajudar-nos a emmarcar el nostre recorregut a través de la lectura de tres propostes dramàtiques orientada a fer emergir el substrat metateatral —la reflexió sobre el propi mitjà— que, seguint la nostra hipòtesi inicial, les animava. En efecte, aquesta “dominant ontològica” apunta directament a una sèrie de qüestions que no hem deixat de subratllar en relació a aquest diàleg que les obres —cadascuna d’elles, d’una manera específica— establien amb la forma dramàtica, una forma que *preservaven*, justament, al posar-la en qüestió, és a dir, al preguntar-se sobre la seva pròpia ontologia.

La nostra lectura havia partit, en aquest sentit, d'una doble intuïció: que, per una banda, es podia establir un nexa d'unió entre les diverses obres —això és: que es podia delimitar un *impuls comú*— alternatiu al paradigma de la provocació inherent al teatre *in-yer-face*, i, per l'altra, que el potencial crític que, certament, presentaven tant *Blasted* com *Attempts on her life* i *Blue Heart* (sobretot, *Heart's Desire*) ni es limitava al nivell temàtic, ni depenia, ja, de la confiança en una instància, en certa manera, exterior al propi drama que pogués obrir-lo cap a la realitat extradramàtica, sinó que, al contrari, aquesta crítica passava, paradoxalment, per accentuar el tancament de la forma dramàtica i replegar-s'hi. També havíem advertit del fet que, de vegades, l'esbós d'una teoria massa àmplia i que no partís de la lectura atenta de les propostes que incloïa podia contribuir a afavorir la igualtat per sobre de les particularitats del corpus en qüestió, de tal manera que imposés una sensació d'homogeneïtat i esborrés l'especificitat de les obres tractades; contra això, assumíem el risc que suposava enfocar-se en les tres propostes analitzades per fer emergir no només aquest impuls comú que intuïem, sinó també els mecanismes singulars que cada peça exhibia per dur-lo a terme. Amb això, potser hem perdut una certa coherència i continuïtat en l'exposició, però, alhora, hem pogut comprendre més profundament en què es basava el gest metateatral que aquestes dramaturgies realitzaven i on radicava, particularment, el seu potencial crític.

Hem observat, doncs, que les tres obres, lluny de mantenir-se en la simple provocació (ja sigui a nivell temàtic, ja sigui a nivell formal), presentaven una sèrie de problemàtiques relacionades, totes elles, amb la reflexió sobre el propi estatut ontològic del drama; és, justament, aquesta reflexió intensa el que constitueix el seu nexa d'unió i el que ens permet detectar, al capdavant, una *tendència* —que ateny, almenys, a aquestes tres obres, però que, molt probablement, s'estengui encara més enllà, englobant, fins i tot, dramaturgies d'altres tradicions literàries—: que el drama, en comptes de defugir el seu tancament constitutiu en virtut de l'ontologia lúdica que percep com a pròpia, reafirma constantment aquest “ésser-joc” per dur-lo a la *consciència*, de tal manera que, en la ratificació de l'espai de joc, emergeix una *arbitrarietat* radical —com hem anat assenyalant, la sensació d'arbitrarietat envaeix profundament les tres propostes— derivada de l'abandonament de qualsevol pretensió (falsament) mimètica i de la *desnaturalització* dels pressupòsits que subjauen a la forma dramàtica posada en qüestió. Paradoxalment, vèiem com era, precisament, el tancament del drama i el moviment autorreflexiu el que permetia vehicular una crítica de les

lògiques que regien la realitat extradramàtica, una realitat percebuda, també, com a difícilment qüestionable per la pèrdua de perspectives *alternatives* al paradigma hegemònic arran de la caiguda —simbòlica— dels principals aparells d'Estat comunistes: Kane, per una banda, violentava el propi dispositiu dramàtic des de les seves mateixes lògiques per introduir l'irrepresentable i posar el drama, així, en estat d'aporia (en estat d'interrogació) i, per l'altra, aprofitava la sobirania lúdica per crear un temps enterament dislocat que s'orientés, en última instància, a convocar, com a promesa, un temps *altre* després del drama, el temps de l'esdeveniment que el tancament del joc impedia; Crimp, en canvi, situava l'aporia en la tensió entre la representació (o el model ideal eternament iterable), la performativitat lingüística i la reproducció simulacral a partir de la literalització i la tematització de l'*assaig*, i encaminava el seu joc a la producció d'un món tancat que exhibia, reflexivament, els processos (lingüístics) que l'havien constituït, de tal manera que, en la relació amb aquest objecte, emergissin preguntes que, en virtut de l'analogia estructural amb la producció de realitat(s) extradramàtiques, poguessin esdevenir, alhora, preguntes *sobre* el món; Churchill, finalment, *explicitava* completament el joc, el mostrava en tota la seva *objectivitat* i, en aquest sentit, exagerava encara més —o tematitzava, directament— la tendència que les dues obres precedents apuntaven; amb Churchill no només es feia patent l'arbitrarietat del joc respecte de qualsevol "idea" que precedís a la seva automanifestació, sinó que conduïa el drama, per aquesta via, fins al seu mateix límit, delimitant l'*abisme* autorreflexiu més enllà del qual el drama ja no és preservat, sinó totalment consumit.

Caldria, a partir d'aquí, observar si aquesta tendència s'estén més enllà del corpus analitzat (la nostra hipòtesi és que sí), com es va gestant (quins són, per exemple, els seus antecedents) i com la nostra pròpia lectura es modificaria —esdevindria més complexa— amb la inclusió d'altres propostes que, tot partint de la reflexió metateatral, oferissin altres matisos, altres solucions o altres problemàtiques a la qüestió ontològica del drama. També caldria aprofundir (cosa que, aquí, només hem pogut apuntar superficialment i de manera una mica precipitada) en la relació que aquest nou paradigma —si és que veritablement hi ha un nou paradigma— manté amb les propostes dramàtiques modernes, en concret amb el teatre polític d'arrel més clàssica. Això constituïria, pròpiament, el camí que aquest estudi intenta inaugurar, el treball després del treball, el treball *a venir*.

Bibliografia

- ABEL, L. (1963). *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- BARTH, J. (1983). “La literatura de l'exhauriment”, a *Els Marges: revista de llengua i literatura*, n. 27, pp. 269-278.
- BARTHELME, D. (1997). “After Joyce”, dins de *Not Knowing: The Essays and Interviews of Donald Barthelme* (p.3-10). New York: Random House.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BOOTH, W.C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- CARNEVALI, D. (2013). “Teatre per a un món on el mateix teatre ha mort? Crisi del drama i interpretació de la realitat: *Attempts on her life*, de Martin Crimp”, a *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* [en línia], n.39-40.
- CASTRI, M. (1978). *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- CHURCHILL, C. (2016): *Blue Heart*. London: Nick Hern Books.
- CRIMP, M. (2007). *Attempts on her life*. London: Faber and Faber.
- DERRIDA, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- GADAMER, H-G (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JÜRS-MUNBY, K. (2006): “Introduction”, dins de LEHMANN, H-T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- KANE, S. (2001). “Blasted”, dins de *Complete plays*. London: Bloomsbury Methuen Drama
- LUCKHURST, M. (2003). “Political Point-Scoring: Martin Crimp's Attempts on her Life”, a *Contemporary Theatre Review*, vol.13 (1), pp. 47-60.
- LYOTARD, J-F. (2016). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, J-F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MCHALE, B. (1992). *Constructing postmodernism*. New York: Routledge.
- SARRAZAC, J-P. (2019). *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Bilbao: Artezblai.

- SAUNDERS, G. (2002). *“Love me or kill me”*. *Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Manchester University Press.
- SIERZ, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- SZONDI, P. (1988). *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- TOMLIN, L. (2019). *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change*. London: Methuen Drama.
- ZIMMERMANN, H. (2003). “Images of Woman in Martin Crimp’s Attempts On Her Life”, a *European Journal of English Studies*, vol.7 (1), pp.69-85.