

UNA LITERATURA MUNDIAL (IM)POSSIBLE: L'EMERGÈNCIA DE L'ALTRE EN *BLASTED* I *ATTEMPTS ON HER LIFE*

AN (IM)POSSIBLE WORLD LITERATURE: EMERGENCE
OF THE OTHER IN *BLASTED* AND *ATTEMPTS ON HER LIFE*

David AGUILAR

Universitat de Barcelona

Resum: Aquest article pretén abordar el debat de la possibilitat (o la impossibilitat) d'una literatura mundial mitjançant l'anàlisi de dues peces clau en el desenvolupament de la dramaturgia britànica contemporània: *Blasted*, de Sarah Kane, i *Attempts on her life*, de Martin Crimp. L'article se centrarà, especialment, en els modes d'aparició de l'alteritat que presenten les obres en qüestió, en la seva relació amb Occident com a identitat i com a discurs, i en les problemàtiques que susciten entorn de la noció de representació en el marc d'una globalització esperonada per la consolidació del capitalisme multinacional. Es mostrarà que ambdues peces ofereixen la possibilitat de reflexionar respecte d'una literatura mundial i mundana des d'Occident, que assumeix la pròpia posició per comprometre's amb un projecte crític que tingui en compte els reptes i les tensions inherents a l'espai global contemporani. Així, es volen indicar altres modes de contribució específics als debats de la Literatura Comparada com a disciplina.

Paraules clau: Literatura Comparada, *Blasted*, *Attempts on her life*, Alteritat, Orientalisme.

Abstract: This article pretends to approach the debate about the possibility (or the impossibility) of a world literature by examining two key plays of British contemporary dramaturgy: *Blasted*, by Sarah Kane, and *Attempts on her life*, by Martin Crimp. The article will be especially focused on the emergence of otherness in the plays, on their relationship with Occident as an identity and discourse, as well as on the problematics that arise from the notion of representation in a globalized world crafted by multinational capitalism. It will be shown that both plays permit to think about a mundane world literature from Occident, a literature that assumes its own position to engage a critical project that considers the challenges and the tensions posited by our contemporary global space. Thus, we would like to indicate other instances of specific contribution to the debates that surround Comparative Literature as a discipline.

Key words: Comparative Literature, *Blasted*, *Attempts on her life*, Otherness, Orientalism.

La pregunta per l'estatut *mundial* de la literatura —assumint, aquí, les connotacions “mundanes” que reclama Said per a una crítica secular (1983: 27)—, així com el problema de la diferència i l'alteritat enteses en un sentit ampli (tant intra com supranacional) han ocupat el centre del debat entorn de la pràctica comparatística, almenys, des dels anys '70, quan es produeix el que teòrics com Jauss i Fokkema anomenen un “canvi de paradigma” en la disciplina (Jauss, 2001a: 70-71; Fokkema, 1989: 15-18), que, al seu torn, coincideix amb la consolidació progressiva dels Estudis Postcolonials i el desenvolupament de la Literatura Comparada en països no occidentals o prèviament colonitzats (Bassnett, 1998a: 93)¹. El que es posa sobre la taula és la necessitat de situar (històricament, socialment, geogràficament, etc.) els textos, qüestionant, d'aquesta manera, la perspectiva *idealista* sostinguda per autors com Wellek i Warren, que tendien a postular una universalitat estètica —associada amb l'emergència de “l'home universal” i la creació de “valors de la humanitat” (Wellek, 1998b: 220)— a costa de la supressió dels “sentiments locals i provincials” (Wellek i Warren, 1966: 62) i, en general, de qualsevol diferència significativa respecte del cànon eurocèntric modernista que defensaven. El paradigma de la *igualtat* abstracta, doncs, que pretenia elevar-se, en nom de la literatura, per sobre de les fronteres nacionals per albirar allò comú a tota la humanitat es revela, amb les crítiques exercides des de les posicions més perifèriques, com la imposició d'una determinada perspectiva íntimament lligada amb les dinàmiques imperials i capitalistes, com l'esborrament dels elements obertament en pugna amb aquest centre qualificat, tendenciosament, de “neutre” i “universal”.

A més, l'experiència de la globalització i l'emergència d'allò que Jameson ha anomenat “capitalisme multinacional” —que, en última instància, es basa en una redistribució *geogràfica* de les lògiques de producció i reproducció mercantils— ha acabat d'esperonar la reflexió sobre la “mundialitat” no només en els debats teòrics del comparatisme, sinó en les mateixes obres literàries que, cada vegada, esdevenen més permeables a aquest “exceso de espacio” que “es correlativo al achicamiento del planeta” (Auge, 2000: 37). Així doncs, les tensions entre allò local i allò mundial, entre les categories d'identitat i alteritat o entre la fragmentació i la connectivitat —amb el poder que ostenten, en aquest àmbit, aquells mitjans que Derrida anomena “tele-tecno-mediàtics” i que organitzen, espectralment, la *res publica* (1995: 67)— travessen obres d'arreu, ja no exclusivament aquelles que provenen, manifestament, de posicions extra-occidentals o marginals. En aquest sentit, certes produccions literàries situades al centre de la civilització europea —en aquest cas, a

¹ En rigor, ni Jauss ni Fokkema, als seus respectius articles, esmenten els Estudis Postcolonials com a axiomàtics del nou paradigma incipient que intenten descriure; és innegable, però, que els processos de descolonització i la reflexió teòrica al voltant d'aquests han estat fonamentals a l'hora d'emmarcar els debats que acompanyen el canvi de paradigma intuït per aquests autors. A més, les problemàtiques que assenyalen tant Jauss com Fokkema (la dimensió històrica i institucional de la literatura, la seva funció social, la importància de les situacions comunicatives i dels codis literaris, etc.) s'afilien, de forma directa, amb moltes de les qüestions que es plantegen quan es pensa la Literatura Comparada des de l'experiència de la globalització i la postcolonialitat.

Anglaterra— han abandonat la tranquil·litat autosuficient que els otorgava el seu estatut canònic dins del sistema mundial de la literatura per fer-se ressò de problemàtiques que, en el si d'un neoliberalisme cada vegada més hegemònic, comparteixen la crítica del capitalisme i de la cultura, les perspectives postcoloniales i la Literatura Comparada en el seu interès per estudiar les dificultats i complexitats d'allò vertaderament *mundial*. Evidentment, les obres en qüestió —i les que tractarem aquí especialment— no pretenen incloure l'alteritat per erigir-se en exponents de *la* literatura mundial (caient, altra vegada, en el fetitxisme de la universalitat eurocèntrica), sinó que reflexionen —a mode de crítica i d'*autocrítica*— des de la seva posició particular com a productes literaris del Primer Món sobre una mundialitat que, constantment, genera *Altres* —Altres que, com l'espectre que inaugura el *Manifest Comunista*, recorren i assetgen Europa.

I. Provarem, doncs d'acostar-nos a aquest *setge* per mitjà de dues peces dramàtiques que, tot i recolzar-se en codis estètics força diferents —de vegades, en aparent oposició—, comparteixen coordenades espai-temporals (fins i tot, es van estrenar al mateix teatre, el Royal Court Theatre Upstairs de Londres) i, en virtut d'aquesta coincidència, vehiculen certes inquietuds comunes pel que fa al binomi absència/presència de l'Alteritat i a la consciència problemàtica d'una globalització emparada per l'expansió irrefrenable del capitalisme tardà i la proliferació desconcertant d'informació a través de les *imatges* configurades pels aparells espectaculars de la societat (mal anomenada) “postindustrial”²: *Blasted*, de Sarah Kane (1995) i *Attempts on her life*, de Martin Crimp (1997) poden figurar com dos exemples d'una literatura afectada per allò “mundial”, una literatura, a més, conscient del seu accés restringit als fenòmens que li són exteriors, però que, tanmateix, també la configuren; en definitiva, *Blasted* i *Attempts on her life* no només són interessants pel que fa a l'apropament que realitzen envers una certa alteritat —ja que, literalment, ambdues puguen l'Altre *a escena*—, sinó que ofereixen perspectives i possibilitats per pensar les contradiccions i les apories de la relació amb aquest Altre, per formular propostes “mundials” que, no obstant, romanen obertes i mai no esdevenen *universals*.

Allò que ens ocuparà, doncs, té a veure amb els modes d'aparició de l'Altre en l'escena occidental—que, com veurem, sempre roman en certa manera indefinit, encarnant més aviat les angoixes, els fantasmes i les maneres de relacionar-se *europées* respecte d'allò “exterior”—, amb la possibilitat o la impossibilitat d'aprehendre'l i amb les mediacions o marcs epistemològics que permeten —i, alhora, dificulten— aquesta trobada. Per emprar els termes de Said, crucials per comprendre les dinàmiques culturals que es generen entre Occident i la resta del món, podem afirmar que, en certa manera, ambdues obres *tematitzen* aquella exterioritat pròpia de l'orientalisme (Said, 1991a: 32), els sistemes de representació colonials (Ashcroft, et al., 1998c: 186-187) i, per tant, els

² El terme “postindustrial”, encara que ha fet fortuna en alguns àmbits crítics i apunta acuradament a l'economia basada en els serveis pròpia del Primer Món contemporani (que, en realitat, és una conseqüència de la redistribució dels altres sectors industrials a països amb mà d'obra més barata), és discutit enèrgicament per Mandel en la seva elaboració conceptual del “capitalisme tardà”: “Far from representing a “post-industrial society”, late capitalism thus constitutes *generalised universal industrialisation* for the first time in history. Mechanization, standardization, over-specialization and parcellization of labour [...] now penetrate into all sectors of social life.” (1975: 387)

evidencien problematitzant-los, suggerint al seu torn, de manera negativa, altres possibilitats de relació que no se sotmetin, passivament, a les lògiques de poder ja configurades.

El fet que les dues obres analitzades pertanyin a l'Anglaterra de mitjans dels anys '90 és significatiu i, en aquest sentit, la situació comunicativa —accentuada pel fet que ambdues peces són teatrals i, per tant, impliquen una trobada física amb els espectadors— és, en certa mesura, determinant a l'hora d'abordar les problemàtiques plantejades. Després del govern de Margaret Thatcher —amb les relacions que aquesta va establir amb l'Amèrica de Ronald Reagan— s'acaba de consolidar el neoliberalisme agressivament fluïd que exacerba les dinàmiques ja instaurades pel capitalisme tardà o multinacional, en un moment, a més, que els principals aparells d'Estat comunistes havien, ja, caigut (materialment i de manera simbòlica). Per tant, la manca d'alternatives conceptuals —el que Mark Fisher anomena “realisme capitalista”— i la immersió cada vegada més profunda i quotidiana en l'esfera simulacral o espectacular —que trasllada el valor del “posseir” al “semblar” (Debord, 1999: 42-43)— desplaça l'optimisme de certa literatura (o teatre) política i contribueix a accentuar la preocupació per la qüestió de la *representació*, pel paper que juguen els mitjans tele-tecno-mediàtics en el repartiment d'informació mundial i pels processos d'abstracció dels territoris derivada de la lògica homogeneïtzadora de la mercaderia. La mateixa Kane, entrevistada arran de l'escàndol que va suposar l'estrena de *Blasted*, assenyala aquesta presència espectral de l'alteritat que, arribant-nos només a través de la televisió, apareix com a màximament present i propera en el moment, alhora, de màxima llunyania i desmaterialització: “At some point during the first couple of weeks of writing [in March 1993] I switched on the television. Srebrenica was under siege. An old woman was looking into the camera, crying. She said, «Please, please, somebody helps us. Somebody do something». I knew nobody was going to do a thing” (Kane, a Sierz, 2001b: 100-101).

La relació d'Occident amb els conflictes bèl·lics internacionals és central en el desenvolupament d'aquestes preocupacions —en un moment en què els espectadors assisteixen a les guerres del Golf, dels Balcans, de Ruanda a través dels mitjans de comunicació— i, significativament, ambdues obres inclouen una violència *aliena* a la qual han manllevat qualsevol traça de referencialitat: en el fons, com resa la cita que encapçala l'obra de Crimp, “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).

A més, en aquesta època es produeix una dinàmica antinòmica respecte de l'alteritat que representa la immigració (sobretot, la provinent de les antigues colònies de l'Imperi Britànic): per una banda, l'augment del multiculturalisme i la seva elevació a un “nou ideal *nacional*” enceta tota una sèrie de retòriques a nivell institucional que, com bé explica Sara Ahmed, s'orienten, en última instància, a una *assimilació* de l'alteritat que passa per la imposició del propi ideal nacional (elevant-se, així, a la condició “d'hoste universal”): “The nation here constructs itself as ideal in its capacity to assimilate others into itself; to make itself “like itself” by taking in others who appear different” (Ahmed, 2014: 137); per altra banda, la decadència vertiginosa de l'antic Imperi Britànic (que, en només 25 anys, va perdre la majoria del seu territori) va contribuir a generar una sensació de pèrdua identitària que es va traduir —esperonat, justament, per aquest ascens del multiculturalisme com a ideal— en una “patologia imperial” encarnada per la por i l'odi irracionals a l'Altre com a element

potencialment disruptiu de la pròpia identitat nacional (Saunders, 2018: 147-148). Tant *Blasted* com *Attempts on her life* es fan ressò d'aquests modes de relació —que es tradueixen en modes de representació— amb l'alteritat: *Attempts on her life*, sobretot en el seu tercer *scenario*³ (*Faith in ourselves*), explora intensament la retòrica de la integració i la universalitat descrita per Ahmed i *Blasted*, en canvi, literalitza, directament, la imatge d'aquest Altre com una negativitat abstracta i destructora dels valors i la identitat occidentals.

II. *Blasted* transcorre en l'habitació d'un hotel de Leeds, “*the kind [of hotel room] that is so expensive it could be anywhere in the world*” (Kane, 2001c: 3): tenim apuntats, només en l'acotació inicial, diversos elements que ens remeten a les problemàtiques entorn de la tensió entre allò local i allò mundial en el si del capitalisme contemporani, ja que és, justament, pel *valor* de l'habitació —una habitació d'hotel, és a dir, un espai on la intimitat té un cost i que no deixa d'ésser, en el fons, un espai de *trànsit*— que aquesta esdevé relativament universal com a mercaderia; és, en suma, l'*abstracció* que l'espai pateix a l'esdevenir equivalent en virtut del seu valor de canvi el que el deshistoritza perquè resulti “familiar” arreu del món (eternament familiar, però eternament *aliè*, ja que, com a no-lloc particular, se li han arrabassat els elements que remeten a una identitat, a unes relacions extracomercials i a la història [Auge, 2000: 83]). Paradoxalment, però, és aquesta mateixa indefinició referencial la que augura la bomba que capgirarà (que “rebentarà” [*blasted*]) l'obra de caire realista i íntim que s'estava desenvolupant dins de l'habitació: Kane *literalitza* el caràcter “global” de l'estança i, en conseqüència, l'obre a l'alteritat, als espectres que l'Anglaterra postimperial conjura i que vol mantenir, còmodament, darrere de la televisió.

L'acció de *Blasted* es pot dividir, en aquest sentit, en dues parts clarament diferenciades —encara que els límits que les separen no resulten tan fermes com es podria creure en un primer moment. Al principi assistim a l'encontre entre Ian, un home moribund que acumula les pitjors característiques de la masculinitat tradicional (racisme, masclisme, homofòbia, etc.) lligada, al seu torn, amb aquesta “identitat nacional” en crisi que abans apuntàvem, i Cate, una noia jove i extremament innocent. La trobada, resguardada per la intimitat (i l'enclaustrament) que confereix l'habitació d'hotel, desemboca en un seguit de violències —verbals, físiques, sexuals—, que revelen una relació travessada pel domini d'Ian sobre Cate, i que culmina amb la violació de l'última en l'únic acte de violència que roman absent pel públic. Amb tot, pel codi escènic que Kane posa en circulació, aquest encontre no sembla excedir massa, en un nivell formal, els límits del realisme burgès (encara hegemònic en els escenaris anglesos de l'època) amb l'estricta diferenciació dels espais que el caracteritza; l'única excepció la constitueixen els cops de porta que, de tant en tant, interrompen l'escena, els quals disparen, hiperbòlicament, la paranoia d'Ian —l'*anunci* de l'espectre per venir. De sobte, però, entra el Soldat —únic personatge que no té un nom propi— i, després d'afirmar (i performar) la seva sobirania sobre

³ Mantinc el terme *scenario*, que designa els diferents fragments en què es divideix l'obra de Crimp, en l'idioma original per mantenir 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).

l'espai escènic (“**Soldier:** Our town now”/ (*He stands on the bed and urinates over the pillows*) [Kane, 2001c: 39]) es produeix una gran explosió que fa esclatar, literalment, l’habitació —amb tot allò que aquesta duia implícit: “*The hotel has been blasted by a mortar bomb.*” (2001c: 39). A partir d’aquest moment en què l’alteritat, en forma de conflicte bèl·lic repentí i representada pel Soldat, envaeix l’hotel —com a metonímia d’Anglaterra o, fins i tot, d’Occident— se succeeixen els horrors i la violència extrema, una violència que ja no és possible d’emascarar relegant-la a l’esfera de l’àmbit privat: després de relatar les atrocitats viscudes durant la guerra, el Soldat sodomitza Ian, li xucla els ulls i se suïcida; més endavant, apareix Cate —desapareguda sobtadament durant l’escena anterior— amb un nadó, que no trigarà en morir i ésser devorat per Ian en un moment de fam extrema.

La bomba no només destrueix, físicament, l’habitació d’hotel, sinó que, en un gir pròpiament metateatral, destrueix també el codi realista sobre el qual se sostenia tota la primera part de l’obra: en aquest sentit, el que puja a escena no és només l’espectre de l’Altre encarnat en la forma d’un Soldat indeterminat, sinó que Kane introdueix, alhora (i en això es basa, principalment, el component autorreflexiu de la seva proposta), l’irrepresentable mateix. En efecte, l’excés de violència —tant en termes quantitius com qualitius— acaba erigint-se en una violència contra el propi dispositiu teatral i, en última instància, contra tot un sistema de representació —que, autodenominant-se “realista”, en realitat *prescriu* formulaïcament i de manera ideològica la realitat que pretén representar: la violació de Cate encara se sotmet a les lleis del decòrum clàssic, però la sodomització d’Ian, així com l’extracció dels seus ulls es produeixen —a diferència d’*Èdip Rei* i *El rei Lear*— dalt de l’escenari, posant en entredit, per mitjà d’unes acotacions impossibles, la viabilitat o la possibilitat d’una (re)presentació efectiva. En certa manera, la negativa d’Ian, que és periodista, a testimoniar el relat del Soldat (“**Soldier:** Tell them... you saw me. / [...] **Ian:** I don’t cover foreign affairs. [...] No joy in a story about blacks who gives a shit?” [2001c: 48]) no només accentua el paper dels mitjans tele-tecnomediàtics en el “repartiment d’allò sensible” —ja que la qüestió té a veure, sempre, amb la visibilitat i l’aparició—, sinó que desvela el caràcter codificat i convencional d’allò que es vol presentar com a realitat objectiva i, conseqüentment, la incapacitat d’aquest sistema de representació per abastar l’alteritat quan aquesta es presenta en tota la seva *inintel·ligibilitat*: “**Ian:** I can’t do anything. / **Soldier:** Try. / **Ian:** I write... stories. That’s all. Stories. This isn’t a story anyone wants to hear.” (2001c: 47-48).

En el fons, el que Kane rebenta —en un gest típicament postmodern, que consisteix en desplaçar les preocupacions epistemològiques modernistes per preocupacions de caire *ontològic* (McHale, 1992: 146-147) tendint, així, a la metatextualitat i a processos de literalització d’allò ficcional— és la distinció entre les esferes públiques i privades que Jameson atribuïa a la cultura capitalista occidental (2011: 170): la qüestió, aquí, ja no té tant a veure amb els modes de comprendre l’Altre, sinó, directament, amb la *producció* d’aquest fantasma nacional que retorna de forma literal, és a dir, que adquireix un estatut ontològic propi; amb el forat que roman a la paret (“*There is a large hole in one of the walls* [Kane, 2001c: 39]) s’indica aquesta obertura radical que liquida qualsevol possibilitat de continuar llegint la peça en clau psicologitzant: l’Altre entra, com en un deliri que ha pres forma objectiva, per consumir una espècie d’al·legoria nacional *negativa*, per presentar (i ja no representar)

les angoixes i les pors d'una identitat en crisi que percep l'alteritat com una amenaça constant a la pròpia unitat nacional —amb tots els valors i l'imaginari que li són pròpies.

III. Si Kane s'obre a la reflexió entorn d'allò mundial per mitjà de l'escenificació d'una trobada *impossible* amb l'Altre —un encontre que només es pot produir des de la violència i la dominació, excessivament mediat per l'imaginari que una Anglaterra “amençada” projecta al seu exterior i pel paper simulacral i tendencios que juguen els mitjans tele-tecno-mediàtics en la construcció de relats internacionals— la proposta de Crimp prescindeix, pròpiament parlant, de qualsevol *acció* per explorar la performativitat d'un llenguatge i d'una mirada que subsumeix, sistemàticament, la diferència a la *identitat* impeding, per la via contrària, qualsevol mena de diàleg que no passi per la imposició de la pròpia perspectiva sobre les tensions locals que es produeixen “a fora” (un “a fora”, com sempre, significativament *indeterminat*).

Attempts on her life es desenvolupa a través de 17 *scenarios*, cadascun dels quals explora una faceta diferent de “l'absència de personatge” que constitueix Anne: tal com suggereix l'ús ambivalent de la paraula “attempt” en el títol, els diversos *intents* sobre la vida d'Anne —això és: d'aprehendre-la, de materialitzar-la— esdevenen, justament, *atemptats* contra la seva vida. Així, l'espectador es veu immers en una realitat pròpiament simulacral (una *hiperrealitat*), generada per la *saturació* d'imatges que, a mesura que se succeeixen, van evidenciant la manca de *referent* que constitueix, al capdavall, la pròpia Anne: cada “intent” no deixa de demostrar que el retrat de la protagonista pren el seu significat exclusivament en relació al medi a través del qual es vehicula (Zimmermann, 2003a: 79) i, en aquesta descoberta d'unes imatges que no apunten a cap realitat preexistent o exterior a elles mateixes, ens adonem que Anne “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (Baudrillard, 1978: 14). A Crimp, això li serveix no només per articular una crítica mordaç a la “societat de consum” contemporània, sinó per encabir, amb una clara voluntat enciclopedista, una multitud ingent de problemàtiques entreteixides que s'erigeixen com el correlat estètic de la fragmentació i la dificultat d'elaborar el que Jameson anomena “mapes cognitius” en l'espai global de l'època postmodernista o multinacional (Jameson, 1991b: 117).

Segurament, el recurs més característic de l'obra —tenint en compte que no té personatges definits, i que els parlaments s'indiquen amb uns guions que no determinen ni la identitat ni el nombre de parlants— és la separació radical i sistemàtica entre el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat: “The performance is characterized by a fundamental split between the speaker, who is only a mouthpiece, and what is spoken.” (Zimmermann, 2003a: 75). Portant fins al límit la tendència èpica que introdueix el drama modern, que es basa en una gradual oposició entre subjecte i objecte tant a nivell formal com de contingut (Szondi, 1988: 59), les escenes de Crimp despleguen un seguit de veus que assagen una narrativa en directe, emfasitzant la *distància* entre la instància narrativa i allò narrat, el *punt de vista* del relat i la capacitat *performativa* del llenguatge, únic element constitutiu de l'escena. Aquest diferir constant l'acció escènica, així com la posada en escena d'una narració que es va filant en directe aporten, altra vegada, un substrat metateatral que impregna tota la peça: *Attempts on her life*

“does not represent reality, it is the mimesis of mimesis. Its concern is mimesis itself” (Zimmermann, 2003a: 78); a l'assistir a la construcció mateixa de l'escena tots els mecanismes narratius que el teatre realista encobria —podríem afegir, aquí, també, els mecanismes emprats en la producció narrativa dels mitjans de comunicació— esdevenen visibles, *autoconscients*.

És interessant fixar-se, pel que ens ocupa aquí, en el *scenario 3* —*Faith in ourselves*— ja que, com *Blasted*, aborda un conflicte bèl·lic situat en un espai indeterminat, però que clarament és un espai d'alteritat que ens arriba, invariablement, per mitjà de la imatge simulacral, sense referent, posant de relleu “l'exterioritat de la representació” de què parlava Said; aquesta és fruit de la *producció* (i no de la mimesis) discursiva i tendeix a deshistoritzar l'Orient (o, en termes generals, qualsevol tipus d'alteritat) per acabar transformant l'Altre en un personatge relativament familiar (Said, 1991a: 32): així, en una representació elaborada per Occident i per a Occident, l'Altre esdevé intel·ligible pels marcs epistemològics i ontològics hegemònics a costa, justament, de mantenir-se com un significant buit sense significat, una pura tautologia lingüística destinada, únicament, a reafirmar la identitat d'Occident amb si mateix i el seu domini (cultural, epistemològic, econòmic, polític) sobre les realitats que li són exteriors. Crimp desemmascara i, pròpiament, deconstrueix aquesta mena de discursivitat a través de la seva reduplicació irònica (“Let each scenario in words —the dialogue— unfold against a distinct world —a design— which best exposes its irony” [Crimp, a Luckhurst, 2003b: 47]), però aquesta és tan sostinguda i envolvent, tan *absoluta*, que, com Owens detectava en relació a “l'impuls al·legòric” de l'art contemporani, roman en una ambigüitat crítica en què s'accepten, provisionalment, els termes i les condicions que s'intenten denunciar (Owens, 2001d: 227).

En aquest context, el que veiem desplegar-se en el *scenario 3* és la imitació irònica de la construcció d'un relat occidental que es reafirma integrant, en el seu horitzó conceptual i *emocional*, la violència d'un conflicte exterior per mitjà de la seva *dramatització* (és a dir, per la seva esquematització i submissió al sistema de representació europeu). *Faith in ourselves* explora la faceta d'Anya (deformació i orientatització del nom “Anne”), habitant d'un poble no occidental que es troba immers en un conflicte bèl·lic intranacional on “— Brother has killed brother. — Cousin has murdered cousin. Brother has raped sister” (Crimp, 2007: 18) i on les tradicions mil·lenàries (“The whole of the past is there in her face” [2007: 17]) han estat profanades i devastades: “The harmony of generations / has been destroyed” (2007: 18). Després d'esplaiar-se espectacularment en la descripció de les atrocitats comeses (sense, evidentment, explicar res sobre els fonaments del conflicte), els narradors acaben *focalitzant-se* —de fet, descobrim sobtadament que tot el relat està mediat per la presència d'una càmera— en Anya, en la seva ràbia i desesperació particulars. Anya s'erigeix, així, no només en símbol de tot el poble (més enllà de qualsevol tensió), sinó de tot un mode de vida aliè a les lògiques capitalistes que la mirada occidental deshistoritza tot *idealitzant-lo*: “Because life is so precious, life is so *felt*, things are so *alive*, so *sacred*, that even the blades of grass have names. It's something we can hardly *comprehend*.” (2007: 17-18). És més, aquesta idealització de la diferència, en última instància, s'orienta a *domesticar* l'Altre per la via de la exotització, i l'exposició dramàtica de la zona de guerra —amb un espai i un personatge definits, amb el seu món leg corresponent, etc.— permet

reduir els processos històrics (aparentment disruptius i intel·ligibles) per subsumir-los a tipologies “universals”, com el patiment d’una mare per la pèrdua dels seus fills.

El caràcter simulacral de totes les narracions —és a dir, el seu ésser pura reproducció sense original o referent— contribueix a accentuar el solipsisme autorreferencial de les representacions que es van configurant en escena, i l’estricta separació que es dona entre subjecte i objecte, així com les diverses correccions o imprecisions que els narradors van assenyalant (“— She breaks down and scratches her cheeks like something / from an ancient tragedy. — I don’t think so. [...] I think her eyes blaze.” [2007: 20-21]), subratllen el caràcter eminentment *discursiu* dels fets narrats. Per exemple, la tradició amb què s’inicia el *scenario*, que consisteix en què els arbres comparteixen el nom amb els habitants de la terra (per cada nadó es planta un arbre), no constitueix només un tòpic romantitzat per simbolitzar l’arrelament i el contacte amb la natura d’aquesta “pre-civilització”, sinó que es revela, retrospectivament, com a descaradament ficcional quan l’espectador detecta que en el primer *scenario* —*All messages deleted*— es planteja la hipòtesi literària d’aquesta mateixa tradició: “what about if, let’s say [...] that the trees have names? [...] Let’s just accept for a moment shall we that the trees have names” (2007: 5). És aquesta condició retòricament situada de la narració —que mai no abandona el punt de vista occidental, és a dir, que mai no *cedeix* la paraula— el que permet efectuar l’últim gir discursiu, que, amb tota la seva ironia, resulta exemplar pel que fa a la paròdia d’aquest multiculturalisme assimilador que apuntava Ahmed i de l’esborrament que pateix l’alteritat quan s’estableix la dinàmica que Chaitin denuncia a l’hora de revisar les tendències del comparatisme anterior: “Lo particular (naciones, ciudades, regiones) existe y tiene interés sólo por su contribución a lo “general”.” (1998d: 153).

— And this is why we sympathise.

— Not just sympathise, but *empathise*. Empathise because [...] Anya’s valley is *our* valley. [...] Anya’s family is the family to which we all belong.

— So it’s a universal thing / *obviously*. [...]

— A universal thing which strangely... what? what? what?

— Which strangely restores.

— Which strangely restores —I think it does —yes— our faith in ourselves (Crimp, 2007: 21-22).

* * *

Com hem vist, tant *Blasted* com *Attempts on her life* constitueixen dos exemples —paradigmàtics per la seva rellevància en el teatre anglès contemporani— d’una literatura que planteja (en aquest cas, que *escenifica*) problemàtiques afins a les qüestions que han ocupat els debats de la Literatura Comparada, com a disciplina, almenys des dels anys setanta. Al seu torn, podem observar que aquestes problemàtiques estan íntimament lligades a la situació “*mundana*” dels textos —una situació que les eines crítiques que aporta la Literatura Comparada ajuden a subratllar—, sobretot pel que fa als reptes que allò mundial suscita a la institució literària: la tensió entre allò local i allò general, el problema de la universalitat, les dificultats que planteja la globalització amb les dinàmiques capitalistes multinacionals que li són inherents, la proliferació d’imatges tele-tecno-mediàtiques que envaïxen

l'espai públic i que contribueixen, de manera determinant, a la configuració del nostre accés a la realitat, la relació i producció de l'Altre en el Primer Món, etc.

Amb tot, les dues obres podrien ésser considerades, si abandonem el punt de vista idealista que defensava cert comparatisme, com a exponents d'una literatura *mundial*: en aquest context, ja no estan en joc ni la *representativitat* ni el sistema "d'aportacions" a una hipotètica literatura universal, sinó la inclusió i la reflexió de problemàtiques que tenen a veure amb un món cada vegada més interconnectat, però, alhora, cada vegada més fragmentat i isolat. Encara que les dues peces despleguen estratègies molt diferents —la literalització dels "fantasmes nacionals" en Kane, les imatges simulacrals i la retòrica de la universalitat en el cas de Crimp—, ambdues subratllen les dificultats d'una veritable trobada amb l'Altre: semblaria que, en aquest cas, la literatura mundial és una literatura de la *impossibilitat*. Tanmateix, el que tenen en comú tant la proposta de Kane com la de Crimp —i que, al meu parer, constitueix una possible sortida de l'atzucac que les mateixes obres escenifiquen— és la importància que donen a l'autorreflexivitat (en forma de metateatralitat), cosa que els permet, per una banda, dur a la consciència els límits i els pressupòsits que emmarquen l'obertura occidental cap a allò que li és aliè i, per l'altra, posar en qüestió la mirada orientant i etnocentrista des d'Occident mateix, és a dir, d'incloure, dins seu, la seva pròpia *crítica*.

És així com *Blasted* i *Attempts on her life* tendeixen cap a una certa generalitat sense, però, esborrar la seva pròpia situació i, en aquest sentit, no ofereixen una resolució positiva a la tensió ambivalent que despleguen (ja que, com afirma Chaitin, l'impuls de l'alteritat és sempre un impuls aporètic [1998d: 165]), sinó que mantenen deliberadament oberta la *pregunta*: és, justament, la pregunta el que permet continuar preguntant —i, per tant, el que permet continuar pensant un problema—; és la reflexió situada (tant la de les obres com la dels crítics) el que possibilita aquella autocrítica i educació que reclama Gnisci per descolonitzar-nos de nosaltres mateixos (1998e: 192) i, en última instància, per anar configurant —encara que sigui de manera negativa— els "mapes cognitius" que permetin orientar-nos en un món cada vegada més confús, més abstracte i on la profunda homogeneïtzació que instaura la lògica mercantil —que ja ha colonitzat, pràcticament, la totalitat del planeta i de les nostres existències— suscita, alhora que amaga, una desigualtat devastadora. El repte d'una literatura i una crítica vertaderament mundials ha de passar, necessàriament, per una autocrítica que s'orienti a destruir aquest procés d'homogeneïtzació i equivalència generalitzades i, per tant, ha d'ésser capaç de *rehistoritzar* allò que ha estat deshistoritzat, amb totes les contradiccions, apories, conflictes i tensions intrínseques. Només així, algun dia, podrà emergir l'*imprevisible*.

Bibliografía

- AHMED, S. (2014): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ASHCROFT, B. – GRIFFITHS, G. – TIFFIN, H. (1998c): “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo”, dins VEGA, M. J., i CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- AUGE, M. (2000): *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BASSNETT, S. (1998a): “¿Qué significa literatura comparada hoy?” dins ROMERO LÓPEZ, D. (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- BAUDRILLARD, J. (1978b): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- 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], 39-40.
- CHAITIN, G. (1998d): “Otriedad. La literatura comparada y la diferencia” dins VEGA, M. J., i CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- CRIMP, M. (2007): *Attempts on her life*. London: Faber and Faber.
- DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1995): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- FOKKEMA, D. W. (1989): “La literatura comparada i el nou paradigma”, *Els Marges*, 40, pp. 5-18.
- GNISCI, A. (1998e): “La literatura comparada como disciplina de descolonización”, dins VEGA, M. J., i CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- JAMESON, F. (1991b): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAMESON, F. (2011): “La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional”, a *Revista de Humanidades*, 23, pp. 163-193.
- JAUSS, H.-R. (2001a): “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, dins RALL, D. (comp), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México D.F.: UNAM.
- KANE, S. (2001c): “Blasted”, dins *Complete plays*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- LUCKHURST, M. (2003b): “Political Point-Scoring: Martin Crimp's *Attempts on her Life*”, a *Contemporary Theatre Review*, 13/1, pp. 47-60.
- MANDEL, E. (1975): *Late Capitalism*. Norfolk: NLB.
- MCHALE, B. (1992): *Constructing postmodernism*. New York: Routledge.
- OWENS, C. (2001d): “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, dins WALLIS, B. (comp.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- SAID, E. W. (1991): “Introducción” dins *Orientalisme*. Vic: Eumo.
- SAID, E. W. (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- SAUNDERS, J. (2018): "From Potency to Impotency: Sarah Kane's Play *Blasted* as a National Narrative", a, *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought*, 59/2, pp.145-162.
- SIERZ, A. (2001b): *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- SZONDI, P. (1988): *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- WELLEK, R. (1998b): "La crisis de la literatura comparada", dins VEGA, M. J., i CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- WELLEK, R. – WARREN, A. (1966): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- ZIMMERMANN, H. (2003a): "Images of Woman in Martin Crimp's *Attempts On Her Life*", a *European Journal of English Studies*, 7/1, pp.69-85.

TROPELIÁS