



**Màster en Construcció i Representació
d'Identitats Culturals**

La permuta de personatges a
When We Have Sufficiently Tortured Each Other
Text i posada en escena

Bernat Vilarrúbias Basas

Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos

Facultat de Filologia i Comunicació

Universitat de Barcelona

2023 – 2024

Tutora: Dra. Mireia Aragay Sastre



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Índex

<i>Índex iconogràfic</i>	4
<i>Resum</i>	6
<i>Agraïments</i>	7
Introducció	8
1 Forma i fons: el personatge com a categoria ontoestètica	11
2 Ontologia del personatge	25
3 <i>When We Have Sufficiently Tortured Each Other</i> : context i presentació del l'obra ...	40
4 Des de la frontissa: el fons de l'arquetip	59
5 Corporalitzar el text: implicacions, propostes escèniques i controvèrsies	76
5.1 L'estrena a Londres.....	79
5.2 La proposta del TNC.....	83
5.3 La rellevància de la morfologia i de la caracterització del personatge escènic	88
Conclusions	92
Bibliografia	97
Fonts primàries.....	97
Fonts secundàries	97

Índex iconogràfic

Imatge 1 (pàg. 42). Martin Crimp posant per l'estrena de Not One of These People al Royal Court l'octubre de 2022. <https://royalcourttheatre.com/whats-on/not-one-of-these-people/>. Accés 10 des 2023.

Imatge 2 (pàg. 79). Comparativa entre l'auditori Dorfman (esquerra) i la Sala Petita (dreta). La morfologia d'ambdues sales és molt similar i, de fet, ofereixen exactament la mateixa ocupació: 450 localitats. <https://www.nationaltheatre.org.uk/your-visit/venues-at-the-national-theatre/dorfman-theatre/>. Accés 15 gener 2024.

Imatge 3 (pàg. 80). Cartell de l'estrena al NT (2019). <https://shop.nationaltheatre.org.uk/products/pod1033714>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 4 (pàg. 82). El garatge on es desenvolupa l'acció a l'estrena de l'obra al National Theatre, gener 2019. <https://www.timeout.com/london/theatre/when-we-have-sufficiently-tortured-each-other-review>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 5 (pàg. 83). La permuta de Man i Woman i dels respectius vestuaris, pentinats i maquillatges a la posada en escena del National Theatre, gener 2019. <https://www.timeout.com/london/theatre/when-we-have-sufficiently-tortured-each-other-review>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 6 (pàg. 84). Cartell de l'estrena al TNC (2023). <https://www.tnc.cat/es/quan-ens-haguem-torturat-prou>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 7 (pàg. 85). Composicions escèniques de l'inici (esquerra) i final (dreta) de la peça a la posada en escena del Teatre Nacional de Catalunya, gener 2023. <https://www.tnc.cat/es/quan-ens-haguem-torturat-prou>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 8 (pàg. 86). Detall de la proposta espacial i escènica del muntatge del Teatre Nacional de Catalunya, així com dels protagonistes no permutats. <https://www.tnc.cat/es/quan-ens-haguem-torturat-prou>. Accés 9 gener 2024.

Imatge 9 (pàg. 87). Escenificació de la segona permuta en el muntatge del Teatre Nacional de Catalunya. <https://www.tnc.cat/es/quan-ens-haguem-torturat-prou>. Accés 9 gener 2024.

Resum

A When We Have Sufficiently Tortured Each Other (2019), Martin Crimp introdueix un dispositiu formal quant a l'ús del personatge que fa trontollar la presumpta correspondència entre el personatge, d'una banda, i el seu nom/cos, de l'altra. En tres ocasions, sobtadament, es produeix una permuta de papers entre els dos protagonistes, de manera que cadascun continua contribuint al desplegament narratiu de la peça amb el nom/cos de l'altre. Des d'una aproximació ontoestètica a la categoria dramàtica i teatral del personatge, aquest treball examina a fons l'ús innovador que fa Crimp d'aquesta categoria en la peça, especialment durant les permutes. També analitza l'impacte d'aquest tractament en les especificitats de la translació escènica del text, emprant com a estudis de cas l'estrena que va tenir lloc al National Theatre de Londres (2019) i el muntatge més recent del Teatre Nacional de Catalunya (2023).

Abstract

Martin Crimp's *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* (2019) introduces a formal device regarding the use of character that challenges the presumed correspondence between a given character and their corresponding name/body. On three occasions, and with no prior warning, the two protagonists exchange roles, so that each continues to contribute to the narrative unfolding of the piece with/from the name/body of the other. From an ontoaesthetic approach to the dramatic and theatrical category of character, this dissertation examines in depth Crimp's innovative use of this category in the text, especially during the exchanges. It also analyses the impact of this treatment on the specificities of the stage translation of the text, using as case studies the premiere that took place at the National Theatre in London (2019) and the more recent production at the Teatre Nacional de Catalunya (2023).

Agraïments

La lectura, la reflexió i l'escriptura són activitats que es viuen sovint de forma especial i íntima. Tanmateix, la realització d'aquest treball no hauria estat possible sense les persones que m'hi ha acompanyat, cadascuna el seu tros.

D'entrada, gràcies a tots els docents que, al llarg del temps, amb dedicació i entusiasme, m'han permès descobrir un interès profund i sincer vers les humanitats, en especial vers la filosofia i la literatura.

Gràcies, en particular, a la tutora d'aquest treball, la Dra. Mireia Aragay, per la implicació i el recolzament dels darrers mesos. Els seus suggeriments i comentaris han estat de gran ajuda. Gràcies també al conjunt de professorat del CRIC.

Vull agrair, també, el suport de la meva família, sempre present.

El darrer agraïment és per als amics. Pels moments i les complicitats a la Facultat; per la quotidianitat tan valuosa; per l'estima i la companyia en aquesta etapa. Gràcies Abril, Joan, Mireia, Carol, Ari. Gràcies Marc, Mar, Pol. I en especial, gràcies Neus.

Introducció

“aiming at complexity but the kind of complexity that will dance”

– Martin Crimp, entrevista amb Aleks Sierz,
The Theatre of Martin Crimp 159

Si ens encomanessin un llistat dels textos dramàtics més recents que, en el context occidental/occidentalitzat, desdibuixen els contorns formals típicament associats al personatge, de segur que hauríem d'incloure-hi *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* (2019), del dramaturg britànic Martin Crimp. La particularitat més sorprenent d'aquesta peça es vincula a Woman i Man, els dos protagonistes. D'entrada, el *dramatis personae* els bateja amb noms de significació arquetípica, com ho són “dona” i “home”. A partir d'aquí, al llarg de l'obra Crimp fa que s'intercanviïn els papers de forma inesperada en tres ocasions, generant un seguit de turbulències significatives en el desplegament narratiu de la peça.

És evident que, mitjançant aquesta particularitat formal, Crimp juga irònicament amb la convenció típicament realista que connecta, de forma estable i unívoca, el personatge amb el seu nom – al text – i amb el respectiu cos de l'interpret – a l'escena. A més, en la mesura que Man representa un home i Woman una dona, la permuta fa emergir qüestions vinculades al poder, a la violència i a la identitat, qüestions enllaçades transversalment pel gènere, la sexualitat i la classe. Almenys, aquesta és la manera com el text i el seu muntatge se'm van presentar quan hi vaig topar per primer cop: un fons temàtic clar i alhora complex, expressat des d'una innovació formal, la permuta, la qual,

a primera vista, em semblava del tot pertinent. La voluntat d'escatir amb profunditat les implicacions d'aquesta innovació formal pel que fa al fons del text i a la seva escenificació, doncs, constitueix la motivació d'aquest treball i en configura els objectius de recerca.

L'escriptura – també el teatre – és porosa vers el seu context i té el poder d'il·luminar-ne les ombres, especialment si escull trencar amb les convencions formals que la (pre)figuren, oferint i disposant així al lector/espectador a una nova mirada. Partint d'aquesta premissa, el treball pren com a punt de partida les següents qüestions: ¿quin ús es fa de la categoria de personatge en aquesta peça de Crimp? ¿Com funciona formalment el dispositiu de la permuta? ¿Quins e/afectes mobilitza aquest dispositiu en l'experiència del lector? ¿En quina mesura comporta determinades implicacions ètiques i polítiques?

Cal no oblidar que, en tant que text dramàtic, *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* està pensat per ser escenificat. En aquest sentit, és fonamental explorar també de quina manera el trencament concret amb els paràmetres realistes pel que fa al tractament del personatge que trobem en aquesta obra de Crimp afecta l'experiència de l'espectador quan els dos protagonistes s'encarnen en el cos dels intèrprets. En efecte, aquesta peça planteja un repte del tot rellevant: ¿com mostrar a l'espectador la permuta entre Woman i Man? L'anàlisi d'aquestes qüestions, vinculades a la translació escènica del text, configura, doncs, el destí final d'aquest estudi.

En la primera part del treball – els capítols u i dos – es despleguen els fonaments teòrics que permetran l'abordatge de les qüestions esmentades. D'entrada, el primer capítol ressegueix el debat contemporani dins els anomenats *character studies* sobre la categoria de personatge, per acabar proposant-ne una comprensió concreta, segons la qual

el personatge és, abans que una categoria estètica, una categoria ontoestètica. Això enllaça amb el capítol dos, on el focus és l'anàlisi de la forma d'ésser subjacent en aquesta categoria, és a dir, la subjectivitat. Després de revisar els orígens i els fonaments teòrics del paradigma modern – de fet, l'ideòleg – de l'ontologia del subjecte, argumento que, en relació amb els objectius d'aquest treball, l'adopció del paradigma relacional quant a l'ontologia de la subjectivitat ofereix una perspectiva avantatjosa per entendre determinats usos contemporanis del personatge dramàtic/escènic, especialment els que s'allunyen clarament d'una estètica típicament realista, com s'esdevé a *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*.

La segona part del treball desplaça gradualment el focus d'anàlisi envers el cas d'estudi. En el capítol tres, situo Crimp i la seva obra dins l'escena dramàtica i teatral britànica contemporània per, després, analitzar les particularitats del seu estil i acabar resseguint alguns aspectes fonamentals de *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*, així com el seu desplegament narratiu. El quart capítol se centra exclusivament en l'anàlisi del text, emfatitzant l'ús que fa dels personatges, i concretament el dispositiu de la permuta, a la llum d'una ontoestètica relacional. Finalment, en el cinquè capítol em cenneixo a les implicacions purament teatrals o escèniques del canvi de codi que caracteritza el tractament del personatge a *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*, utilitzant com a casos d'estudi l'estrena britànica del 2019 al National Theatre de Londres i la producció catalana al Teatre Nacional de Catalunya de tot just l'any passat, el 2023.

1 | Forma i fons: el personatge com a categoria ontoestètica

“[f]ormal experimentation, mystery and fragmentation shatter the world”

– Dan Rebellato 161

En l’entorn britànic, la dècada de 1990 va comportar canvis substancials tant pel que fa al camp dels estudis teatrals com a l’escriptura de textos dramàtics – el que, en l’àmbit britànic, s’anomena *playwriting* – i la seva posada en escena. La publicació, l’any 1991, de *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*, d’Elaine Aston i George Savona, suposa la posada de llarg, en l’acadèmia britànica, de l’aplicació de la semiòtica i de les tesis estructuralistes a l’estudi de textos dramàtics. Tal com assenyalen Aston i Savona, l’aproximació semiòtica/estructuralista, que sorgeix a finals de la dècada de 1960, posa al descobert els processos de construcció i de significació del text literari – dramàtic, en el cas que ens ocupa – els quals són el resultat d’un sistema subjacent de regles i convencions formals. Si bé d’entrada la semiòtica estructuralista considerarà el text com un sistema tancat, la posterior introducció de – o evolució cap a – perspectives de caire postestructuralista permet obrir-lo a la imprevisible varietat de significacions que resulta de l’activitat lectora i/o espectadora. Aquesta obertura dinamitza el text, tot sotmetent-lo a processos de resignificació (Aston & Savona 15).

En l’àmbit dramàtic, el sistema de regles i convencions que regula la construcció de textos es manifesta de forma específica, i Aston i Savona identifiquen cinc categories que consideren fonamentals de cara a dur a terme una anàlisi semiòtica/estructuralista del text dramàtic i de la seva posada en escena, una anàlisi que

no exclou aproximacions de tipus postestructuralista, sinó que en pot ser el punt de partida. L'estructura global del text, en primer lloc, inclou elements constructius com ara la divisió en actes i escenes, la complexa relació entre la història (*story; fabula*) i la trama (*plot; sujet*) i el tractament del temps (Aston & Savona 16-33). Hi ha també la forma que pren el llenguatge emprat pels personatges i les funcions que se li atorguen, la forma i funció de les acotacions escèniques, la composició escenogràfica de la posada en escena i la forma en què s'adreça al públic i, per descomptat, la construcció dels personatges.

És important subratllar que la mirada (post)estructuralista revela el caràcter convencional de la forma dramàtica i teatral. Això permet defugir jerarquies dogmàtiques pel que fa a diferents maneres de construir el text i la posada en escena: les diferències cal veure-les de forma absolutament horitzontal, perquè la singularitat d'una forma particular s'estableix en virtut de la seva diferenciació de la resta. No hi ha, per tant, una forma originària, ni tampoc una d'ideal. És evident, però, que malgrat això, en cada context determinat continuen existint marcs normatius que regulen una suposada 'correcció' en l'ús de formes dramàtiques i teatrals. L'existència d'un patró hegemònic o dominant es pot explicar com el producte de la reiteració i la proliferació abundant de producció textual i teatral basada un sistema de codis concret, la qual cosa estableix un cànon i, alhora, les seves marginalitats. D'aquesta manera, a la pràctica, sí que s'estableix una mena de jerarquia, però al capdavant el seu desplegament no deixa de ser horitzontal. En el cas del teatre britànic, el patró estètic que esdevé dominant en les dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial és l'anomenat, diversament, teatre realista, sociorealista o naturalista: un teatre que, en termes generals i d'acord amb la definició que en proposa Aleks Sierz a "Naturalism" (2017), representa gent ordinària i esdeveniments quotidians seguint els preceptes formals que consisteixen a dibuixar "credible characters, a plausible

plot, and recognizably everyday language and settings”. Paral·lelament, en aquestes dècades dramaturgs i dramaturgues com Samuel Beckett, Caryl Churchill o Harold Pinter, per esmentar-ne tan sols tres, escriuen obres que subverteixen l’estètica realista i que encaixarien dins del que Aston i Savona anomenen *radical theatre* (12). Recollint el concepte de desfamiliarització del Formalisme rus i, en part, de Bertolt Brecht, Aston i Savona defineixen el teatre radical com aquell que s’allunya del cànon realista en violar-ne les convencions formals, mecanisme que inevitablement implica efectes temàtics, vinculats a aspectes polítics o culturals (32). En efecte, la subversió d’un patró estètic comporta la resignificació d’allò que és representat: tant forma com contingut són objecte de desfamiliarització, i l’estranyesa que en resulta obre un espai on el lector i/o l’espectador pot accedir a nous marcs de comprensió.

Justament a principis dels anys noranta, i coincidint doncs amb la publicació del llibre d’Aston i Savona, una nova generació de dramaturgs i dramaturgues britànics – els podríem anomenar els hereus de pioners com Beckett, Churchill o Pinter – troba la necessitat d’explorar modes d’expressió totalment allunyats dels paràmetres realistes, mobilitzant noves fórmules de construcció del text dramàtic i de translació escènica que requereixen com nous marcs de comprensió per part de la crítica, tant l’acadèmica com la periodística. D’aquí, i sense aturador des d’aleshores, n’han sorgit obres que qüestionen les limitacions i la vigència del model realista i que ho fan des d’una disposició que incorpora aquest qüestionament de forma autoconscient, entenent per tant el text i els codis que el regulen formalment com una construcció. Constitueix, doncs, una forma de teatre radical contemporani de ple dret, una forma que, en engegar una nova sensibilitat

formal en l'estètica teatral, permet mostrar, des de llocs inèdits, algunes complexitats clau de la nostra contemporaneïtat.¹

D'entrada, aquesta proposta formal fou acompanyada per un tractament temàtic també innovador. Sierz fou un dels primers crítics a proposar una etiqueta per al teatre formalment radical de la generació dels noranta: *in-yer-face theatre* (2001). Fixant-se sobretot en el tractament temàtic fortament trencador de moltes d'aquestes obres – l'exemple paradigmàtic seria *Blasted* (1995), de Sarah Kane – l'etiqueta *in-yer-face theatre* n'emfatitza la cruesa del contingut, explícitament violent i sexualitzat, que sovint generà rebuig i indignació en un públic desconcertat davant de peces que subvertien totalment el seu horitzó d'expectatives pel que fa tant al fons com a la forma – la desfamiliarització radical dels paràmetres realistes.² Efectivament, la representació explícita, sovint dura i desacomplexada, de diverses formes de violència en peces d'aquesta mena incorpora una particularitat innovadora que possiblement es trobi a l'arrel del (necessari) trencament de les convencions realistes: es tracta d'una violència de caràcter nítidament estructural, vinculada, per tant, a les jerarquies de poder que sostenen, per exemple, desigualtats profundes en qüestions de gènere i sexualitat o l'asimetria nord-sud global, i que, en definitiva, assenyalen la contingència i les implicacions materials – sovint violentes – del privilegi en un món globalitzat. Al capdavall, una violència

¹ Vegeu Sierz (*Modern British Playwriting* 54-61) i Rebellato (40-73) per profunditzar en els inicis, certament complexos, d'aquesta 'revolució' estètica de la dècada de 1990. Rebellato se centra en la part dramàtica, mentre que Sierz profunditza en la part de producció teatral.

² L'exemple paradigmàtic d'aquesta mena de recepció 'desorientada' és, un cop més, *Blasted*. Només cal comparar les ressenyes del muntatge original de 1995 al Royal Court amb les del muntatge de 2001: per posar-ne un exemple, "[w]ell, I was wrong. When Sarah Kane opened at the tiny Royal Court Theatre Upstairs in January 1995, I was convinced that it was meretricious rubbish produced by a young writer with an adolescent desire to shock", admet el crític Charles Spencer en la seva ressenya del segon muntatge. I conclou: "I can only apologize to Kane's ghost for getting her so wrong the first time around" (*Daily Telegraph*, 5 d'abril de 2001). Per una mostra més àmplia del desconcert del públic i de la crítica en relació a l'estrena de *Blasted* el 1995, vegeu el pròleg de Mireia Aragay a *Rebentats* (9-10).

incòmoda, especialment per a un públic britànic/europeu. Potser el marc formal realista, les convencions del *well-made theatre*, com apunta Sierz (*The Theatre of Martin Crimp* 52), no permeten mostrar dramàticament i teatralment aquesta violència estructural globalitzada en tot el seu abast i brutalitat. És aquí on entra en acció la desfamiliarització, la cerca de noves formes d'expressió no realistes – noves formes d'estructurar el text, d'imaginar l'espai escènic, etc. – capaces d'articular nous qüestionaments que mobilitzin activament el públic lector i espectador. En aquest sentit, la nomenclatura *in-yer-face theatre* no es refereix exclusivament al contingut, sinó també a l'afecte que aquestes obres pretenen provocar en l'audiència.³

Ara bé, el mateix Sierz ha reconegut les limitacions de la nomenclatura *in-yer-face theatre*: si bé quan la va proposar, l'any 2001, l'etiqueta va tenir un valor explicatiu destacat i va contribuir significativament a ampliar l'horitzó d'expectatives de la crítica acadèmica i periodística, així com fins i tot del públic en general, una revisió crítica posterior posa en evidència que, historiogràficament, resulta problemàtica (Sierz, *Modern British Playwriting* 58; vegeu també Urban). Entre d'altres motius, perquè si bé és cert que la ruptura formal o estètica caracteritza la major part del teatre escrit per les noves fornades de dramaturgs i dramaturgues sorgides a partir de la dècada de 1990 – les excepcions, en aquests sentit, són ben poques – pel que fa al contingut sí que hi ha variacions en el grau de cruesa de la representació de les violències estructurals. En aquest treball, em centraré en un aspecte formal – l'experimentació quant a la construcció del personatge – que ha estat prominent des de finals dels noranta com a mecanisme

³ Aquí, i en endavant, prenc com a referència la definició del terme *affect* proposada per Vicky Angelaki: “affect, as opposed to effect [...] is built on intersubjectivity, empowering the spectator through dramaturgy that imagines them as an active agent. Effect, on the contrary, is a term that imagines the spectator as a receiver, or, worse yet, a recipient” (*Social and Political Theatre in 21st-Century Britain* 3).

dramatúrgic i teatral per explorar i posar al descobert diverses menes de violències estructurals, representades amb graus diversos d'intensitat – més o menys *in-yer-face* – en un seguit d'obres aparegudes des d'aquell moment. *Attempts on Her Life* (1997), de Martin Crimp, i *4.48 Psychosis* (2000), de Kane, foren textos precursors en aquest camp, seguits de tants altres, com *Ghost City* (2004), de Gary Owen; *stoning mary* (2005) o *random* (2008), de debbie tucker green; *Pool (No Water)* (2006), de Mark Ravenhill; *Pornography* (2007), de Simon Stephens; *ENGLAND: A Play for Galleries* (2007), de Tim Crouch; *Seven Jewish Children: A Play for Gaza* (2009), de Caryl Churchill; *[BLANK]* (2019), d'Alice Birch; o el cas d'estudi d'aquest treball, és a dir, *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* (2019), també de Crimp. En aquestes obres i tantes d'altres, es fa evident l'ús de tècniques d'escriptura i d'altres mecanismes formals que fragmenten i obstaculitzen l'emergència de personatges realistes, plenament individualitzats i autònoms. A *Attempts on Her Life*, per posar un exemple paradigmàtic, la protagonista mai no es plasma en una entitat individual i concreta. Ni tan sols gaudeix d'un sol nom, ja que se l'anomena diversament Anne/Annie/Annushka/Anyia/Ann/Anny. Malgrat això, un seguit de 'veus' la conjuren al llarg de tota la peça, constituint-la així en protagonista; 'veus' que, al seu torn, no tenen cap correspondència amb un llistat previ de *dramatis personae*. Són veus sense noms. Aquestes veus, i aquesta mena de protagonista, que clarament subverteixen els paràmetres realistes, ¿(com) poden ser categoritzades sota la categoria de personatge? Crouch també desestabilitza el marc estètic realista a *ENGLAND: A Play for Galleries* (2007): al segon acte, English i Interpreter dibuixen, amb les seves paraules, els contorns d'altres dos personatges. D'una banda, Wife, i de l'altra Hassam, el seu marit, mort en circumstàncies poc clares. Ara bé, les acotacions escèniques al principi del segon acte estableixen que "*The wife is us, the audience*" (143)

i, a més, Wife no diu ni una sola paraula, car és ‘traduïda’ en tot moment per Interpreter. Encara menys Hassam, que és mort, però que, tanmateix, constitueix la peça central de la càrrega dramàtica de la peça. D’altra banda, cap a la meitat del segon acte, els actors que interpreten English i Interpreter “*face each other*” i “*Without any movement, the two actors swap roles*” (150-51). ¿En quin sentit podem dir que Wife, Hassam, English i Interpreter són personatges dels textos que, paradoxalment, semblen protagonitzar? En definitiva, aquests usos no realistes del personatge dramàtic plantegen preguntes que evidencien que cal, inevitablement, edificar un contorn estètic i conceptual més adient.

El debat teòric sobre la categoria de personatge i, en particular, sobre la seva crisi, és prou jove, tot i que comença gairebé dues dècades abans de la publicació d’aquestes peces. Cristina Delgado-García ressegueix el seu recorregut històric al primer capítol de *Rethinking Character in Contemporary British Theatre: Aesthetics, Politics, Subjectivity* (23-47), situant-ne l’inici l’any 1978, amb la publicació, per part de Robert Abirached, de *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. A partir de l’anàlisi de la dramaturgia europea des de finals del segle XVIII i fins a finals de la dècada de 1970, Abirached proposa que cal entendre el personatge com un dispositiu mimètic de la realitat, entenent la funció mimètica no solament com a imitació, sinó també com a imatge. La imatge, a diferència de la imitació o rèplica, dona marge a la imaginació o la fantasia. Així entès, el personatge alberga valor propi, més enllà del subjecte que al capdavant mimetitzava. Aquest raonament duu a Abirached a anunciar el procés de decadència en què cau el personatge a finals del segle XVIII, quan la funció mimètica que el defineix menysté gradualment el component fantasiós o imaginatiu, i se la redueix a la categoria d’imitació o còpia. Vist així, el potencial del personatge es degrada, perquè es redueix exclusivament al subjecte que imita, sense marge per figurar o caracteritzar res més.

La crisi del personatge defensada per Abirached sembla alinear-se amb la proposta d'Aston i Savona quan reflexionen sobre aquesta categoria dramàtica en relació amb la resta de components formals: prenent com a punt de partida el teatre clàssic – obres com ara *Fedra* o *Èdip rei* – defensen que el personatge constitueix un mitjà – el principal – que permet desenvolupar l'acció, tenyida de matisos temàtics i ideològics. El mateix Aristòtil, recorden Aston i Savona, estableix “the primacy of plot over character” (34). D'altra banda, el text dramàtic realista, afegeixen, contemporani igual que la novel·la realista del sorgiment de la psicologia en el camp de les ciències socials, atorga més preponderància al personatge *per se*. La construcció de motivacions complexes que alimenten el trànsit per diversos estats psicològics al llarg del *plot* afegeix capes de solidesa i individualització a la figura del personatge. Tanmateix, Aston i Savona avisen que “the grounding of characterization in psychological detail need not detract from structural and ideological functions of character” (35). És a dir, el personatge realista continua exercint la funció representativa, en aquest cas, de posicions de classe o gènere, restant supeditat així al conflicte temàtic o ideològic. Així doncs, l'anàlisi del personatge a *Theatre as Sign System* consisteix en la mera descripció de les seves funcions dins el desplegament de l'acció dramàtica, la qual cosa el defineix, de forma implícita, com un dispositiu més en el desplegament temàtic (34-50). Al capdavant, doncs, i sorprenentment, l'aproximació d'Aston i Savona manté intactes i encobertes les implicacions ontològiques subjacents al personatge realista, segons les quals la subjectivitat que pressuposa és individual, coherent i autònoma. No hi té cabuda, tampoc, el component imaginatiu de què parla Abirached, l'empremta figurativa que el personatge, despulat de la seva contribució en l'estructura de la peça, marca inevitablement en l'imaginari resultant de l'activitat lectora o espectadora.

Ja a mitjans de la dècada de 1990, i partint de l'anàlisi de peces dramàtiques posteriors als anys setanta, Elionor Fuchs segueix el rastre d'Abirached quan, amb la publicació *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism* (1996), anuncia la desaparició del personatge. Malgrat la retòrica fatalista del títol, i com adverteix Delgado-García (29), ràpidament alguns contemporanis de Fuchs, com Elin Diamond (1997), s'afanyen a advertir que una lectura atenta de les idees que planteja porta a concloure que es tracta, més aviat, de la mort d'una comprensió específica de la categoria de personatge, concretament, la realista: la que s'inspira, a nivell ontològic, en el subjecte liberal-humanista forjat en el 'jo' cartesià i apuntalat, en darrer terme, en el subjecte Il·lustrat, tot restant supeditada al desplegament de la trama. Diamond al·lega que, malgrat la contundència amb què Fuchs mobilitza la retòrica postmoderna per fer desaparèixer la categoria de personatge, no és capaç d'obliterar del tot les traces de les "human figures" que els textos dramàtics, obstinadament, continuen produint, mantenint així, de forma crucial, la possibilitat d'una funció representativa de l'ontologia humana (Delgado-García 29).

Encaminat a mirar de superar l'argument de la desaparició o mort del personatge, el debat continua durant la dècada següent, especialment als *theatre studies* anglosaxons i sobretot després de la publicació i l'estrena d'*Attempts on Her Life*, el 1997, i de *4.48 Psychosis*, el 2000. Es constata en aquesta etapa que, si bé la crisi del personatge (realista) és evident, defensar la seva desaparició comporta passar per alt les noves formes experimentals de representació de la subjectivitat que, a la pràctica, continuen existint en el que Aston i Savona anomenen el *radical theatre*. Així doncs, es proposen etiquetes substitutòries que comparteixen l'allunyament del personatge realista: *impersonnage*, de Jean-Pierre Sarrazac (2001) i *hypersubjective figure*, de Les Essif (2001), en són dos

exemples. Però, com afirma Delgado-García (37), la categoria més extrapolable a peces britàniques contemporànies és la de *textträger*, proposada originalment per Greda Poschmann (1997) i importada al context britànic – sota la traducció de *text bearer* – per David Barnett (2006). El *text bearer* fa referència a la reducció del personatge a la funció de sostenir el text i entregar-lo al públic. Davant l'evidència que el personatge realista no permet retre compte de la decadència de la noció liberal-humanista del subjecte, la reducció estricta del personatge dramàtic i teatral a la funció d'aglutinar i lliurar al públic fragments de text té, *a priori*, cert valor descriptiu i fins i tot explicatiu. Alhora, però, tot allò que el personatge pot esdevenir, més enllà d'aquesta funció, queda fora d'aquesta definició. Aquest reduccionisme és compartit de formes diverses per les nocions d'*impersonnage* i d'*hypersubjective figure*. La primera, sota una forta influència derridiana, posa l'èmfasi en el no-personatge, és a dir, en el personatge que està per construir mitjançant l'afecte de l'espectador: seria l'expressió mimètica d'un “being-in-absence” (Delgado-García 34). La segona, en canvi, suposa l'elevació del personatge a una figura intersubjectiva, una entitat no identificable amb cap agentivitat singular i concreta que, per tant, deixa de respondre a la lògica mimètica i representacional que tradicionalment ha definit la categoria de personatge (Delgado-García 36).

En el fons, aquesta nova terminologia no supera la mort o desaparició del personatge plantejada per Fuchs, sinó que el transformen en categories diferents que simplement descriuen certes característiques de les diverses formes contemporànies de transgressió del personatge realista. En particular, aquests neologismes substitutoris redueixen la semiòtica del personatge a funcions molt específiques, com en el cas del *text bearer*, o l'eleven a una mena de presència suprasensible. Sigui com sigui, tots ells impliquen una pèrdua ontològica pel que fa als llaços que vinculen la construcció d'un

personatge, fins i tot intuïtivament, amb una determinada manera d'entendre la subjectivitat. Altrament dit, en defugir la perspectiva realista, infravaloren les implicacions figuratives que continuen emergint amb força tant del text dramàtic com de la posada en escena. Segons Delgado-García, aquesta important limitació queda recollida en estudis posteriors, de finals dels 2000, que aposten per recuperar la profunditat perduda en els intents anteriors de superació de la mort del personatge sense tornar a caure, però, en retòriques humanistes. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, de Jean-Pierre Ryngaert i Julie Sermon (2006), marca aquest tomb. Ryngaert i Sermon defensen la irreductibilitat del personatge a categories més superficials, malgrat la disgregació que ha experimentat en l'època postmoderna en termes d'autonomia, unitat i identitat. Per respondre a aquesta disgregació sense devaluar la força figurativa de les noves dramaturgies, capgiren el dinamisme estructural del personatge realista. No cal pressuposar una entitat prèvia, és a dir, el personatge, d'on naix la paraula original i nua. Més aviat, aquesta entitat emergeix en el mateix acte de parla, servint-se d'un llenguatge que sempre li és previ. Així ho explica Delgado-García: “[i]n the act of speech, it is not only words that are being spoken”, perquè el mateix acte de parla comença a produir els contorns del personatge (44). Es tracta d'una perspectiva similar a la de Poschmann, però entenent el text o la paraula en la seva forma ontològicament primària, concretament, com un *acte* performatiu. Basant-se en una retòrica similar a l'emprada la dècada anterior per Judith Butler en la seva teoria performativa del sexe/gènere, aquesta nova comprensió funciona prou bé amb peces que, per exemple, no gaudeixen d'un llistat previ de *dramatis personae*: explica com les línies de text, malgrat no adscriure's a un personatge prèviament anunciat, fan emergir igualment els contorns d'un personatge que es dibuixa a mesura que el text es desplega.

Tanmateix, aquesta proposta passa per alt la possibilitat de produir els contorns del personatge en absència de cap acte de parla, mitjançant el que podrien anomenar-se actes no discursius, com ho serien, per exemple, una acotació particular sobre la gesticulació d'un personatge o la simplíssima presència del cos de l'interpret a l'escenari. A més a més, els actes de parla no només serveixen per dibuixar els contorns del personatge en primera persona, sinó que també poden fer emergir els de tercers. És el cas, per exemple, d'Anne/Annie/Annushka/Anyia/Ann/Anny a *Attempts on Her Life*, conjurada a partir de text adscrit a d'altres veus, o de Wife a *ENGLAND*.

En definitiva, com es pot veure, el debat avança en pro d'una comprensió teòrica del personatge més àmplia, capaç d'incloure caracteritzacions que s'allunyen d'un cànon realista inspirat en retòriques humanistes. En aquest sentit, Delgado-García argumenta que, un cop constatat el fet que, malgrat la crisi del personatge realista, el personatge no ha mort, sinó que continua dempeus, cal entendre'l com a "any figuration of subjectivity in theatre text and performances" (46). Aquesta proposta no és casual, perquè la seva clau de volta, penso, rau a situar, per davant de tot, la qualitat que fa del personatge una coordinada irreductible en la forma dramàtica i teatral. Parlo de la qualitat consistent a vincular-se inevitablement amb un aspecte concret de la realitat: la subjectivitat. A més, aquesta característica, que podríem dir-ne ontològica, no parteix d'una entitat prèvia a l'acció i/o al llenguatge adscrits a un personatge, com suposa la comprensió realista, sinó que, com argumenten Ryngaert i Sermon, la mateixa acció i/o llenguatge o la seva absència, entesos com a actes performatius, la mobilitzen i la conjuren, dibuixant així, en conseqüència, una agentivitat particular que, al seu torn, configura els contorns del personatge. Aquestes implicacions ontològiques de l'acció i/o del llenguatge dramàtics i teatrals són precisament les que fan del personatge una categoria irreductible, malgrat

totes les formes de desfamiliarització dels codis realistes, ja utilitzades o fins i tot imaginades, a què es pot veure sotmesa tant al text com a l'escena.

Assumir i defensar la proposta formulada per Delgado-García és un dels fonaments teòrics d'aquest treball. Entendre que el personatge no només és una coordenada formal o una funció estructural dins el codi dramàtic i teatral, sinó que també, i més fonamentalment, és una categoria ontològica que remet a subjectivitats reals o possibles, permet situar-ne l'anàlisi en una posició avantatjosa. En efecte, una aproximació d'aquesta mena, allunyada de reductes essencialistes i realistes quant a les formalitats dramaturgiques, fa del personatge una categoria més dútil, porosa i adaptable, alhora que permet abraçar més fàcilment allò que imprevisiblement naixerà de nous jocs o experiments formals, facilitant així l'anàlisi de peces com el cas d'estudi d'aquest treball. Atès el pes ontològic que atorgaré a l'ús del personatge al llarg de les següents pàgines, penso que és pertinent començar per examinar amb més detall l'ontologia del subjecte liberal-humanista en què s'inspira la comprensió realista del personatge que entra en crisi a finals del segle passat, per a continuació esbossar la possibilitat de noves ontologies del subjecte més relacionals, capaces de defugir els paràmetres d'autonomia, unitat i individualitat. Atès que l'ús dels personatges a *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* demana clarament un allunyament de la comprensió cartesiana del subjecte, una perspectiva de caràcter més relacional sembla prometedora. En el pròxim capítol, doncs, desplegaré diferents teories de la subjectivitat i dels processos de subjectivació: primer, la fórmula liberal-humanista per, després, explorar les perspectives de Michel Foucault i, sobretot, de Butler.

2 | Ontologia del personatge

A “Space as a Keyword” (2006), el geògraf i antropòleg David Harvey reflexiona sobre noves formes d’entendre l’espai a la llum d’un món globalitzat, on el sentit de proximitat i llunyania es difuminen i es compliquen, i on emergeixen lligams ètics entre grups i persones de regions distants, si bé de maneres molt complexes. En aquest context, Harvey entén l’espai com una condició ontològica present en qualsevol procés. Aquesta condició s’acostuma a entendre de dues maneres. D’una banda, de manera absoluta, és a dir, concebant l’espai com a objectivament quantificable i mesurable, separable del temps, seguint el llinatge de la geometria euclidiana, la *res extensa* cartesiana i l’espai newtonià. De l’altra, pot veure’s també de forma relativa, incorporant així la diversitat de formes de quantificar i mesurar l’espai, i entenent que la posició de l’observador sempre és determinant. Aquesta perspectiva no permet desvincular l’espai del temps, car s’afecten mútuament, i sovint es vincula amb les tesis d’Einstein de principis de segle passat. Ara bé, recuperant les objeccions de Leibniz a l’espai-temps newtonià – la versió d’espai absolut més contemporània – Harvey reivindica una tercera concepció: l’espai relacional. Aquesta proposta assumeix que els processos no esdevenen *en* l’espai, sinó que defineixen i determinen el seu propi marc espacial. És a dir, es tracta d’una concepció de l’espai que prescindeix d’un substrat ontològic nu i neutre que acull tota mena de processos al damunt, sempre *a posteriori*, sigui de forma absoluta o relativa; defensa, en canvi, que els processos defineixen, en el seu esdevenir, marcs espacials – i, en conseqüència, espaciotemporals – que els són genuïns i propis. Aquesta concepció desacredita la referència a un espai preexistent als processos, el qual asseguraria un medi suposadament neutre de contacte i/o d’aïllament entre la diversitat de processos (el

‘contacte’, des d’una perspectiva absoluta o relativa, no implicaria necessàriament formes de connexió, és a dir, de mútua influència i afecció entre processos diferents, però sí que ho implicaria des d’una perspectiva relacional). Ara bé, malgrat que, segons aquesta concepció, cada procés defineix el seu marc espai-temporal, és evident, en paraules de Harvey, que “[a]n event or thing at a point in space cannot be understood by appeal to what exists only at that point. It depends upon everything else going on around it” (124). Es planteja així la qüestió de la relacionalitat: ¿com internalitzen els processos i aspectes que els són externs? ¿Com exerceixen influència en altres processos, externalitzant així aspectes que els són interns? ¿Què permet aquest trànsit, el qual comporta transformacions en cada afecció? En relació amb el focus temàtic d’aquest treball, d’alguna manera, aquesta concepció de l’espai – que, val a dir, no és substitutòria de les altres dues, sinó coexistent i simultània (Harvey 124) – desestabilitza el nucli mateix de la noció més comuna d’identitat, perquè permet desvincular-la de nocions d’impermeabilitat i d’estabilitat, lliurant-la així a una alteritat que li esdevé constitutiva i situant el centre d’investigació en l’aspecte o qualitat liminar que permet el trànsit bidireccional dins-fora.

En l’àmbit teatral, l’espai és el substrat físic que l’artista necessàriament ha d’entomar formalment, d’una manera o altra, per *representar* – al text i a l’escenari – estèticament la seva obra. Així, per exemple, a *Blasted*, Kane experimenta amb aquesta categoria per soscar el cànon realista, que la concep principalment de forma absoluta: quan una bomba explota a Leeds, provocant un forat a la paret de l’habitació d’hotel de luxe on es troben els protagonistes – Cate i Ian – durant les dues primeres escenes, de cop l’espai esdevé ambigu, en el sentit que ja no és possible determinar si l’acció encara succeeix a Leeds, a un país del sud global immers en una guerra o potser, i contra els

paràmetres realistes, als dos llocs simultàniament – o, més encertadament, relacionalment. Bona part de l'originalitat pertorbadora de *Blasted* rau, en aquest sentit, a introduir estèticament aquesta tercera concepció, menystinguda pel cànon realista. Aquesta aposta és clau, perquè permet explicar afeccions simultànies – que, per exemple, poden prendre forma de responsabilitat ètica, d'influències culturals o de conseqüències polítiques – entre grups o persones molt distants, en el sentit absolut o relatiu del mot. I en un context globalitzat, aquest marc explicatiu, a més de ser plausible, és urgent. El vincle afectiu – en forma d'empatia, cura o responsabilitat – que Cate estableix amb un nadó que recull de 'fora', en creuar el forat de la paret, il·lustra clarament les conseqüències d'assumir l'espai (també) de forma relacional.

De la mateixa manera que l'espai real, i les diferents maneres d'entendre'l, són elements que tant el dramaturg com l'equip artístic responsable d'una posada en escena han d'entomar per elaborar-ne una representació estètica, la subjectivitat, i diverses formes de concebre-la, constitueixen el substrat ontològic d'on emergeix i pren sentit el personatge. El personatge és, per tant, en l'estètica dramàtica i teatral, la categoria formal que permet la representació de la subjectivitat i dels processos de subjectivació. Altrament dit, la subjectivitat preexisteix al personatge, li és irreductible, en la mesura que els personatges, des de la tècnica i la ficció dramàtica i teatral, no fan sinó representar estèticament subjectivitats: d'una manera o altra, les convoquen, les conjuren, les caracteritzen. Qualsevol discurs crític sobre el personatge dialoga, doncs, de forma més o menys explícita, amb una categoria que li és anterior. En conseqüència, és important parar atenció al marc conceptual que basteix aquesta categoria prèvia per assegurar una bona comprensió del personatge – i, potser així, sortir de l'atzucac acadèmic resseguit en el capítol anterior. Per aquest motiu, Delgado-García defineix el personatge, en primer

lloc, com una categoria ontoestètica, en el sentit que “[character] is the aesthetic *form* that theatre gives to a particular *form of being* or notion of subjectivity” (20). És evident, seguint a Aston i Savona (1991), que aquesta forma estètica és un dels elements principals – si no el principal – que permet el desplegament de l’acció dramàtica i teatral. Però aquesta característica del personatge no és l’única, ni la més important, perquè cal parar atenció en primer lloc la seva qualitat ontoestètica, és a dir, el deute que té amb un posicionament particular – més o menys dominant – sobre la noció de subjectivitat. Aquest deute ens obliga a fixar-nos en els codis que permeten la intel·ligibilitat d’un personatge dramàtic/teatral, perquè aquest reconeixement fa possible l’aprehensió de la subjectivitat subjacent – subjectivitat que, potser, en el món real amb què dialoga l’obra, sigui menystinguda, silenciada o invisibilitzada. Dit d’altra manera, cal examinar atentament els modes alternatius – no realistes – de construcció textual i escènica del personatge no només per gust estètic o per bon servei al debat intel·lectual, sinó perquè el diàleg que estableixen amb les concepcions ontològiques de la subjectivitat i dels processos de subjectivació té implicacions polítiques i ètiques. Una bona anàlisi en aquest sentit permetrà, després, copsar amb més claredat la contribució del personatge al desplegament de l’acció narrativa i l’arc temàtic de l’obra en qüestió.

El mirall ontològic en què va reflectir-se la primera crítica acadèmica per mirar d’entendre les propostes dramàtiques i teatrals d’autores com Kane o Crimp és el ja esmentat subjecte liberal-humanista, teoritzat en primer lloc per René Descartes – amb el *cogito ergo sum*, en l’àmbit metafísic i epistemològic – seguit d’altres pensadors, com Thomas Hobbes – amb el seu *homo homini lupus*, en l’àmbit ètic i polític – a l’albada de la modernitat occidental, abans inclús de la síntesi i el programa Il·lustrats. Així, s’intentà comprendre un producte estètic estrictament contemporani i radical, en el sentit que

formulen Aston i Savona, des d'un marc conceptual obsolet, anacrònic. Considereu, un cop més, les particularitats formals d'*Attempts on Her Life* i d'*ENGLAND*, peces on el soscavament del personatge realista no pot entendre's com un simple joc estètic o un simulacre formal, perquè els personatges que en resulten, les subjectivitats fictícies que n'emergeixen, dialoguen de forma evident amb mecanismes estructurals de subjectivació propis de la nostra contemporaneïtat. Delgado-García entén aquest mirall ontològic com una forma particular de la comprensió de la subjectivitat que es gesta, històricament, en el marc renaixentista – d'aquí el qualificatiu 'humanista' – i que, actualment, adapta les seves consignes al context capitalista neoliberal (20).

Tony Davis, actualitzant les tesis precursors de l'historiador del segle XIX Jacob Burckhardt, explica el Renaixement com un primer moviment subversiu – esdevingut entre els segles XV i XVI – envers les retòriques organicistes promulgades per la tradició escolàstica, predominant en l'època, segons les quals l'ésser humà constituïa una peça més en l'orquestra divina. Per tant, la tasca humana, en qüestions epistemològiques, no era trobar la veritat – perquè la veritat ja era donada per la revelació – sinó analitzar-la correctament. En efecte, Davis assenyala que la revolució renaixentista acabaria comportant “the end of medieval society, with its supposedly inert aggregations of nameless, unselfconscious subjects, and the onset of the modern nation state, populated and animated by individual citizens” (17). Neix l'individu, que encarna la possibilitat de pensar *radicalment* en i per si mateix, incorporant de mica en mica “an identity and a name that is not simply a marker of family, birthplace or occupation but is ‘proper’” (16). L'humanisme renaixentista és, doncs, premonitori d'una secularització emancipatòria del coneixement humà, procés que culmina amb la Il·lustració però no sense abans passar per Descartes, fita fonamental en aquest camí. El seu pensament comparteix amb el

plantejament humanista un distanciament envers la tradició acadèmica escolàstica. Descartes crea, en l'àmbit metafísic i epistemològic, un corpus teòric coherent i sistemàtic que parteix d'un estrat ontològic – el famós 'jo' cartesià – per bastir les bases de la idea d'individu humanista. La invenció revolucionària d'aquesta forma particular de l'ésser, que marca l'inici la modernitat, desemboca en una entitat ben peculiar: per deslliurar-se dels arguments d'autoritat escolàstics – car la veritat, en tant que revelada, se supeditava a una autoritat epistèmica externa a l'ésser humà, és a dir, a Déu – Descartes crea una entitat que es narra a si mateixa i des de si mateixa. La fórmula inaugural d'aquesta narrativa – el famós *cogito ergo sum* – té, per tant, un caràcter autoreferencial. No es tracta, però, d'una fórmula merament descriptiva o explicativa: la seva proferència implica – suposadament – l'existència de l'entitat que la profereix. De forma immediata. El subjecte cartesià és, doncs, una entitat *essencialment* sobirana, autònoma i independent, perquè l'enunciat racional que la inaugura – la manera com se subjectiva – parteix només de qualitats que li són inherents, qualitats que, tècnicament, tenen a veure amb els diferents modes de pensament, subordinant així, per implicació, el cos a la ment.⁴ Mentre Descartes estableix les bases de l'emancipació epistemològica de l'individu, contemporanis seus com el ja esmentat Hobbes o John Locke estenen el seu plantejament cap a l'àmbit ètic-polític, incitant el debat contractualista i inaugurant la idea moderna de subjecte polític, clau per entendre la nostra contemporaneïtat ètica, social, política i econòmica.

Delgado-García emfatitza que aquest paradigma entén el subjecte en singular, és a dir, com una entitat “redy-made, self-evident and *universally granted*” (49; la cursiva

⁴ En sentit estricte, el subjecte cartesià, malgrat partir de qualitats que li són internes i inherents, acaba reconeixent a Déu (*res infinita*) com a 'pont' o 'garant' de la seva certesa i subsistència.

és meva). En conseqüència, la qüestió de la subjectivació, és a dir, del procés de formació o emergència del subjecte, perd pertinència, perquè el subjecte s'esculpeix en una veritat (auto)evident que roman. Per contra, al nucli de la crítica contemporània del subjecte liberal-humanista hi trobem la idea que el subjecte o, més aviat, la subjectivitat, és una construcció. Aleshores, la pregunta pertinent no és tant sobre la seva naturalesa, com va ser-ho en la modernitat, sinó sobre els mecanismes que permeten la seva emergència. S'inverteix així el dinamisme amb què s'entén que emergeix la subjectivitat: es prescindeix de suposades qualitats i relacions que li són internes per centrar-se en qualitats i relacions que li són externes, superant així pressupostos individualistes i essencialistes. En conseqüència, el subjecte no és – en i per si mateix – sinó que *esdevé* – en juxtaposició amb o en immersió en un feix de relacions estructurals, de caràcter social i cultural, que el precedeix. En lloc d'entendre el subjecte en singular, com una entitat autònoma, incapaç de connectar amb el seu exterior – considereu les implicacions solipsistes del subjecte cartesià – es proposa concebre'l d'una forma dinàmica, en tant que emergeix en unes condicions estructurals que no escull, condicions que el determinen fortament, però que també poden variar. En efecte, mentre que en el marc cartesià, la certesa o veritat s'entén com a immediata en el sentit que s'estableix per intuïció (racional), aquí s'abandona aquesta noció, ja que s'entén que la veritat es veu supeditada a un medi d'intel·ligibilitat de caràcter social i cultural, pel qual necessàriament ha de transitar. Aquesta visió del subjecte permet traçar una línia paral·lela en el pla formal de l'estètica dramàtica/teatral, reforçant així, alhora, la consideració que el personatge és una categoria ontoestètica: el personatge *s'esdevé* en la pràctica dramàticoteatral d'acord amb unes convencions que el precedeixen, sense la necessitat d'anunciar-lo prèviament mitjançant, per exemple, un nom particular. De forma gairebé anàloga, també permet

traçar un paral·lelisme similar el pla espacial: l'espai relacional *s'esdevé* en el desplegament de cada procés, envoltat d'un feix de processos diferents que el condicionen.

Ara bé, ¿quines són les condicions que possibiliten l'emergència del subjecte? Michel Foucault fou un dels percussors a l'hora de pensar el que anomenà 'modes de subjectivació', és a dir, els processos mitjançant els quals el subjecte emergeix. Precisament emprà el terme 'humanisme' per referir-se al conjunt de categories, sabers i discursos de la tradició occidental que naturalitzen en una concepció molt concreta del procés de subjectivació: la humanista. A l'entrevista "Más allá del bien y el mal", realitzada el 1971 i posteriorment publicada en castellà en el compendi *Microfísica del poder* (1994), Foucault defensa que aquest entramat legitima les diferents disciplines i institucions històriques per consolidar l'estructura normativa que dona forma a la nostra experiència del món mitjançant la subjectivació dels individus que hi participem. A partir de Foucault, el verb 'subjectivar' té, doncs, una naturalesa ambivalent, gairebé paradoxal, perquè fa referència al procés d'esdevenir subjecte *a través de* la subjecció – *per se* violenta – a una estructura de poder prèvia (72). El poder es produeix i distribueix, doncs, a través d'aquesta subjecció, en la seva realitat física – el cos – i també psíquica – la identitat, el desig, etc. – dificultant així l'emergència del subjecte fora de les normes que orquestran la seva formació. Aquesta comprensió implica – i potencialment explica – formes d'ontologia humanes que fallen en l'intent de constituir-se enterament com a subjectivitats. És la qüestió de la subalternitat i de l'abjecció, és a dir, de subjectivitats 'deformades' que queden als marges del discurs normatiu, situant-se així en posicions ontològiques inestables i exposades a formes de violència estructural. És la qüestió, en el corpus foucaultí, de la bogeria i de la sexualitat no normativa.

Judith Butler segueix aquest raonament al llarg de la seva obra, assumint la tesis foucaultiana sobre l'ambivalència implícita en la formació del subjecte. A *The Psychic Life of Power*, però, tot analitzant aquesta ambivalència, explicita la necessitat d'anar més enllà: si cal expandir els marcs discursius per incloure formes subjectives marginals, mitigant així la violència estructural envers col·lectius minoritzats, aleshores cal més precisió a l'hora d'explicar l'especificitat dels 'modes de subjectivació' per tal de trobar l'escletxa que permeti mitigar-los (2). Compartint un allunyament clar de l'ontologia individualista moderna, i sense menystenir el pes del cos i del discurs social en la formació de la subjectivitat – discurs que s'incardina en categories de sexe, raça, religió, classe i un llarg etcètera – Butler aposta per una concepció de la subjectivitat estretament vinculada a la realitat corporal i al reconeixement de la seva vulnerabilitat. Aquesta idea duu implícit un tomb pel que fa a la primacia assumida en la història del pensament occidental del concepte o la idea – la universalitat, la ment, la raó – per posar el focus en la matèria – la contingència, el cos, l'afecte. Afirmar que el cos – és a dir, la realitat física de la subjectivitat – és vulnerable és una obvietat, perquè és clar que li calen unes condicions materials bàsiques per assegurar la seva subsistència. Però Butler porta aquesta dependència material més enllà, fins a l'estrat ontològic. Atès que “[t]he being of the body to which this ontology refers is one that is always given over to others, to norms, to social and political organizations that have developed historically” (*Frames of War* 31), no és possible formular una ontologia del cos – així com de la identitat o el desig; en definitiva, de la subjectivitat – al marge de les significacions socials que assumeix, perquè aquestes significacions són precisament les que li permetran ser viable a través del reconeixement per part dels altres. Aleshores, l'ésser que falla en l'assimilació d'aquestes significacions ho fa en la mesura que, malgrat els intents d'interpel·lar l'altre, no

aconsegueix el seu reconeixement, atès el límit epistèmic que tracen els marges del discurs dominant. Aquí rau la vulnerabilitat – la dependència – fonamental en què cal basar l’alternativa a l’ontologia individualista: el subjecte es constitueix i es sosté en primer lloc a través de l’altre. No es tracta, adverteix Lorena Fuster a la introducció a l’assaig de Butler *Marc de guerra: quines vides plorem?*, d’una dependència assistencial de l’altre, sinó d’una concepció radicalment relacional del subjecte, perquè exigeix una desposseïció del jo – en comptes de sobirania – que li és fundacional: “estem fetes i desfetes per altri” (13). Es tracta, doncs, d’un ésser que en la seva vulnerabilitat fonamental s’adreça inevitablement a l’altre, així interpel·lant i obrint-se a ser interpel·lat. Al bell mig d’aquest reclam, el subjecte s’exposa ontològicament a l’altre, perquè en la resposta al reclam hi ha en joc ni més ni menys que la seva viabilitat. És un reclam que obre les portes a un nou esdevenir, a incorporar una transformació incerta, sempre en relació a l’alteritat a qui va dirigit. Per referir-se a la subjectivitat que emergeix d’aquesta ontologia potser seria més pertinent, doncs, l’ús de la primera persona del plural, en el sentit més literal: un ‘nosaltres’ que n’expliciti la dependència envers l’alteritat, però també envers el llenguatge discursiu que la possibilita, alhora que la subjecta. Cal notar, també, que l’espai intersubjectiu que possibilita aquest reclam vers l’altre, cap enfora del jo, és un espai que cal pensar relacionalment, en el sentit que hi dona Harvey, perquè aquesta dependència fonamental pressuposa la possibilitat del trànsit tant en la petició de reconeixement com en el seu oferiment.

¿Quin marge té, però, una subjectivitat lliurada als altres en termes d’agentivitat? La resposta aquesta qüestió rau, en el nivell més bàsic, a assumir que no estem del tot lliurats als altres, en el sentit que el reconeixement – en què es materialitza del discurs

normatiu – mai no es completa d’una vegada per totes.⁵ En paraules de Butler, “interpellation works by failing” (*The Psychic Life of Power* 197). Estrictament parlant, doncs, la subjectivitat mai s’acaba de constituir o de tancar definitivament, perquè sempre conté instàncies que s’escapen de la norma. D’aquí que Fuster empri el verb “(des)fer” (13) per referir-se al resultat de l’intercanvi amb l’altre: el que s’escapa del discurs, el que en queda fora, deforma, desfà i, en conseqüència, transforma. Això comporta entendre la subjectivació – en la seva ambivalència – com un procés iteratiu i del tot obert, que força el subjecte a fluctuar entre diferents modes d’interpel·lació i de reconeixement envers/dels els altres – en el marc d’uns codis d’intel·ligibilitat concrets – tot reconstituïnt-se i resignificant-se una vegada i una altra. Si no fos així, si realment poguéssim constituir-nos tot d’una, aleshores deixariem d’adreçar-nos a l’altre, alhora que deixariem d’estar oberts al seu reclam, perquè ja no ens caldria fer-ho. En efecte, “to ask for recognition, or to offer it, is precisely not to ask for recognition for what one already is” (*Precarious Life* 44).

Recapitulant doncs, Foucault proposa que la subjectivitat – en la seva realitat física i psíquica – funciona com a instrument constitutiu dels marcs normatius – del poder – perquè (re)produeix la norma en cada iteració, mitjançant un procés de performativitat (*performativity*) o (re)producció dels codis d’intel·ligibilitat que determinen què compta

⁵ Aquí cal fer una precisió terminològica, dins el corpus de Butler, que permet vincular el reconeixement amb la norma efectiva i l’aprehensió amb la norma en potència. Es reconeix una subjectivitat – en la seva corporalitat, en el seu desig, en la seva qualitat de ‘vida’ – dins les categories ja contingudes pel marc de reconeixement imperant: “recognizability precedes recognitions” (Butler, *Frames of War* 5). El reconeixement té, doncs, un matis epistèmic. Tanmateix, si bé s’aprehèn una subjectivitat – com a cos, com a desig, com a vida – sota la influència d’aquests marcs, s’aprehèn d’una forma que pot escapar-se’n, en la mesura que el que s’aprehèn és, d’alguna manera, aquesta dependència fonamental de l’altre en el jo i del jo en l’altre: “[apprehension] is bound up with sensing and perceiving, but in ways that are not always – nor not yet – conceptual forms of knowledge” (*Frames of War* 5). El matis aquí és, més aviat, de disposició afectiva. En conseqüència, l’aprehensió pot ser irreductible al reconeixement. I aquesta aprehensió, a més de poder alterar les disposicions afectives d’una subjectivitat ja constituïda, pot també comportar – o no fer-ho – la subversió d’un marc de reconeixement ja construït.

com a subjecte – com a cos, com a vida. Ara bé, si com afirma Butler, en cada acte performatiu, per poc que sigui, es transforma la norma en el moment mateix que es (re)produeix, certament això permet revalidar-la, però també permet subvertir-la. Precisament en aquest espai – entre la norma efectiva i la norma imaginada o possible, entre la revalidació i la subversió – es troba l’agentivitat en una ontologia relacional d’aquesta mena. Així pot retre’s compte de subjectivitats ‘deformades’ i les formes de violència estructural que els són constitutives – per qüestions de sexe, morfologia corporal, desig, raça, etc. – així com de les possibilitats polítiques de transformació social. En efecte, l’exercici d’aquesta agentivitat, dins d’un espai del tot relacional, comporta un preu alt per als qui (re)produeixen la marginalitat constitutiva de la norma, però alhora comporta la possibilitat de canvi. Aquest marc permet explicar, un cop més, el rebuig amb què el públic britànic va rebre l’estrena de *Blasted* al Jerwood Theatre Upstairs del Royal Court: la subversió d’uns codis d’intel·ligibilitat concrets en l’estètica teatral – els realistes – devaluen als ulls de gran part del públic la qualitat d’una peça radical, en el sentit d’Aston i Savona, fins que aquesta subversió prolifera, es reitera, engendrant així un nou corpus discursiu que produeix un nou marc normatiu. I en aquest trànsit, que implica una transformació, es fa palesa l’evidència que un codi d’intel·ligibilitat particular és, al capdavant, contingent, històric i eventual.

En definitiva, tot incorporant amb cura i, de fet, rellegint la influència coercitiva de la forma i del cos social en la formació de la subjectivitat advertida per Foucault, Butler situa la interpel·lació, en forma de reclam, al cor d’aquesta ontologia. I aquest reclam, aquesta preforma d’ontologia humana, que pot materialitzar-se en un so ambigu – penseu en un infant – o en una paraula, un cos o, inclús, una absència, es dona incondicionalment, perquè és prèvia al discurs que li donarà un grau d’intel·ligibilitat concret, i perquè la

seva acollida per part de l'altre, en forma d'aprehensió o de simple reconeixement, és imprevisible. Les implicacions d'assumir aquesta ontologia són enormes. Només per fer-ne menció, la lectura intrínsecament relacional que fa Butler d'Emmanuel Levinas en permet una resignificació profundament ètica. De fet, Levinas ja reivindica l'anterioritat de l'ètica envers l'ontologia: el reclam, en la seva incondicionalitat primària, i també en la seva reciprocitat indefugible, imposa un lligam igualment incondicional i indefugible envers l'altre, un lligam que no pot sinó prendre forma de responsabilitat ètica i que és previ a qualsevol marca d'intel·ligibilitat. L'acte d'acollir o no aquest reclam, amb les implicacions imprevisibles que comporta, seria, per tant, l'acte genuïnament ètic, la condició de possibilitat de l'acció moral. Així ho argumenta Butler: “for if I am confounded by you, then you are already of me, and I am nowhere without you. I cannot muster a ‘we’ except by finding the way in which I am tied to you” (*Precarious Life* 49). Naturalment, això també implica un canvi a l'hora d'entendre la noció de subjectivitat política, perquè obliga a concebre-la col·lectivament i, per tant, com a radicalment democràtica i pacifista.⁶

Més enllà de les implicacions en l'àmbit ètic i polític, aquesta ontologia aporta també una nova òptica pel que fa als estudis teatrals, en particular els *character studies*. D'entrada, igual que no és possible entendre la subjectivitat al marge de les significacions socials que l'emmarquen, perquè d'elles depèn què compta com a subjecte, tampoc no és possible entendre el personatge teatral al marge de les significacions estètiques que el precedeixen. En altres paraules, el reconeixement del personatge mai no es dona de forma immediata, perquè només és viable a través d'un marc estètic particular, d'uns codis que,

⁶ A *Gender Trouble* (1990), Butler dedica el primer capítol, “‘Women’ as the Subject of Feminism”, a reflexionar sobre la noció de subjectivitat política – en particular, sobre el subjecte polític del feminisme – a la llum d'aquesta ontologia.

com ja havien anunciat Aston i Savona, són construïts en la pròpia pràctica dramaturgica i teatral. D'aquí la importància de construir nous marcs acadèmics de comprensió dramaturgica i teatral. A diferència del que succeeix en el cas del personatge realista, doncs, no podem entendre les caracteritzacions que emergeixen del text i de l'escena radical tot pressuposant una entitat prèvia tradicionalment fixada mitjançant un nom al text i un cos a l'escena. Per contra, el personatge radical emergeix, se sosté i muta, de forma irreductible, en el propi desplegament de l'acció, mitjançant la paraula dita o escrita, així com la seva absència, perquè cadascuna d'aquestes instàncies representen el reclam fundacional que, segons Butler, inaugura la subjectivitat. En conseqüència, aquesta perspectiva permet explicar l'existència de personatges absents amb tota la seva força representativa, ja siguin individuals o col·lectius, com els casos d'Anne/Annie/Annushka/Anyia/Ann/Anny a *Attempts on Her Life*, i de Wife o Hassan a *ENGLAND*. Fins i tot permet entendre els personatges que emergeixen de peces com *4.48 Psychosis*, de Kane, on el text no s'adscriu a cap nom. Igualment, és una proposta que pot incorporar personatges no-antropològics – personatges animats no humans, però també de personatges inanimats: animals, plantes, muntanyes, robots, etc. – en la mesura que se'ls mostri des d'aquest reclam fundacional: allà on hi ha reclam, hi ha vulnerabilitat i, per tant, la possibilitat d'aprehensió o reconeixement.

D'altra banda, aquesta ontologia permet situar a l'espectador/lector en una posició completament nova, en la mesura que el seu reconeixement permet l'emergència dels personatges, els quals, al seu torn, sempre encarnen formes subjectives reals o imaginades en el discurs i el cos social. Potser per aquest motiu la nova dramaturgia britànica es caracteritzà en un primer moment, a principis i mitjans de la dècada de 1990, per una estètica *in-yer-face*: una estètica de confrontació tan evident, en un context històric de

violència estructural com que la que imperava al món en aquell moment, mostra la possibilitat d'acollir en el pla dramàtic/teatral la qüestió de la responsabilitat ètica envers l'altre. De forma similar, aquesta perspectiva imposa una responsabilitat ètica i política a l'artista, perquè l'obliga a entendre el codi d'intel·ligibilitat per on passarà el personatge com un codi exclouent, en la mesura que la caracterització d'un personatge contribueix inevitablement a facilitar o dificultar el reconeixement de la subjectivitat subjacent. En definitiva, la proposta ontològica del personatge radical reassigna tant l'artista com el públic en un espai relacional d'influència i transformació mútua a les llums i ombres d'un marc d'intel·ligibilitat ontològic particular. És normal, doncs, que un públic no acostumat a aquesta mena de 'reassignament' hi respongui de forma desorientada. I si, a més a més, es tracta d'un públic que prové d'una òptica realista tant pel que fa al personatge com a l'espai, aleshores aquesta desorientació es percep, afectivament, com a incomoditat, perquè interpel·la l'espectador èticament i mostra la contingència del privilegi i de la seva distribució.

3 | *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*: context i presentació de l'obra

Alhora que Sierz reconeix, en una entrevista del 2003, que l'etiqueta *in-yer-face* no és del tot precisa ni encertada per fer referència a la generació britànica de *playwrights* sorgida durant els anys noranta – “I wanted to deconstruct the myths of other writers, but I ended up creating a myth of my own, the myth of ‘in-yer-face’ theatre” (cit. Aragay & Zozaya, “Aleks Sierz” 139) – també insisteix, amb raó, en l'emergència d'un moviment dramàtic durant els noranta que destacà per la seva originalitat, emprant expressions com “explosion of creativity” (140), “renaissance of new writing” (141) o “new sensitivity” (142). Aquesta ‘explosió de creativitat’, ‘renaixença’ o ‘nova sensibilitat’ s'entén com la conseqüència en l'àmbit dramàtic i teatral d'un moment històric particular marcat per esdeveniments importants, com els efectes de la caiguda del mur de Berlín, la fi de més de deu anys de neoliberalisme thatcherià i la dificultat que experimentaven els joves escriptors en aquell moment per accedir a formats de ràdio, televisió o cinema. En efecte, com indica Sierz, es produí un augment significatiu del nombre de peces teatrals escrites per nous dramaturgs i dramaturgues i produïdes en els teatres britànics, passant del 10 al 20 per cent durant la transició dels anys vuitanta als noranta (cit. Aragay & Zozaya, “Aleks Sierz” 142).

És evident, però, que no tota la nova dramàtica encaixava amb els paràmetres *in-yer-face* identificats per Sierz. A més, no tota la nova dramàtica provenia d'escriptors novells. Així, dramaturgs que s'estrenaren per primer cop en els seixanta i setanta – com Churchill o Pinter – i en els anys vuitanta – com Neil Bartlett, Crimp o Kevin Elyot –

seguiren produint peces al llarg dels noranta, amb matisos més o menys *in-ye-face*, al costat d'autores debutants com Kane, Anthony Nielson o Ravenhill. Crimp fou un dels dramaturgs que s'estrenaren abans de l'‘explosió de creativitat’ dels noranta, però que després clarament hi participà, consolidant així el seu posicionament experimental tant en qüestions de forma com de contingut. De fet, tant Sierz com Dan Rebellato ubiquen Crimp dins aquesta generació. “[H]e’s a quintessentially 1990s writer”, afirma Sierz, el qual inclús es lamenta de no haver-li dedicat un capítol sencer a *In-Yer-Face Theatre* (cit. Aragay & Zozaya, “Aleks Sierz” 145). Rebellato, per la seva banda, el situa literalment de la mà d'autores com Kane pel que fa al seu interès a soscavar l'estètica realista (cit. Aragay & Zozaya, “Dan Rebellato” 161). Com sigui, ambdós crítics posen el focus en la seva contribució innovadora i experimental a l'estètica dramaturgica britànica dels noranta – per descomptat, agafant l'*Attempts on Her Life* de 1997 com a paradigma – a l'hora d'alinejar-lo amb escriptors i escriptores d'una generació més jove. Però Crimp mateix es resisteix a aquesta adscripció, fugint conscientment de la mitologia *in-ye-face*. Malgrat trobar-s'hi sovint encasellat com a part rellevant, aquesta identificació li resulta incòmoda per una qüestió generacional: la realitat és que la seva trajectòria com a dramaturg comença una dècada abans, en un context molt diferent al dels noranta, de certa decadència quant a noves dramaturgies, en una atmosfera plenament thatcherista de mercantilització del teatre, on el possible rèdit econòmic d'una peça era determinant per decidir-ne la posada en escena, dificultant així l'emergència de noves veus en el món dramaturgic i teatral, especialment des de la voluntat d'explorar noves formes i sensibilitats (Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* 9; Middeke xi). Crimp es considera a si mateix, més aviat, part del que anomena “lost generation” (cit. Aragay & Zozaya, “Martin Crimp” 65) – la generació que debutà als vuitanta – de la qual escassos escriptors

sobrevisqueren fins a la dècada posterior. Això no obstant, reconeix amb un toc d'ironia la seva proximitat amb autors clau dels noranta: “[o]f course a play like *Attempts on her Life* made me look younger than I am, which is another good reason for writing plays” (cit. Aragay & Zozaya, “Martin Crimp” 65).



Imatge 1: Martin Crimp posant per l'estrena de *Not One of These People* al Royal Court a l'octubre de 2022.

Crimp naix a Darford l'any 1956. Després d'un breu període a Streatham – al sud de Londres – es muda amb la seva família a York, on passarà part de la seva infància i tota l'adolescència. Sense ser-ne massa conscient, comença a rebre les primeres influències literàries i dramàtiques a l'escola, amb la lectura d'autors com Beckett i Eugène Ionesco. Durant aquesta època, també mostra interès per llengües foranes – al llarg de la seva carrera traduirà i adaptarà nombroses peces del francès – així com per la interpretació musical – Crimp ha participat en la creació de tres òperes.⁷ L'any 1975 es muda a Cambridge per realitzar estudis universitaris en llengua i literatura anglesa, i

⁷ Traduccions i adaptacions com *The Chairs* (1997) d'Eugène Ionesco, *Roberto Zucco* (1997) de Bernard-Marie Koltès, *The Maids* (1999) de Jean Genet i *The False Servant* (2004), de Pierre de Marivaux. D'altra banda, col·laboracions en la producció d'òperes com *Into the Little Hill* (2006) i *Written on Skin* (2012).

comença a dirigir la seva afició per l'escriptura cap a la dramaturgia. El 1978, un cop graduat, se'n va a Londres per provar fortuna en el món literari i teatral mentre es guanya la vida amb feines temporals. Durant els primers anys, escriu una novel·la i un seguit de relats curts, fins que l'Orange Tree Theatre el selecciona per representar *Living Remains* el 1982 (Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* 2). Crimp descriu la trobada amb aquest teatre com un fet del tot casual: “there was a young director there called Anthony Clark [...], and he decided to sort through all the unsolicited scripts he got according to which writers were close to the theatre, and I happened to be close to the theatre!” (cit. Aragay & Zozaya, “Martin Crimp” 57). Des d'aleshores, i al llarg dels vuitanta, l'Orange Tree Theatre li produeix cinc obres més, gairebé una cada any. Curiosament, en aquell moment Crimp veu en si mateix – com a escriptor novell – “somebody who hasn't yet looked or perhaps I should say lived outside of books for their main inspiration” i, en aquest sentit, afirma que necessitava “someone [...] to give the writer a kick” (cit. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* 90). La col·laboració amb l'Orange Tree Theatre finalitza a finals de la dècada dels vuitanta amb la producció de *Play with Repeats* (1989), per començar-ne una altra amb el Royal Court que resultarà encara més llarga i fructífera (Angelaki, *The Plays of Martin Crimp* 2). El 1990, doncs, s'estrena al Royal Court *No One Sees the Video*, seguida de *Getting Attention* (1991) i *The Treatment* (1992). Gradualment, Crimp esdevé una figura central en la nova escena dramaturgica britànica, influent en joves com Kane i Ravenhill, fins que, el 1997, estrena *Attempts on Her Life*, peça que consolida la centralitat de Crimp en el teatre britànic, alhora que té un gran ressò en el context europeu, sobretot a França i Alemanya. Així parla Crimp d'aquesta peça cabdal: “it was [...] a provocation to the Royal Court, which saw itself as the home of avant-gardism. But where was that kind of work?” (cit. Aragay & Zozaya, “Martin Crimp” 58). Les principals obres

que han seguit *Attempts on Her Life – The Country* (2000), *Cruel and Tender* (2004), *Fewer Emergencies* (2005), *The City* (2008), *In the Republic of Happiness* (2012) i *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* (2019) – s’han traduït i representat internacionalment – també a Catalunya – i han contribuït a consolidar la reputació de Crimp en la dramaturgia europea/occidental contemporània. La seva última peça, *Not One of These People*, es va estrenar el novembre de 2022 al Royal Court.

Sierz ocasionalment ha defensat, sense donar gaires motius, que les obres primerenques de Crimp són més realistes per, de mica en mica, adoptar un caràcter més abstracte, assolint el clímax d’experimentació evident en peces com *Attempts on Her Life* i *Fewer Emergencies* (cit. Aragay & Zozaya, “Aleks Sierz” 145). Sis anys després, al monogràfic *Martin Crimp’s Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalism* (2013), Clara Escoda ofereix una explicació que recolzaria aquesta hipòtesi. En efecte, Escoda detecta un desplaçament temàtic i formal en l’estil de Crimp esdevingut entre els vuitanta i els noranta i vinculat, especialment, al poder i a les formes com s’articula contemporàniament. En particular, segons Escoda “Crimp’s dramaturgy as a whole [...] could be said to trace the metamorphosis from a disciplinary society to a society of control” (20). En les peces primerenques, especialment fins a *Play with Repeats* (1989), el poder (encara) es mostra d’una forma típicament disciplinària, a través d’un control directe del discurs però també, i especialment, del cos social sobre els cossos dels individus (20). L’expressió material o corporal del poder que Crimp inclou en tals peces, expressió que ressona fortament en un marc foucaultia, explicaria, doncs, l’estil més realista que adopta al llarg dels vuitanta, al qual Sierz fa referència. Tanmateix, Escoda considera *No One Sees the Video* (1990) – amb què Crimp s’estrena al Royal Court – com la peça de transició en aquesta metamorfosi. Aquí, i en les obres que la segueixen, el poder

es mostra d'una manera diferent que s'allunya de la visió foucaultiana per situar-se més a la vora de la relectura que en fa Butler, desplegada al capítol dos. En paraules d'Escoda, a partir de *No One Sees the Video* el poder apareix “increasingly interiorized within the characters' consciousness” (20), sense, tanmateix, menystenir formes de poder més disciplinàries. Aquest nou tractament del poder i de la forma com s'articula, que Crimp incorpora a partir dels noranta, explicaria, en efecte, el caràcter més abstracte que, segons Sierz, assoleixen les peces de Crimp en aquesta dècada, especialment patent a *Attempts on Her Life* (1997). Gradualment, Crimp introdueix i emfatitza la dimensió més aviat psíquica del poder, d'una manera que s'associa directament formes de violència menys tangibles, és a dir, de caire més estructural. En aquest context, la figura del personatge – en particular la seva dimensió psíquica – esdevé especialment rellevant, perquè és a través d'ella que el poder es manifesta i es reproduceix en les societats de control pròpies del que Escoda anomena el “late capitalist world order” (21).

Més enllà del trànsit pel que fa a l'expressió del poder que experimenta l'obra de Crimp durant els noranta, la veritat és que, tal com assenyala Angelaki (*The Plays of Martin Crimp* 4), la diversitat formal n'és una característica fonamental: la seva producció dramàtica s'allunya d'estàndards rígids quant als diferents gèneres i estils dramàtics, contribuint així a redefinir de manera continuada l'escriptura dramàtica contemporània. Tant Sierz, a *The Theatre of Martin Crimp* (2006), com Angelaki, a *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange* (2011) destaquen que aquesta contribució ha tingut un impacte desigual al Regne Unit i a l'Europa continental. El fet que ocasionalment Crimp hagi estat infravalorat al Regne Unit – on inclús s'ha vist qualificat d'enigmàtic i obscur (Sierz *The Theatre of Martin Crimp* 1; Angelaki *The Plays of Martin Crimp* 4) – mentre que a Europa se l'ha rebut sobretot amb elogis pot explicar-se adduint els matisos més

aviat ‘europeus’ – és a dir, experimentals – que britànics – és a dir, derivats en l’anomenat *sociorealism* – en el seu estil, un estil que, en aquest sentit, xoca amb alguns estàndards molt arrelats en la cultura dramaturgica i teatral britànica (Sierz *The Theatre of Martin Crimp* 1-2; Angelaki, *The Plays of Martin Crimp* 6-7). De forma notòria, l’obra de Crimp procura sovint de soscavar els paràmetres sociorealistes mitjançant mètodes d’experimentació radical de caire simbòlic que són més propis de les avantguardes europees que del *mainstream* britànic.

Tanmateix, això no ha impedit que la seva obra s’escenifiqués – amb freqüència moderada però de forma reiterada – en el context britànic, perquè no s’acaba de situar en un espectre nítidament experimental o radical, sinó que pivota entre el que Sierz anomena “psychological realism and symbolic expressionism” (*The Theatre of Martin Crimp* 171). Es tracta d’un tipus de dramaturgia que, de forma generalitzada, evita identificar-se de manera unívoca per instal·lar-se en la negació de binarismes propis de la pràctica i la tradició dramaturgica, navegant principalment entre la sàtira social – sovint amarga, propera en determinats moments al realisme però sempre lluny d’oferir una resposta moral explícita – i una estètica més purament experimental o radical. El qüestionament constant d’aquest dualisme, que podríem titllar de fonamental en l’estil de Crimp, es juxtaposa amb la desestabilització d’altres eixos igualment presents al llarg de la seva obra, com ara l’escènic-performatiu i el narratiu, el textual i el subtextual o l’humorístic i el dramàtic (Angelaki, *The Plays of Martin Crimp* 1).

Si bé, en bona part, aquesta complexitat permet explicar l’històric greuge comparatiu insular-continental quant a la recepció de la seva obra, així com l’eventual desconcert i confusió amb què alguns crítics britànics l’han rebuda, Martin Middeke va més enllà en defensar que, en realitat, el que provoca desconcert en Crimp – o

defamiliarització, en paraules d'Angelaki (*The Plays of Martin Crimp* 9-17) – és el caràcter inusualment fenomenològic de l'estètica que inevitablement emergeix de la seva obra. En efecte, el seu estil, fonamentat en aquesta desestabilització constant de dualismes, situa Crimp al capdavant d'un tomb decisiu i pioner en la sensibilitat dramàtica i teatral (especialment en el context britànic), un tomb dirigit vers un model estètic fenomenològic on el que preval és la percepció, és a dir, el que emergeix imprevisiblement del text i de l'escena més enllà de paràmetres o de marcs de comprensió previs – sobretot, en el context britànic, els de caire realista:

even in those plays that seem fairly grounded in reality, the recipient encounters ambiguous, menacing, often opaque and surreal, never conclusive yet always disturbing sceneries [...]. The charge of 'obscurantism' that critics have occasionally levelled at Crimp ignores the fact that, quite simply, human consciousness does not proceed in an ordered way and that, accordingly, in phenomenological aesthetics *normative* expectations in traditional stage plays and in teleological and casual developments of their plotlines are insistently contradicted and frustrated. (97)

L'allunyament de cànons realistes en pro d'una aproximació de tipus fenomenològic permet localitzar el (sub)text de l'obra de Crimp en un territori ètic subjecte a interpretacions que, a diferència dels paràmetres sociorealistes, interpel·la relacionalment el públic perquè completi en cada moment el sentit de la crítica. Així doncs, la percepció estètica d'aquesta obertura 'amenaçant', 'opaca' i 'no conclusiva' *demana* a l'espectador i/o al lector que precisi el sentit de cada escena, inclús de cada fragment de text o composició escènica. D'alguna manera, li atorga responsabilitat en el sentit més literal del terme, allunyant-lo així de l'espectador/lector passiu, receptor d'entreteniment i d'acontentament moral, o com a molt d'una crítica clara, explícita i políticament correcta

arrelada en una estètica sociorealista.⁸ Alhora, Crimp mateix deixa clar que l'obertura de les seves peces – l'estètica fenomenològica que adverteix Middeke – no s'ha de confondre amb una equidistància cínica, més pròpia de retòriques postmodernes, que sovint desemboca en una crítica estèril. La posició ètica de Crimp se situa més aviat en un escepticisme que, si bé no s'alinea amb una postura ideològica concreta, sí que comporta un posicionament clar respecte a “the strange contradictions and even injustices which are so deeply part of our culture, both locally and globally” (60). En definitiva, la de Crimp és una dramaturgia complexa que mostra – sense enunciar – les ombres constitutives de la contemporaneïtat neoliberal, sovint rere l'aparador d'una classe mitjana impregnada de la calma pròpia d'afores urbanes benestants, amb violències estructurals sempre a l'aguait. En efecte, les seves peces basteixen una crítica potent del materialisme i del consumisme neoliberals tot retratant un món de “dystopic suburbia” (Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* 157-172) farcit de relacions i diàlegs interpersonal cruels, matrimonis fallits, famílies desestructurades, infàncies i adolescències victimitzades, jocs de poder – especialment en l'àmbit de les relacions de gènere i classe – i, de forma gairebé constant, la mirada masculina/masculinitzant envers les persones i el món (Middéke 97).

Sadurní Vergés, al pròleg de la traducció catalana de *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* (en endavant, *WWHSTEO*), fa referència a l'estil de Crimp: “com a escriptor té la sensació d'estar sempre començant de zero” amb l'objectiu d’“evitar l'angoixa de repetir-se – cada nova obra és una nova temptativa – un nou atemptat contra ell mateix” (9-10). Una trajectòria estilística d'aquesta mena dificulta la contextualització

⁸ A *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain*, Angelaki investiga la crisi de la forma sociorealista de fer crítica social i política en favor de formes radicals més properes a l'estil de Crimp (1-18).

d'una peça en relació amb l'obra global de l'autor. En realitat, demana, per coherència tant amb aquesta voluntat de nou començament constant com amb la sensibilitat fenomenològica de què parla Middeke, la no-contextualització de cada peça. Malgrat això, és patent que, d'acord amb l'enfocament estètic habitual de Crimp, *WWHSTEO* constitueix una peça experimental o radical en la forma i inquietant en el contingut, farcida de provocacions ètiques i d'enigmes que conviden – interpel·len – a pensar les complexitats de viure la contemporaneïtat en entorns occidentals/occidentalitzats. El subtítol de la peça, *Twelve Variations on Samuel Richardson's Pamela*, contextualitza l'epígraf del text, que reproduïx unes paraules escrites per Pamela a la carta XXXII del dietari homònim *Pamela*, una novel·la escrita per Samuel Richardson l'any 1740:

But I see how you go on:

Now you soothe me, and now you threaten me:

and have you not as good as avowed my ruin?

What then is left me but words? (2019: n.p.)⁹

A la novel·la, Pamela és una jove serventa assetjada sexualment pel seu amo. L'assetjament és tal que a Pamela, com afirma en l'epígraf, 'només li queden les paraules', amb les quals escriu un dietari on explica la seva desgràcia. La forma essencialment violenta amb què s'hi relaciona el seu amo s'explica socialment: una estructura social i cultural rígida que subjecta i jerarquitzava les persones – en aquest cas, per qüestions de classe i gènere – sota les categories binàries amo-servent i home-dona. En aquest context, les paraules de Pamela constitueixen un gest subversiu i, des de la

⁹ La font primària utilitzada en aquest capítol i en el següent és *When We Have Sufficiently Tortured Each Other: Twelve Variations on Samuel Richardson's Pamela*, de Martin Crimp, publicada el 2019 per Faber en el moment de la seva estrena, el 19 de gener de 2019, a l'auditori Dorfman del National Theatre de Londres, estrena que fou dirigida per Katie Mitchell i protagonitzada per Cate Blanchett i Stephen Dillane. Vegeu el capítol 5 per a més detalls sobre les particularitats de l'estrena.

mirada de l'amo, provocador i pertorbador: l'ús de les paraules per narrar – encara que sigui de forma implícita – els efectes violents d'aquesta jerarquia amenaça, precisament, el relat que la fonamenta. D'altra banda, Richardson, l'autor de *Pamela* – i creador de la protagonista homònima – és un home benestant. De forma cínica i perversa, doncs, l'home/amo – que funciona com a 'emissari' o 'apoderat' de l'escriptor dins la novel·la – relata l'experiència fictícia de submissió de Pamela – el personatge femení – malgrat la capacitat de subversió que, mitjançant l'escriptura, li atorga en el text. D'aquesta manera emergeix l'ambigüitat o la fluctuació entre, d'una banda, la imposició de la mirada masculina/masculinitzant en la peça – ja sigui per part de Mr B o de Richardson – i, de l'altra, la possibilitat de denúncia i subversió implícita en dietari que escriu Pamela. Entre el marc normatiu que condiciona la subjectivació de l'individu i la possibilitat de subversió i transformació. En efecte, amb aquesta referència a una novel·la considerada fundacional en la literatura britànica – que, val a dir, constituí un *bestseller* en l'època – Crimp examina críticament – recontextualitzant i desconstruint – una manera de fer literatura i de veure el món – la mirada masculina/masculinitzant, la *male gaze* de què parla Middeke (98) – que avui encara segueix present i amb força.

Els protagonistes de *WWHSTEO* – Woman i Man – parodien Pamela i el seu amo respectivament.¹⁰ Considereu les primeres paraules de la peça, proferides per Man i dirigides a Woman: “[l]et’s face it, Pamela: you’re a child – and I’m a man. I have the power and you have none. I could lock all the doors now and strip you naked – but I’m giving you the chance to come to me of your own free will” (3). D'entrada, cal destacar que és Man qui inaugura el text, i que es presenta anunciant que té el control de la paraula

¹⁰ En Woman és evident, car és anomenada “Pamela” al llarg de tota la peça. En el cas de Man, malgrat que majoritàriament no rep cap nom propi, a la setena escena sí que l'altre personatge masculí de la peça l'anomena “Mr B” – el nom de l'amo a *Pamela*.

i del discurs que, al seu torn, *determinen* la realitat. Certament, Man determina immediatament la realitat identitària de Woman en anomenar-la Pamela, al mateix temps, val a dir, que pretén deixar ben establerta la seva pròpia realitat identitària amb les fórmules (auto)referencials “I’m a man [...] I have the power [...] I give the chance”. El nom – que, com hem vist, resulta essencial en la visió realista del personatge – esdevé un motiu important al llarg de la peça perquè, contra la seva voluntat, Woman és anomenada reiteradament per altri – principalment per Man – com a Pamela, nom que ella no reconeix – només a la primera escena, Man es dirigeix onze vegades a Woman d’aquesta manera. Cal destacar, també, que ja d’entrada Man sexualitza – “strip you naked” – i perversament infantilitza – “you’re a child” – Woman, tot subratllant així la relació jeràrquica – de poder – envers ella. D’altra banda, la resposta de Woman, la primera frase que profereix en el text – “My name is not Pamela. [...] and look at me: I’m not a child” (3) – deixa clara la seva resistència a la *male gaze* encarnada en les paraules de Man, malgrat que de seguida afegeix: “[g]o on then: lock all the doors and see what happens. Show me how much power you really have” (3). D’aquesta manera, Woman entra en el joc de dominació/submissió – just després de desmarcar-se’n – en el qual restarà particip ininterrompudament al llarg de tota la peça. La juxtaposició ambigua de la denúncia de la imposició de la mirada masculina/masculinitzant sobre Woman amb la seva voluntat aparent – i contradictòria – d’entrar en el joc de dominació/submissió en què es veu immersa és constant al llarg de la peça – i, en certa manera, similar a la que emergeix en la protagonista homònima de *Pamela*. *WWHSTEO* és una peça que, en efecte, mostra aquesta realitat identitària i relacional de forma essencialment discursiva – i violenta. Prenent *Pamela* com a punt de partida l’obra mostra com, ni aleshores ni ara, “no hi ha cap altra realitat que la convocada per les paraules” (Vergés 17). El diàleg Man-Woman

al llarg de *WWHSTEO* es configura, doncs, com una lluita per veure qui controla el discurs-realitat, una lluita que s'insereix des de l'inici en una estructura social que fa mimesis amb el món real – l'estructura classista i patriarcal – segons la qual Man té el poder material – la casa, la clau i el pany amb què tanca a Woman, els diners i les propietats (3) – alhora que malda per mantenir el poder formal – la paraula i el discurs – i Woman roman raptada i reclosa, i mira de fugir mentre prova – malgrat sovint participar voluntàriament en el joc de dominació – de subvertir el relat li imposa Man.

Tal com Crimp especifica en l'inici, la peça consta de dotze escenes i de sis personatges: Woman, Man, Mrs Jewkes, Girl 1, Girl 2 i Ross. A la primera escena, titulada “Abduction”, Crimp presenta els protagonistes immersos en un diàleg. Man vol convèncer Woman de quedar-se a casa seva – on la té reclosa després de raptar-la – i de casar-s'hi mitjançant un contracte. Aquest contracte – o, més aviat, suborn – li ofereix molts diners i propietats si el signa, però ella no hi mostra cap mena d'interès. De fet, podríem dir que l'ignora. Per contra, desafia repetidament Man, entrant així en el seu joc – “you seriously believe I'd marry scum like you?” (6); “[f]orce me to the ground. Come on. Hurt me. I'd rather be raped than bored” (7). A Woman li preocupa més, de fet, anar descalça, perquè des de l'inici cerca les sabates que Man li ha pres per evitar que s'escapi – “give me back my shoes” (5, 8); “the floor's cold” (8). Aquestes paraules mostren una necessitat molt bàsica, lligada al cos, connectant així de forma immediata amb la dignitat de Woman i subratllant-ne la vulnerabilitat, malgrat el diàleg violent en el qual a voltes participa activament.

La segona escena, “She Attempts to Escape”, profunditza en la presentació dels protagonistes mitjançant dos monòlegs – el primer de Woman i el darrer de Man – connectats per breus parts de diàleg. Woman refusa el contracte i explica el seu intent

fallit de fuga – l’escena comença amb una acotació que diu “*Woman’s head is bleeding*” (9). Després, Man pren la paraula per prohibir a Woman escriure – ha estat llegint el diari d’ella, i per això li ho prohibeix, parodiant, de passada, *Pamela* de Richardson. Al final de l’escena, Woman es dirigeix dues vegades de forma inesperada a Man, després del seu monòleg, com a “Master” (13). Sorprenentment, ell li respon “[p]lease don’t call me that” (13), com fugint, precisament, del joc de dominació/submissió que paradoxalment ha instigat des del principi mateix de l’obra. L’ambivalència de Woman, dividida entre el desig de deslliurar-se del rol de Pamela i els moments on l’encarna aparentment de forma voluntària, sembla reproduir-se de forma anàloga en Man en situacions com aquesta, que es repeteixen al llarg del text: la voluntat d’entrar en el joc, però la incomoditat de portar-lo a l’extrem. D’altra banda, en aquesta escena – encara introductòria – hi trobem les primeres premonicions del que té lloc per primer cop a la sisena escena, quan es produeix la primera permuta entre Woman i Man. Només per posar un exemple – ja que al següent capítol s’analitzen amb més detall aquestes premonicions – Crimp fa dir a Woman, irònicament: “men who build walls, men who change locks – men who want everything: even to become women” (10).

L’escena tercera, “A Gift of Cherries”, s’articula en forma de diàleg amb un llarg monòleg de Man al centre, i conclou la presentació dels protagonistes. Aquest diàleg comença lluminós, mostrant un moment feliç en la seva relació, però progressivament s’enfosqueix. En el monòleg, Man explica que ha anat al mercat del poble a comprar cireres fresques però que no n’ha trobat, i que les ha hagudes de comprar a un Seven-Eleven. Després d’aquest monòleg, retorna el diàleg, del tot enfosquit. Woman provoca a Man donant-li l’esquena i restant en silenci en dues ocasions mentre ell li parla, i Man respon ordenant-li que s’arrossegui cap a ell. Finalment ella l’obeeix per aconseguir les

cireres, un regal que, al principi de l'escena, sembla Man li hagi dut gratuïtament, sense esperar res a canvi.

Les escenes quarta, “The Kiss (I)”, i cinquena, “Be a Man”, introdueixen els personatges secundaris alhora que preparen el camí per la primera permuta. A “The Kiss (I)”, Woman apareix sola i pronuncia un llarg monòleg gairebé com si fos Man, prefigurant així la permuta que té lloc més endavant: diu coses que prèviament ha dit ell, sense dir-ne cap per ella mateixa, com ara “[a]ll I think about is being inside your body – to penetrate your body [...] he said” (22) o “[s]ince you came to my house Pamela, he said, I’ve lost interest [...] in the world itself” (22). Man entra a escena al final del monòleg i li demana un petó – d’aquí el títol de l’escena – però ella, com és d’esperar, inicialment s’hi resisteix, al·legant “[w]hat about those girls?”, i afegint “what is it men like so much about girls? [...] why are they so terrified about women?” (24). Davant de la insistència de Man, però, es besen i quan estan a punt de practicar sexe entren a escena per primer cop les adolescents Girl 1 i Girl 2. Woman s’enfada perquè assumeix que Man ha estat amb elles i altre cop reivindica “I am not Pamela” (26). La cinquena escena, “Be a Man”, introdueix els personatges restants: Mrs Jewkes, la serventa de Man, i Ross, el nebot de Mrs Jewkes que no entra a escena però és esmentat en el text. En aquesta escena, només participen Man i Mrs Jewkes: Man pronuncia un parell de monòlegs breus anàlegs als de Woman a “The Kiss (I)”: llegeix el diari de Woman en veu alta, gairebé com si fos ella – altre cop prefigurant el que passarà en l’escena següent. Amb l’entrada de Mrs Jewkes poc després que Man agafi paraula, Crimp afegeix a la qüestió sexe/gènere la dimensió de classe, incardinada, en el cas de la següent cita, a polítiques de la bellesa: “first I have a question. Why are you so fat? [...] it’s because you’re poor. I look the way I do – slim and fit – because I have money” (28). Tot seguit, Man demana responsabilitats a Mrs

Jewkes, atès que és ella qui es fa càrrec de Woman, com si fos la seva minyona: d'una banda, li pregunta si Woman continua escrivint, malgrat la prohibició expressa de Man; de l'altra, li demana si Woman es veu amb altres homes. És aleshores quan apareix indirectament Ross, un jove atractiu i conflictiu que, suposadament, ha estat a casa per demanar diners a la seva tia. Això enceta la discussió amb què acaba l'escena, on, altre cop, la identitat – en forma de masculinitat – de Man es veu qüestionada, en aquest cas per part de Mrs Jewkes: “[b]e a man. Break her [Woman]” (33); “[w]hy can’t you just be a man!” (34). Aquesta provocació desperta un cop més els dubtes de Man en relació a la seva masculinitat: “I don’t hit you for any reason. [...] I’m being a man. I’m a man now and I will still be a man tomorrow. And because I’m a man, I will decide what a man is – not you” (34).

La sisena escena, “A Proposal of Marriage (The Chain)”, és on té lloc la primera permuta Man-Woman, que s’allarga durant tota l’escena. Cal destacar el fet que, si obviem l’intercanvi de noms Man-Woman, la psicologia dels personatges roman coherent i lineal respecte a les anteriors escenes. Davant les inseguretats i la gelosia – de Man (fins ara Woman) en relació a les dues adolescents, Woman (fins ara Man) li explica que Girl 1 és diu Rachel i que és filla seva, mentre que Girl 2 n’és la millor amiga. Tot seguit, Woman insisteix a convèncer Man que han de casar-se. Al llarg de l’escena, Crimp fa explícita la permuta més enllà de l’intercanvi dels noms, que és evident en el text, fins al punt de la paròdia. Per exemple, a la meitat del diàleg, Woman diu “you make too much of this man-woman thing” (38) i, al final, afegeix “[y]ou’ve managed to convince me you’re a woman” (40). Cal destacar, finalment, que en aquesta escena és Man (fins ara Woman) qui renuncia contundentment a casar-se amb Woman (fins ara Man): “I’d rather die than submit to you” (40). Tot seguit, a “Jealousy (Farm Inspection)” – la setena escena

– s’interromp la permuta, tornant a la forma emprada de la primera a la cinquena escena. Woman, que ara està encadenada, escriu al seu diari mentre les noies la provoquen, despertant-li inseguretats i dubtes quant a la seva identitat i quant a la seva agentivitat i llibertat, fins al punt que afirmen que està encadenada perquè vol: “[w]e’re not the ones chained up here waiting to get married. We’re not the ones obsessed by a man” (44), mentre ella respon, desesperadament, “I am not chained up. I am not chained up” (44). Tot seguit entra Man amb aires de satisfacció, per explicar que ha superat exitosament una inspecció a la granja industrial que regenta. Paulatinament, va introduint Ross en el relat, per acabar confessant que l’ha agredit perquè no s’acosti més a Woman. L’escena s’acaba, just després d’aquesta confessió, confirmant davant les noies que Woman, finalment i malgrat tot, accedeix a casar-se amb Man. A continuació, la vuitena escena, “He Takes Control”, estableix un diàleg entre els protagonistes. En la primera part d’aquest diàleg es produeix la segona permuta: mentre que al final mateix de l’escena anterior Man diu “Oh Pamela – you are so full of goodness” (49), a l’inici d’aquesta Man (abans Woman) pregunta “[i]n what way [am I so full of goodness]?” (50), truncant així la continuïtat aparent del personatge. En efecte, sembla que s’ho preguntí i respongui a si mateix. Durant la permuta – que a diferència de l’anterior, es detura a la meitat de l’escena – ella (ell) domina el diàleg i l’humilia repetidament: demana a Man que li serveixi vi, l’anomena servent, li fa reconèixer que el seu nom – el d’ell – és “Pamela”, etcètera. En el moment mateix en què s’interromp la permuta, però, és Man qui entoma dominació fins al punt que pega Woman (54), per, després, obligar-la a escriure unes paraules que li dicta. Paradoxalment, ella escriu – precisament l’únic reducte d’agentivitat que resta a Pamela – però no escriu el que dicta la seva pròpia veu, sinó el que dicta la veu de Man.

Aquest dictat especifica tot el que Man espera de Woman i acaba fent-li escriure: “I’ll be his bride” (55).

Seguidament, a l’escena “Pamela’s Dream”, Woman es prepara per a la boda sota la supervisió de Mrs Jewkes, que l’ajuda a maquillar-se, a pentinar-se i a posar-se el vestit de núvia.¹¹ Durant aquestes accions, Mrs Jewkes confessa desesperadament el seu amor envers Woman, de qui és serventa, però Woman la rebutja de forma cordial. L’escena acaba amb la narració llarga – en forma de monòleg – per part de Woman d’un somni recurrent que té, en el qual s’escapa de casa a través de la indústria agrícola que controla Man per acabar amb l’assassinat macabre d’un animal amb una destrat. La desena escena, “The Kiss (II)” comença amb un diàleg entre Man i Woman, ja vestida de núvia, que té lloc just abans de començar la boda. Man explica que ha hagut de separar a la seva filla de Ross, amb qui estava mirant la televisió i a qui acaba estomacant. Al mig de l’escena, Woman demana veure Ross, el qual entra per primer cop a escena, visiblement apallissat (67). Aleshores comença un nou joc masoquista, aquest cop de caràcter explícitament sexual: Woman demana a Ross que li faci un petó i, després, que la masturbi – Man insisteix que Ross obeeixi Woman en els dos casos – el fa fora de l’escena violentament. Finalment, abans de rebre els convidats, Man i Woman acaben fent – estranyament – les paus: Woman li confessa “I love you – and I want to have your children” (70), mentre ell es disculpa per no ser capaç de ser més afectiu amb ella (71) i irònicament acaba afirmant que aquesta incapacitat no té res a veure amb “being a man” (70).

¹¹ Al final del text (79-84) hi ha un apèndix que inclou una alternativa a aquesta escena. En realitat, l’alternativa és gairebé idèntica, només canvien algunes acotacions que indiquen la presència d’una banyera a l’escenari. Així, en comptes de simplement ‘arreglar-se’ per a la boda, Woman comença dins la banyera, mentre Mrs Jewkes l’ajuda a rentar-se.

Ja enfilant el final de la peça, a l'onzena escena, “Epithalamium or The Girl Who Loves The Bride”, hi trobem simplement una cançó que canta Mrs Jewkes en una festa (un epitalami és una cançó o poema en honor a la núvia). L'anàfora que es repeteix gairebé en cada estrofa és un lament – “what can I do?” (72) – mentre Mrs Jewkes expressa diversament la seva desgràcia: “I am too ordinary for you?” (72); “[a]m I not man enough for you?” (72); “I offer you my broken-hearted / wedding song. Your heavy ring / cuts me like a gold blade into your skin: / I’ve tried and tried but can’t not sing” (73). Per acabar, la dotzena escena, “When It Comes To Picnics” constitueix un diàleg entre Man i Woman que se situa sis anys després del casament, quan el matrimoni ja ha tingut dos infants, Alexi i Zoë (76). Al llarg d’aquesta escena s’esdevé la tercera i última permuta entre ambdós personatges, durant la qual discuteixen sobre la distribució de les tasques domèstiques i familiars. Man (fins ara Woman) es queixa d’haver de fer-se càrrec només ell dels infants i de la casa, fins al punt que afirma de forma irònica – i paral·lela a la queixa de Man al final de l’escena deu – que “the reason you’re not listening [to me] is because I’m a woman” (77).

4 | Des de la frontissa: el fons de l'arquetip

“l'esclavitud té un defecte infal·lible: degrada tant a l'amo com al seu abjecte dependent”

– Maria Àngels Cabré, *La lluita necessària*.

Seguint l'estil de Crimp, *WWHSTEO* és una peça ben arrelada a la realitat que tanmateix es desplega per mitjà d'una estètica radical. Així expressa Isaias Fanlo com aquesta dualitat afecta l'encontre estètic del lector/espectador: “[d]es de fora, ens pot semblar un joc abjecte i monstruós, però l'entendem bé perquè, deformat i extrem com se'ns presenta, parteix d'una realitat que ens és familiar, perquè és la nostra” (2). *WWHSTEO* se situa, doncs, en la frontissa entre el real i l'oníric, el literal i el simbòlic, el conscient i l'inconscient; una frontissa que crucialment no menysté cap dels dos extrems que articula, sinó que els abraça i els incorpora sota una forma que podria anomenar-se – emprant nomenclatures pròpies de la tradició dramàtica i teatral – un realisme carregat de sàtira social que tanmateix s'expressa radicalment. Amb una ironia conscient, la peça representa el binomi sexe/gènere mitjançant, entre d'altres, l'experiment formal de permutes ocasionals entre els protagonistes, mentre desenvolupa coherentment una trama desplegada entorn de seqüències oníriques meticulosament pensades per no comprometre el teló de fons realista sobre què es basteix la peça. El relat d'una parella que basa la seva relació en el control, la gelosia, la humiliació i la violència es desplega amb coherència, però intercalant elements de caràcter no realista que el vesteixen d'elements radicals. Sovint, aquests elements es troben inserits en els monòlegs que freqüentment interrompen el diàleg. Vegeu, per exemple, com Man explica en la tercera escena l'aventura d'anar a

la ciutat a comprar cireres per regalar-les a Woman: “lots of people were already drinking so there was a lively atmosphere and a little of violence too” (16); “this is what’s strange – not only were there no cherries – Pamela – [...] there was no fruit at all” (17); “[I saw] two girls in the blind rage of puberty fighting over a piece of electronic junk” (17); “I saw the orchards in spring [...], the hard green cherries fatten and turn red” (17). Més que una anècdota, sembla un somni incòmode del qual, de sobte, és desvetllat per Woman, qui ras i concret respon, tot reconduint-lo de nou al realisme (per cert, ben contemporani): “[s]o you went to the Seven-Eleven” (18).

El tractament de l’espai i del temps en la peça també fa palesa aquesta qualitat ambivalent. Presumiblement, l’acció s’ubica dins una casa benestant, relativament propera a una ciutat i envoltada d’hectàrees de terreny agrícola-industrial. Diverses habitacions configuren aquesta casa, que al seu torn té un jardí envoltat d’un alt mur que marca el límit amb l’extensió agrícola. Malgrat la claredat amb què això pot dir-se de l’obra, és impossible concretar-ne la ubicació geogràfica – només podem suposar un entorn occidental/occidentalitzat malgrat algunes imatges de violència i inseguretat que tendim a associar amb l’exterior d’aquesta mena d’entorn – així com la distribució espacial de l’interior. Les referències al llarg del text, malgrat estipular aquest marc realista, en difuminen constantment els detalls amb elements que atempten contra una concepció realista de l’espai. Considereu la següent descripció espacial que, d’una forma paradigmàtica en la peça, Man etziba a Woman ja en la primera escena, tot advertint alhora el lector/espectador:

if you were to run from this room through any of these doors you would find yourself in a room exactly the same – and if you then ran from that through any of that room’s doors you would find in a room exactly the same – and so on and so on – Pamela. (4)

Així doncs, Woman es troba reclosa en un lloc concret – l’espai escènic/dramatúrgic de la casa on s’esdevé el diàleg – que tanmateix adopta un aire indiscutiblement ambigu. La impossibilitat implícita en el “you would find yourself in a room exactly the same” i el consecutiu “so on and so on” convoca l’espai de forma més relacional que no pas absoluta, perquè dibuixa el lloc concret on es troba Woman – “this room” – d’una forma que fa evident la relació desigual de poder que té amb Man, de la qual ella es voldria escapar – “if you were to run from this room”. L’espai, en aquest cas, encarna una relació de poder sense menystenir la funció realista d’acollir i concretar l’acció esdevinguda. Una coherència esquinçada, però coherència al capdavant. Per contrapesar aquest esquinçament, Crimp utilitza – sovint sense acotar-los – objectes i textures del tot particulars que afegeixen capes de realisme a l’espai escènic/dramatúrgic. Per posar alguns exemples, a la primera escena Woman es preocupa reiteradament per recuperar les sabates, car el terra de l’habitació és fred, mentre que a la segona, la sang i una cadira incardinen Woman en una fragilitat que és del tot material. Pel que fa al tractament del temps, tant la trama (*plot*) com la història (*story*) s’adhereixen al detall a la coherència presumible de qualsevol peça de caràcter realista: el rapte, l’intent de fuga, el festeig violent, la relació amb les noies i amb la minyona, les anades i vingudes en relació a la petició – sovint amenaçant – de matrimoni, la preparació per al casament i, al final de tot, els fills. Si bé el desplegament d’aquesta sèrie d’esdeveniments al llarg de les dotze escenes és cronològic i coherent, cap d’elles no pot concretar-se de forma quantificable, sigui en dies, setmanes o mesos – a excepció de l’última escena, on Woman clarifica que han passat sis anys des del casament. Així doncs, podríem dir que es tracta d’una coherència que es desplega més qualitativament que quantitativament.

En sintonia amb la tònica general de la peça, el tractament dels personatges contribueix a la fluctuació entre codis més realistes i codis més radicals. El llistat de *dramatis personae* estipula, d'entrada, cinc noms: Woman, Man, Mrs Jewkes, Girl 1, Girl 2 i Ross. D'aquests, els protagonistes són presentats de forma anònima, és a dir, obviant qualsevol característica física i dotant-los de noms comuns que impliquen, sense fer-ho explícit, que Woman l'encarnarà una actriu (dona) i Man un actor (home). Ara bé, ni 'dona' ni 'home' no són noms qualsevols, menys encara atesa la relació de dominació/submissió entre els personatges. Ambdós funcionen com a arquetips en l'eix binari sexe/gènere on, precisament, s'incardina i es legitima el joc de poder que vertebrava el desplegament narratiu de la peça. Així doncs, Woman i Man representen – i suposadament encarnen – els arquetips identitaris femení i masculí respectivament: “dos personatges mal·leables, que es poden buidar i omplir com si les identitats fossin masses líquides que hom pot vessar dins dels cossos” (1), apunta Fanlo. Al mateix temps, però, també són anomenats ocasionalment per part altres personatges – per tant, *a posteriori* del llistat previ – mitjançant noms propis. Com ja hem vist, a Woman se l'anomena “Pamela” constantment i Man és anomenat “Mr B” per part de Ross en la setena escena (47). En definitiva, doncs, els protagonistes reforcen l'ambivalència radical-realista pròpia de la peça, perquè se'ls ubica en la frontissa entre l'arquetip genèric i el cas particular, entre la categoria identitària i la contingència material del nom propi i del cos particular. A més, el desplegament de l'acció a través del diàleg entre Man i Woman també hi contribueix, en la mesura en què tensa les relacions internes de Man i de Woman respectivament entre, d'una banda, la vivència i l'expressió particulars de les seves identitats i desitjos i, de l'altra, la normativitat de l'arquetip que presumiblement els correspon respectivament.

De fet, el text reitera aquestes tensions, ja sigui de forma implícita – tot al·ludint a les qualitats que basteixen i omplen de contingut material les dues categories – o de forma ben explícita – fent referència literalment a ‘ser un home’ o ‘ser una dona’. Casos com el primer els trobem cada vegada que hi ha una referència a pràctiques i a elements afectius normativament associats a cada categoria, sense que aquesta aparegui escrita en el text. El cas femení es mostra des de l’emotivitat – del colpidor “t’estimo” en l’última escena (70) – la histèria – quan Woman vessa el vi descontroladament en la vuitena escena (53) – la innocència – amb què presumiblement desconeix els sentiments de Mrs Jewkes envers ella (58) – o la fragilitat – en les constants referències al fred, la manca de sabates o la sang (5, 8, 9). En canvi, el cas masculí es mostra des de la racionalitat – les al·lusions al coneixement científic de Man en el monòleg inicial de l’escena quarta (22) – el control – de forma absolutament transversal i adreçat a limitar la llibertat de Woman – la productivitat – en els monòlegs on explica afers de l’empresa agrícola (45) o en la forma contractual de presentar el matrimoni amb Woman (3, 2) – la violència – que arriba al llindar físic en la vuitena escena (54) – o la malaptesa emocional – que fa que Man sigui incapaç de correspondre a les mostres d’afecte de Woman amb res més que un trist “forgive me if I don’t feel quite able to” (70). En cadascuna d’aquestes pràctiques, i en d’altres no esmentades aquí però similars, tant Man com Woman s’aferren a l’arquetip identitari respectiu, sovint de forma involuntària o forçada en el cas de Woman – com també Man durant les permutes.

D’altra banda, i simultàniament, text superposa aquestes pràctiques amb referències literals, en gairebé cada escena, a cada arquetip. Són al·lusions que s’imposen l’un a l’altre, de forma recíproca, però que sovint també de forma reflexiva, és a dir, a si mateixos. Per posar alguns exemples, a les primeres pàgines, tot responen a “[y]ou don’t

know what you're saying" de Man, que l'acusa d'histèrica, Woman diu, (auto)referenciant l'arquetip que encarna: "[r]eally? Because I'm a woman?" (8). Anàlogament, al final de la peça, Woman provoca Man perquè és incapaç de fer-li una abraçada – "the man – the man can't touch me" (71) – i Man respon amb una (auto)referència similar: "[i]t's nothing to do with being a man" (71). La importància que aquests personatges atorguen a la literalitat de 'ser una dona' i a 'ser un home' és tan redundant al llarg de la peça que resulta significativa. A la segona escena, aquesta mena de citacions apareixen de forma recíproca i van un xic més enllà. En un punt tens del diàleg, Woman fa: "I thought about your [...] being a man bullshit – men who build walls, men who change locks – men who want everything: *even to become women*" (10; la cursiva és meva). Poc després, Man afirma: "*from now on you're a woman*, okay? – you're a woman – it's non-negotiable" (11; la cursiva és meva). Aquest intercanvi, a més de referenciar novament i de forma literal ambdós arquetips, insinuen la possibilitat de mutar identitàriament amb el temps, és a dir, d'esdevenir altre/a respecte a l'arquetip en l'eix sexe/gènere, discursivament i mitjançant el nom i/o el cos. D'aquesta manera, a més d'implicar tàcitament certa fluïdesa en l'assimilació d'un personatge – o subjectivitat – a un arquetip determinat, obre la porta a esdevenir altrament, a performar d'una altra manera. En efecte, aquest darrer intercanvi constitueix una de les premonicions més explícites de la permuta, quan Man esdevé literalment Woman i viceversa. En la mateixa línia d'insinuar la permuta sense encara executar-la, quan a la quarta escena Woman, sola en escena, pronuncia el llarg monòleg on parla gairebé com si fos Man – "[a]ll I think about is being inside your body – to penetrate your body [...] he said" (22); "I've worked very hard, he said" (22); "[b]ut since you came to my house Pamela, he said, I've lost interest [...] in the world itself" (22) – Crimp s'assegura d'afegir un "he said" al final de gairebé cada oració, de manera que la

coherència del personatge roman impol·luta. Similarment, en la següent escena – prèvia a la primera permuta pròpiament dita – Man llegeix en veu alta les paraules que Woman escriu al seu diari, gairebé com si fos ella. Un cop més, aquest monòleg constitueix una premonició, perquè Crimp s’assegura que així s’entengui: en el text, les paraules que ha escrit Woman apareixen citades entre cometes i a l’escena queda palès que Man llegeix “*a document*” (27), tal com indica l’acotació escènica. A més, ocasionalment comenta el que llegeix: ““what kind of woman am I?” [...] hmm – good question” (27).

Així doncs, el text ens alerta paulatinament i de diverses maneres que, eventualment, Man i Woman s’intercanviaran els papers – fet que, com hem vist en el capítol anterior, s’esdevé per primer cop en la sisena escena i es repeteix en la vuitena i en la dotzena. Aquests senyals premonitoris apunten, doncs, a les tensions identitàries de cadascú envers el seu arquetip respectiu, però alhora funcionen com a preavisos de l’experiment formal que Crimp introdueix amb la permuta. En aquest sentit, la permuta constitueix la culminació formal d’aquesta saturació referencial, fent-la arribar a una espècie de clímax o catarsi. En efecte, la sensació de confusió, a l’inici de la sisena escena, quan els protagonistes s’intercanvien els papers sense cap acotació prèvia que ho indiqui, és incontestable: no és fins a la meitat de l’escena que Woman (adés Man) es refereix a Man (adés Woman), de forma explícita, com a “Pamela”, evidenciant així que hi ha hagut un intercanvi entre els dos. Fins aleshores, quan la forma realista s’esquinça en el desplegament permutatiu dels personatges Woman i Man, la sensació és de desconcert i d’embolic. Ara bé, similarment a la resta d’aspectes que contribueixen a aquest esquinçament hi ha un esforç per no fugir enterament del realisme: malgrat la permuta, els personatges continuen avançant en la trama de forma coherent, com si res estrany no passés. Per tant, s’entén que mentre esdevé la permuta, els protagonistes simplement

s'intercanvien els respectius noms – en el text – i els intèrprets – en l'escena. És a dir, la subjectivitat fictícia on convergeixen la identitat, el desig, les pors, el cos, etc., del personatge, i que és batejada i encarnada pel nom i pel cos de l'intèrpret respectivament, crucialment impregnats de significacions socials i culturals que els precedeixen – en el cas de Man i Woman, vinculades, sobretot, a l'eix sexe/gènere – roman coherent al marge de la permuta. A més, malgrat l'intercanvi de noms/cossos, les referències textuais a cada arquetip – a través de cada personatge – se segueixen donant. Això permet posar en entredit les significacions socials de sexe/gènere adscrites normativament als noms – Woman, Man, Pamela o Mr B – i als cossos – dels intèrprets. Així, per exemple, Woman (adés Man) performa patrons típicament masculins de control envers la seva filla adolescent (Girl 1) i envers Man (adés Woman) (41) i Man (adés Woman) reproduceix patrons típicament femenins de suposada fragilitat – al final de l'escena plora mentre el consolen (40) – o de submissió – Man (adés Woman) resta encadenat a terra durant tot el diàleg (40). A més d'això, al final de l'escena, Crimp explicita la permuta en la literalitat de les paraules, tot emprant un to clarament irònic: a la meitat del diàleg, Woman (adés Man) diu “you make too much of this man-woman thing” (38), i a continuació afegeix, “[y]ou've managed to convince me you're a woman” (40). És interessant subratllar, com ja he assenyalat anteriorment, que des de l'experiència lectora la relació de submissió/dominació entre ambdós personatges roman coherent, malgrat que s'intercanviïn els noms i que de cop sigui Woman qui exerceixi control i violència sobre Man, exactament de la mateixa manera que Man ho fa en les escenes anteriors i posteriors a la permuta. És a dir: la manera com s'anomena l'agent dominant/submís perd rellevància aquest context. Tanmateix, quelcom diferent passa en la translació escènica, tal com argumento en el proper capítol, partint de la proposta que el pes irrefutable de la

morfologia del cos de l'interpret en escena ens recorda que la lectura sexuada dels cossos és una marca gairebé prediscursiva.

En definitiva, la permuta permet diluir els contorns presumptament universals i irrevocables de cada arquetip, així com de la posició de poder ostenta, al mateix temps que mostra la impossibilitat d'encarnar un arquetip de forma correcta o completa en la particularitat d'un nom o d'un cos. Davant d'aquesta contingència, la constitució de Woman i de Man com a subjectivitats fictícies 'femenines' o 'masculines' mai es completa d'una vegada per totes, perquè cada referència constitueix un intent desesperat per aferrar-s'hi de nou. Ara bé, quan aquests intents s'esdevenen durant les permutes, si bé, com hem vist, es posa en qüestió el que s'espera de cada personatge en relació amb el seu arquetip, invertint així el sentit del joc de dominació-submissió de Man sobre Woman, la relació inherentment asimètrica en què es basa aquest joc roman del tot intacta. En conseqüència, si bé és cert que la permuta posa de relleu la contingència de les categories del marc normatiu d'intel·ligibilitat referent al sexe/gènere— perquè els personatges literalment flueixen d'un nom/cos a l'altre — també mostra com, malgrat l'intercanvi, la naturalesa asimètrica i jeràrquica de la relació entre els protagonistes sobreviu malgrat que Woman — una dona — sigui qui ocupa la posició de poder. Certament *WWHSTEO* tracta les categories 'home' o 'dona' d'una forma que dista de la mirada biològica/biologista, per presentar-les en la dimensió més social i cultural, allunyant-les així d'essencialismes positivistes per atansar-les a la contingència i la mutabilitat, tanmateix prou rígides, dels marcs socials i culturals — en el cas de la subjectivitat — però també dels dramàtics/teatral — en el cas dels personatges.

Quan s'acaba la primera permuta, en la següent escena, el text profunditza encara més en la qüestió identitària en què es focalitza el desplegament de Woman i Man, tot

superant l'eix sexe/gènere en què s'ha basat fins ara. Mitjançant un diàleg amb dos personatges secundaris – Girl 1 i Girl 2 – Woman viu un moment de completa confusió i disfòria identitària provocat per les preguntes de les noies adolescents:¹²

Girl 1	It's like you're not real.
Woman	What's that supposed to mean?
Girl 1	Who are you? Why are you here?
Woman	I'm here because I want to be.
Girl 1	But you're chained up.
Woman	[...] Of course I'm not chained up. I'm a real person – as I hope you can see – and I'm not chained up.
Girl 2	But who's really saying that?
Woman	I'm saying it. I'm saying it to both you girls.
Girl 2	No, but who is <i>really</i> saying it? (41; cursiva a l'original)

D'entrada, és evident que aquí la qüestió de la identitat no es limita a l'eix sexe/gènere, sinó que va més enllà. Aquest fragment és al cor temàtic de la peça, perquè trasllada la qüestió de la identitat a l'estrat més irreductible, és a dir, a l'ontològic. Les noies interpel·len la protagonista mitjançant preguntes que posen en dubte ni més ni menys que la seva realitat. És important tenir en compte el fet que aquesta revelació ontològica es doni després de cinc escenes d'(auto)referències identitàries redundants i, crucialment, just a continuació de l'escena on Woman s'intercanvia el paper amb Man – esdevenint de fet un home i, en particular, Man – perquè carrega de dramatisme la desesperació de Woman. D'aquesta manera s'incrementa decisivament la tensió identitària que denoten els protagonistes des de bon principi. En efecte, emergeix en Woman la qüestió de la subjectivitat en la seva realitat psíquica més primària, incloent-hi no només formes

¹² Els personatges secundaris sovint introdueixen una dimensió onírica en el diàleg. Similarment als protagonistes, però, també s'incardinen en paràmetres realistes, en aquest cas, mitjançant relacions de parentesc: la filla de Man (Girl 1) i l'amiga de la filla (Girl 2); la criada (Mrs Jewkes) i el nebot de la criada (Ross).

d'experiència identitària – “[w]ho are you?” – sinó també d'experiència relacional – “where are you?” – de sentit – “why are you here?” – i de voluntat o agentivitat – “who is really saying that?”. Si bé aquestes preguntes desconstrueixen la realitat subjectiva de Woman, provocant-li una experiència d'angoixa i de confusió profunda, Woman escull, en primer lloc, afirmar la seva realitat – “I am a real person” – per a continuació respondre afirmativament a la resta de preguntes que configuren aquest espai d'inestabilitat ontològica: respectivament, “I am here”; “I want to be [here]”; “I’m saying it”. Ara bé, aquesta forma d’afirmació – de caràcter autoreferencial i immediat – no sembla ser suficient per garantir-ne la viabilitat ontològica, perquè les noies continuen qüestionant-la. En altres paraules, pròpies d’una ontologia relacional, que dista de l’autonomia que Woman cerca amb aquestes respostes, les formes autoreferencials no basten, simplement perquè les noies les reconeixen. Woman sembla adonar-se’n, perquè, just després de proferir “I am a real person” afegeix, dirigint-se a les noies, “as I *hope* you can *see*” (les cursives són meves). La mirada que cerca Woman en les noies té un caràcter ètic i, alhora ontològic, perquè és una mirada de reconeixement que, per tant, mai no pot donar-se per feta. Inclús explicita que la resposta a la pregunta “who is really saying that?”, “I’m saying it to *both you girls*” (les cursives són meves), s’adreça a les noies.

Les interpel·lacions de les noies constitueixen dispositius semàntics i estètics destinats a desvetllar una sensació de desposseïció en Woman, privant-la així d'estabilitat ontològica i d'autonomia relacional. Escoda identifica aquest dispositiu com un patró recurrent a l'obra de Crimp, especialment en personatges femenins, i utilitza el binomi “col·lapse” (*collapse*) i “testimoniatge” (*testimony*) per referir-s'hi (28-35).¹³ En efecte,

¹³ Escoda incideix, en particular, en la manera com aquest dispositiu es manifesta a *The Country* (2000), *The Treatment* (2002) i *Cruel and Tender* (2004), malgrat que, en termes generals, és un dispositiu que identifica en l'obra general de Crimp (28).

el personatge de Woman col·lapsa davant del testimoniatge (tanmateix instigador) de les noies. En paraules d'Escoda, "collapse [...] has to do with the crumbling of the self at moments of oppression, and with a desire, on the part of the playwright, to make social contradiction visible for an audience by dramatizing how they impact on the self" (28). A *WWHSTEO*, doncs, aquest dispositiu mostraria les contradiccions incardinades entre, d'una banda, la forma com el poder es filtra a través de l'arquetip identitari en què se subjecta – i que bateja/encarna – Woman i, de l'altra, la possibilitat que té de deslliurar-se'n o, almenys, de mitigar l'opressió que implica i que certament pateix. Tanmateix, moments de col·lapse acompanyen també moments de testimoniatge. Per descomptat que el públic lector/espectador esdevindrà testimoni d'aquest moment, així possibilitant l'aprehensió (est)ètica de les contradiccions que desvetlla. Al mateix temps, però, Escoda subratlla com sovint "Crimp's women convey their testimony to other female characters, so that they may benefit from what they have learned" (31). Certament, el fet que Woman es col·lapsi davant les noies, presumiblement més joves, no és casual. D'una banda, fa ressò de l'arquetípica vinculació de la feminitat amb la irracionalitat que, en certa manera, implica transitar per un moment de col·lapse o desposseïció identitària. De l'altra, sembla que la presència també femenina de les noies vulgui copsar una certa transmissió del "suppressed knowledge", com afirma Escoda (31), que emergeix del col·lapse, resultant així en una forma de resistència. Tanmateix, val a dir que la posició de les noies envers Woman és més aviat bel·ligerant, incidint així en les contradiccions que emergeixen del col·lapse més que no pas en les possibilitats de resistència.

D'alguna manera, en aquests moments de desposseïció o col·lapse, Woman transita, doncs, pels marges d'una d'intel·ligibilitat particular i es (des)subjecta, perd el fil, de manera que es fa palesa la seva dependència fonamental envers la mirada de les

noies, és a dir, envers el seu (possible) reconeixement i/o aprehensió. En aquest sentit, el joc de (des)possessió copsa estèticament l'encontre ètic al qual hauria de conduir: en la mesura que l'acollida de l'altre és clau per a la construcció o constitució de Woman com a subjectivitat fictícia o personatge, la mirada de les noies – en la seva poderosa possibilitat d'acollida – està carregada de responsabilitat ètica. De fet, tot al llarg de *WWHSTEO* la mirada és un element recurrent que permet copsar el reconeixement de l'altre. Ara bé, per assolir aquest reconeixement, cal que la mirada penetri la presumpta autonomia dels personatges. Per aquest motiu, en altres punts de la peça la mirada apareix també com un mode de vigilància – sobretot des de la perspectiva de Man. Tot referint-se als ulls de Woman, Man diu a l'inici de la tercera escena: “they’re dark. And they shine [...] they’re a bit like the lens of a camera” (15). I segueix: “I get the feeling that everything is captured by them” (15), la qual cosa provoca la resposta de Woman: “[a]re you saying you’re under surveillance [...] from my eyes?” (15). Man sembla adonar-se que la mirada de Woman pot desposseir-lo i se sent amenaçat. Tanmateix, quan Woman decideixi donar-li l’esquena, aturant així la vigilància, Man s’enfada – “I’d rather you look at me now” (16) – fins al punt d’amenaçar-la: “[d]on’t you ever turn your back against me” (21). Man desitja el reconeixement de Woman – per això cerca la seva mirada – però aquest reconeixement ha de donar-se través d’una desposseïció que deixaria al descobert la seva dependència envers l’altre i, per tant, que contradiria la seva presumpta autonomia.¹⁴ A més, l’amenaça que Man percep en els ulls de Woman pot entendre’s si recordem la naturalesa ambivalent de la constitució del subjecte – i del personatge – segons la qual s’esdevé subjecte a través del reconeixement de l’altre, però, alhora, sempre a través de la subjecció – *per se* violenta – a una categoria identitària excloent, la qual és prèvia al

¹⁴ A l’escena vuit, en plena permuta, la mirada de Pamela esdevé encara més urgent. Woman (adés Man) insisteix: “Pamela [...] I am – after all – look at me – I SAID LOOK AT ME – a Woman” (52).

reclam. Certament a *WWHSTEO* el sentit d'aquesta vigilància té un caràcter molt foucaultia: l'estructura humanista – en els vessants discursiu i corpori – vigilant la 'correcta' subjecció dels individus que subordina a través de, precisament, les seves pròpies mirades.

Deixant de banda com Crimp empra el dispositiu de la mirada en altres moments de l'obra i tornant al diàleg entre Woman i les noies, cal fer-se càrrec també de com hi apareix la qüestió de l'agentivitat en un context narratiu – el de Woman – de submissió a Man i a una estructura radicalment patriarcal. Certament, el col·lapse de Woman mostra les seves contradiccions en aquest sentit. Recordem que, respecte a la possibilitat de fer i d'esdevenir al marge de categories establertes, si bé Butler sosté l'enorme dificultat de constituir una subjectivitat fora d'aquestes categories, perquè se situaria en un terreny ontològic ignot, encara no cartografiat per cap règim d'intel·ligibilitat, al mateix temps defensa la possibilitat de participar en o d'instigar petits canvis o turbulències en aquestes categories establertes. Aquesta tensió latent i irresoluble entre la possibilitat de relaxar o inclús canviar una categoria existent i de fer-ho *des de* la necessitat ontològica de subjectar-s'hi es fa evident quan Girl 2 posa en dubte l'origen de les paraules que profereix Woman, amb la pregunta “who is *really* saying it?” (41). La cursiva – original – del text no és menor: ¿és Woman una manifestació passiva de l'estructura social i cultural que distribueix desigualment el poder – posant l'èmfasi, en el seu cas, en l'aspecte sexe/gènere – entre els individus a qui subjecta? ¿Quin marge deixa l'alternativa ontològica relacional per tenir veu pròpia? Cal recordar que, durant aquest diàleg, Woman roman encadenada a terra. Tot incidint en la qüestió de l'agentivitat, poc després, quan les noies li ensenyen la clau de la casa – que li permetria escapar-se'n – Woman nega aquesta possibilitat, repetint en dues ocasions “that isn't the key” (43). Naturalment, una

de les noies li acaba responent: “of course she doesn’t want it. Look at her. That’s Pamela. She obeys” (43). Sovint, Woman – Pamela – sembla disposada a participar voluntàriament, de forma gairebé masoquista, en el joc de poder, d’encadenar-s’hi, en comptes de mirar de deslliurar-se’n tot mostrant una (contra)posició i una resistència clares i coherents des de l’inici. Women es constitueix precisament al damunt d’aquesta ambivalència, a voltes lluitant contra ella mateixa, per deslliurar-se del fantasma de Pamela, a voltes aferrant-s’hi gustosament i provocant Man perquè exerceixi control i dominació i, certament, a voltes – durant les permutes – exercint materialment el control. Anàlogament, però en sentit contrari, quelcom similar passa amb Man al llarg de la peça. A la cinquena escena, Mrs Jewkes qüestiona la masculinitat de Man: “[b]e a man. Break her. [...] I see her naked. You could break her body just like that” (33). Sorprenentment, Man es mostra en desacord amb aquestes paraules i, d’una forma peculiar però contundent, respon a les provocacions de Mrs Jewkes tot obrint una clariana de dissidència dins la seva mirada masculina/masculinitzant que, de cop, s’estova i es doblega:

Listen – listen to me – this is a nuanced world – we don’t ‘break’ other human beings. Light bends. Time bends. And the trajectory of just one human thought is even more curved than either. Our thoughts wind round each other as our bodies do – with complexity – yes? – and respect. A naked person is not a thing to be broken. (33)

Sembla com si l’ontologia relacional desplegada en el capítol dos fos invocada poèticament per aquestes paraules de Man, en contra de la coherència d’un personatge que té un altre ésser humà forçadament reclòs, especialment quan anuncia que tant la realitat psíquica – “our thoughts” – com física – “our bodies” – de l’altre ens envolta, en plural, de forma complexa. La imatge de la curvatura o del doblegament es contraposa a

la de la “ruptura” o el “trencament”, amb les implicacions ètiques que desperta cadascuna d’elles, per copsar l’oposició entre les dues ontologies – la relacional i l’essencialista.

El desconcert que provoca llegir o escoltar aquestes paraules en boca de Man és similar al que desperta llegir o escoltar les paraules que pronuncien Man i Woman durant les permutes. És així com *WWHSTEO* obre la porta a formes dissidents de performar la masculinitat i la feminitat. Al seu torn, això fa palès que anomenar, en aquest joc de dominació/submissió, implica una forma d’apropiació. En el món de *WWHSTEO*, el nom i la performativitat del sexe/gènere d’acord amb categories prèvies funcionen com a marques d’existència, insinuant així que perquè un fet o un esdeveniment sigui visible – en certa manera, sigui real – cal poder-lo anomenar d’alguna manera. Aleshores qui anomena, qui il·lumina allò que cal veure – i amaga el que no – se situa en una posició jeràrquica, superior al que no anomena o no pot anomenar.

En definitiva, el ball d’identitats i de performativitat que trobem a *WWHSTEO*, així com la saturació de referències als arquetips identitaris i performatius de sexe/gènere – amb la permuta com a paradigma – pren sentit i rellevància a la llum de l’ontologia relacional. En particular, el trencament formal que comporta l’intercanvi de noms/cossos entre els protagonistes, en una peça que altrament manté un rerefons prou realista, comporta un desafiament clar a l’ús realista del personatge. En conseqüència, i recollint la proposta de Delgado-García segons la qual el personatge vertebrava una concepció particular de la subjectivitat, com si li fos un mirall estètic, aquesta proposta desafia també la noció filosòfica del subjecte liberal-humanista, preponderant encara en les societats occidentals/occidentalitzades, i planteja una ontologia alternativa que permetria entendre la mutabilitat de les categories que basteixen la noció – sempre contingent – de subjectivitat sense menystenir la duresa i la violència amb què subjecten els individus que

en participen. En definitiva, aquest tractament dels personatges convida a expandir les nostres expectatives del que compta com a personatge, en l'àmbit estètic, i com a subjecte, en l'àmbit ètic i polític: la permuta és possible gràcies a la contingència inherent a les expectatives que emanen d'una categoria identitària particular; en conseqüència, la violència estructural amb què es retribueix sovint el no compliment de tals expectatives és del tot injustificada. En paraules de Butler, Crimp executa, doncs, una “affirmative deconstruction” – “the practice that allows the concept to be ‘put under erasure’ and played at the same time in the hope that the critical interrogation of the terms will condition a more effective use of it” (“Dynamic Conclusions” 264) – dels termes ‘dona’ i ‘home’, així com de la seva representació dramàtica i escènica a través de la categoria de personatge.

5 | Corporalitzar el text: implicacions, propostes escèniques i controvèrsies

L'escenificació d'un text mai és una empresa fàcil. Indagar en aquest procés és del tot necessari, perquè qualsevol text dramàtic, d'entrada, està pensat per ser teatralitzat. D'una banda, qualsevol proposta escènica es basa en una – mai l'única – lectura del text que escenifica, és a dir, la lectura particular que en faci l'equip encarregat de la producció. A més, possiblement aquesta lectura es veurà supeditada a les influències – inclús exigències – de caràcter econòmic, legal i estètic pròpies de la indústria teatral, les quals poden resultar determinants en aspectes clau de la peça. D'altra banda, la dificultat d'aquesta empresa rau, més profundament, en el canvi de codi que implica, segons el qual l'escriptura esdevé parla (o silenci), i els noms/personatges, cossos (presents o absents). Es tracta, per tant, d'una mena de traducció, la qual, en efecte, introdueix inevitablement variacions i matisos, i sovint entoma reptes escènics que potser en el text, simplement, no són rellevants. La traducció o translació del codi dramaturgic al teatral implica, doncs, certa transformació en el significat i l'experiència estètica d'una peça – car l'experiència lectora és qualitativament diferent de l'espectadora – impossibilitant així una equivalència 'perfecta' entre ambdós codis.

L'escenificació de *WWHSTEO* – com la de qualsevol altre text dramàtic – afronta, doncs, reptes i dificultats d'aquesta mena. Tanmateix, aquests reptes, en relació a les particularitats de la peça, és a dir, a aquells elements que la fan específica, responen principalment a dos aspectes. D'una banda, l'equip artístic en qüestió hauria d'incardinar l'escenificació – naturalment, a través de l'escenografia, però també de l'espai sonor, del

vestuari, de les llums, etc. – en un punt particular de l'eix realista-radical/experimental en què transita *WWHSTEO*. La rellevància del fet que el text es mostri ambivalent en aquest aspecte, palesa en els capítols anteriors, obliga qualsevol equip artístic a ponderar curosament a quina distància vol situar el muntatge teatral en relació als paràmetres escènics realistes. D'altra banda, una cal entomar també, molt especialment, el repte de com escenificar els personatges i el dispositiu de la permuta. Pel que fa als personatges, si bé com hem vist a la llista de *dramatis personae* se'ls anomena Woman i Man, damunt l'escenari no se'ls anomenarà igualment (més enllà dels moments en què les paraules de cada personatge facin referència de forma recíproca o reflexiva a 'ser un home' o 'ser una dona'). Més aviat, a Woman se l'anomenarà Pamela. En canvi, el nom de Man romandrà desconegut fins ben avançada la peça, quan finalment se l'anomeni Mr B. Així, en el text, i de forma exclusiva, els dos personatges principals encarnen unes implicacions culturals i de gènere particulars que es reiteren cada cop que el lector llegeix una frase dels protagonistes. Tanmateix, la corporalització dels personatges que implica la seva translació escènica afegeix capes de significació que transcendeixen les expectatives presents en les categories 'home' i 'dona' amb què s'hi refereix el text. En efecte, l'experiència espectadora afegeix a la lectora capes de significat que s'incrusten en la contingència morfològica dels cossos dels intèrprets. Crucialment, aquestes significacions no poden sinó condicionar la lectura d'aquests cossos, especialment forma sexuada, fet que es fa especialment palès i rellevant durant les permutes.

Certament, l'adherència de significacions al cos de l'intèrpret – la qual, com hem vist en el segon capítol, és del tot inevitable – es dona en l'escenificació de qualsevol text dramàtic. Tanmateix, *WWHSTEO* té la particularitat que Woman i Man s'intercanvien els papers en tres ocasions. En aquestes ocasions, el text soscava la correlació típicament

realista personatge-nom-cos, tot escindint el personatge del seu nom-cos. En conseqüència, l'esquinçament escènic d'aquesta correlació provoca que un personatge construït a l'entorn de significacions convencionalment vinculades a la feminitat l'encarni un cos que es presenta, d'entrada, com a típicament masculí, i viceversa. Aquest soscavament del cànon realista frustra, en efecte, l'horitzó d'expectatives associat a la lectura normativament sexuada dels cossos – dels intèrprets, en aquest cas – i les significacions socials que hi vinculem, la qual cosa té com a resultat un e/afecte estètic del tot particular que amplifica i multiplica el que resulta de l'experiència lectora en emanar de la materialitat dels cossos. De fet, tot dialogant amb Butler, no només es multiplica aquest e/afecte, sinó que també adopta un caràcter més profund: la vulnerabilitat del cos s'expressa en el reclam indefugible i recíproc envers l'altre i, a l'escena, a través de la corporalitat interpretativa, aquest reclam, si bé és estètic/fictici, és del tot tangible i, en conseqüència, més intens, gairebé físic.

D'aquí se'n deriven diverses qüestions. D'entrada, sembla obvi assumir que, atès que els protagonistes són anomenats Man i Woman al *dramatis personae*, així com Mr B i Pamela al desplegament de l'acció, el càsting de qualsevol proposta escènica en principi hauria d'optar per seleccionar un home i una dona respectivament per a cada paper – malgrat que, val a dir, no hi ha cap acotació al text que així ho indiqui. Aleshores, la pregunta pertinent, de cara als moments de permuta, seria: ¿com cal escenificar l'intercanvi? Més concretament, ¿cal afegir senyals – a través de, per exemple, el vestuari o el maquillatge – per alertar el públic que s'està esdevenint un intercanvi? ¿O, per contra, és més pertinent no afegir-hi marques, amb l'objectiu de contribuir, potser, a l'ambivalència en què insisteix el text, és a dir, a la despossessió que experimenten els personatges vers el 'seu' nom-cos? En aquest sentit, i tenint en compte que *WWHSTEO*

és una peça que ja s'ha traduït a codi escènic, en els següents apartats empro com a casos d'estudi el muntatge de l'estrena londinenca del 2019, que va tenir lloc a la sala Dorfman del National Theatre (Imatge 2), així com la posada en escena de l'any 2023 a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (Imatge 2), per tal de descriure, en primer lloc, com cada proposta entoma aquests reptes i, també, per analitzar críticament cadascuna d'elles.¹⁵



Imatge 2: Comparativa entre l'auditori Dorfman (esquerra) i la Sala Petita (dreta). La morfologia d'ambdues sales és molt similar i, de fet, ofereixen exactament la mateixa ocupació: 450 localitats. Les sales només disten en el nombre de balcons.

5.1 | L'estrena a Londres

WWHSTEO es va estrenar a la sala Dorfman del National Theatre de Londres el 16 de gener de 2019, ara fa cinc anys, amb el següent equip artístic:

Woman Cate Blanchett	<i>Direction</i> Katie Mitchell
Man Stephen Dillane	<i>Design</i> Vicki Mortimer
Mrs Jewkes Jessica Gunning	<i>Lighting</i> James Farncombe
Girl 1 Emma Hindle	<i>Composition and Sound</i> Melanie Wilson
Girl 2 Barbiye Bukilwa	<i>Costume</i> Sussie Juhlin-Wallén
Ross Craig Miller	<i>Music for Song (Scene XI)</i> Roland van Oosten

¹⁵ Val a dir que, prèviament, el maig de 2021, la Sala Beckett va presentar una lectura dramatitzada del text, dirigida per Glòria Balañà i Altimira a la Sala de Baix.



Imatge 3: Cartell de l'estrena al NT (2019)

D'entrada, destaca el repartiment, amb intèrprets de talla internacional com Cate Blanchett i Stephen Dillane, així com la direcció, a càrrec de la prestigiosa Katie Mitchell. El fet de trobar noms tan reputats en l'equip artístic, malgrat estrenar-se a la sala més petita del National Theatre, sembla indicatiu. Inclús pot semblar simptomàtic. D'una banda, indica clarament que l'any 2019 la reputació de Crimp ja estava més que consolidada. De l'altra, és ben possible que les

particularitats de la peça – el llenguatge explícit, l'aposta per emprar tècniques experimentals, la voluntat crítica vers la tradició (en parodiar una obra clàssica de la literatura anglesa), entre d'altres – impedissin l'assoliment dels estàndards econòmics i estètics pertinents perquè el National Theater optés, fins i tot amb aquest repartiment de luxe, per estrenar-la a la sala principal, l'Olivier Theatre, amb capacitat per 1150 localitats i que en el moment de l'estrena acollia les darreres funcions del clàssic shakespearà de 1623 *Antony and Cleopatra*. Més breu, la tria de la sala Dorfman suggereix que *WWHSTEO* no és una peça adient, d'entrada, pel gran públic. En qualsevol cas, com assenyala Sierz en la seva ressenya de l'estrena (*Theatre Times*, 30 de gener de 2019), atesa la categoria dels intèrprets i de l'equip artístic en general, les entrades es van acabar en qüestió de minuts. Tanmateix, afegeix Sierz, la recepció crítica fou ben diversa. Així, Mark Sherton, per exemple, escriu, en referència als que van quedar-se sense entrades: “they were the lucky ones. It's just torture, on both sides of the footlights” (*London*

Theatre, 25 de gener de 2019). En canvi, el mateix Sierz conclou: “[f]or once the hype is justified: this is clearly the best new play on the London stage”.

L’equip de Mitchell aposta per versionar amb llibertat el text original. En efecte, i de forma suggerent, Man i Woman són presentats, a l’inici, com una parella rica i culta que decideix jugar un joc sexual: escullen precisament *Pamela*, de Richardson, com a fantasia literària per explorar els límits del poder en relació a la sexualitat. Per fer-ho, decideixen contractar una dona per assumir el paper de Mrs Jewkes – també present en la novel·la de Richardson – així com tres joves – Girl 1, Girl 2 i Ross – perquè es prostitueixin fent-se passar per estudiants. Aquest joc interpretatiu ideat i finançat per Woman i Man s’inicia, doncs, amb la primera escena del text, just després que Man rapti a Woman. L’acció s’esdevé en un garatge modern, d’il·luminació visiblement freda, farcit d’elements realistes – ben actualitzats a la contemporaneïtat del segle XXI – entre els quals destaquen un ordinador – amb el qual Woman escriu el seu diari – un Audi negre i uns radiadors elèctrics. El grau de detall en l’elecció dels elements i la seva disposició escènica suggereix que podria tractar-se d’un garatge *real* (Imatge 4). A més, la tria, precisament, d’un garatge no sembla casual, car icònicament és un lloc que arrossega connotacions de segrest, de clandestinitat, fins i tot de fugida. L’equip de Mitchell aposta, doncs, per una posada en escena de caràcter notablement realista, especialment pel que fa a l’escenografia i el vestuari. Certament, es tracta d’una aposta arriscada, car el text no conté cap acotació que així ho indiqui. A més, malgrat la introducció de l’element metalingüístic, segons el qual la peça comença quan una parella adinerada escull iniciar un joc de rols inspirat en *Pamela* – aprofundint així, amb certa coherència, en la superposició capes metafòriques, de caràcter irònic, pròpia de la peça – el desenvolupament de l’acció també rep un tractament realista: “[t]here is nothing

surprising about the argument”, afirma Michael Billington (*Guardian*, 24 de gener de 2019). Sierz va més enllà, tot generalitzant aquesta sensació: “Mitchell’s production has a fierce coherence” (*Theatre Times*, 30 de gener de 2019).



Imatge 4: El garatge on es desenvolupa l’acció a l’estrena de l’obra al National Theatre, gener 2019.

D’altra banda, el dispositiu de la permuta rep un tractament força previsible: l’intercanvi de papers entre els protagonistes s’indica al públic mitjançant l’intercanvi de vestuari, de tal manera que, al capdavall, durant les permutes, Man vesteix de Woman i Woman vesteix de Man (Imatge 5). Durant les primeres escenes, doncs, Man duu americana i pantalons i Woman un vestit, complementat amb un mocador al cap. Tanmateix, en el moment de la permuta, es ‘masculinitza’ Blanchett amb l’americana d’ell, tot recollint-li el cabell i traient-li el maquillatge, al mateix temps que es ‘feminitza’ Dillane amb el mocador, la perruca i el pintallavis d’ella. Així descriu Billington aquests moments: “the pair constantly swap roles so that she dons his clothes and air of toxic repressiveness while he submits to her while sporting a blonde wig, black underwear and a maid’s costume” (*Guardian*, 24 de gener de 2019). No és possible deduir de la ressenya de Billington, ni de la resta de fonts que he pogut consultar, si es respecta la cadència amb

què el text proposa les permutes – primer en l’escena set, seguida de la novena i finalment la dotzena – o si, per contra, es canvia l’ordre o s’hi afegeixen més permutes, inèdites en el text. Tanmateix, queda clar que l’aposta per escenificar-les passa per intercanviar marques convencionals de gènere – vestuari, pentinat, maquillatge – les quals, en desvincular-se sobtadament de la morfologia del cos dels intèrprets, queden exclusivament – i significativament – associades a codis normatius d’*expressió* performativa del gènere quant al vestuari o al maquillatge. En definitiva, doncs, el caràcter performatiu del sexe/gènere es fa més que explícit.



Imatge 5: La permuta de Man i Woman i dels respectius vestuaris, pentinats i maquillatges a la posada en escena del National Theatre, gener 2019.

5.2 | La proposta del TNC

El 2023, quatre anys després l’estrena de *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* a Londres, el TNC – seguin una certa tendència del teatre català a tenir un ull atent a la dramaturgia britànica contemporània – produeix *Quan ens haguem torturat prou* partint de la traducció de Víctor Muñoz, publicada tres anys abans, el 2020, per Comanegra en col·laboració amb l’Institut del Teatre. Magda Puyo lidera aquest projecte assumint-ne la direcció, acompanyada del següent equip artístic:

Dona Anna Alcarón
Home Xavi Sáez
Mrs Jewkes Cristi Garbo
Noia 1 Neus Soler
Noia 2 Alba Gallén
Ross Guim Oliver

Traducció Víctor Muñoz i Calafell
Direcció Magda Puyo
Ajudant de direcció Víctor Muñoz i Calafell
Composició i espai sonor Gerard Marsal
Moviment David Climent
Il·luminació Canecha Gil
Escenografia i vestuari Pep Duran i Nina Pawlowsky



Imatge 6: Cartell de l'estrena al TNC (2023)

Anthony and Cleopatra, de Shakespeare. Si recordem que *Quan ens haguem torturat prou* és, entre moltes altres coses, una paròdia d'un clàssic de la literatura anglesa, ens podem preguntar si aquesta simultaneïtat – una casualitat més? – incideix en el gest paròdic. Manuel Pérez, tot referint-se al muntatge del TNC, es fa ressò d'aquest fet en la seva ressenya, donant una explicació certament plausible: “[h]ablamos de un referente [el muntatge del TNC], no tanto del gran público, como de la profesión teatral” (*El Periódico*, 6 de febrer de 2023).

Malgrat aquestes semblances, l'equip artístic de la producció catalana escull no anar tan lluny en la introducció d'elements inèdits en el text de Crimp com va fer-ho la

producció anglesa. Una petita modificació, però, s'introdueix a l'inici i al final de la peça: els sis personatges apareixen junts i alhora per dur a terme una breu coreografia. A l'aparició del principi, tots sis intèrprets duen un vestuari típicament masculí – americana i corbata – mentre a l'aparició final se'ls vesteix amb roba convencionalment femenina i altament sexualitzada – un model de llenceria – en un espai escènic que té un fort caràcter minimalista (Imatge 7). De forma clara, l'equip artístic subratlla així la naturalesa performativa del gènere, clau per entendre tant la forma com el fons de la peça.



Imatge 7: Composicions escèniques de l'inici (esquerra) i final (dreta) de la peça a la posada en escena del Teatre Nacional de Catalunya, gener 2023.

De fet, la primera aparició pot llegir-se també com una declaració d'intencions en un sentit més ampli: l'aposta de l'equip de Puyo parteix d'un allunyament clar de l'estètica realista en el tractament de l'espai escènic. Si bé en l'estrena anglesa és immediatament palesa l'ambientació impecablement realista en un garatge, aquesta vegada l'espai es presenta diàfan i nu, “delimitat al fons per cinc plafons verticals – a manera d'armaris – folrats amb làmines fotogràfiques – roba i complements d'home i dona per separat”, tal com descriu Anna Prieto (*Núvol*, 1 de febrer de 2023) (Imatge 7 i Imatge 8). Aquestes làmines – que en la mesura que mostren peces de vestuari normativament masculí i femení, insisteixen encara més en la qüestió de la performativitat – es mouen horitzontalment al llarg de l'obra, modificant així els límits de l'espai. Sovint,

però, la il·luminació deixa els panells modulars a l'ombra, creant així una aparença (més) extensa de l'espai (Imatge 8 i Imatge 9, esquerra). Rere aquests panells, afegeix Prieto, “trobem un *totum revolutum* de mobles, majoritàriament antics, buits i esventrats” els quals, a voltes, entren i surten d'escena (Imatge 8 i Imatge 9, dreta). Certament, són mobles inconnexos que, en un espai diàfan, invoquen la mansió on, s'entén, Woman (o Pamela) està segrestada, i on es desenvolupa gairebé tota l'acció. En efecte, es tracta d'un territori del tot indeterminat, un *topos* ambigu que, malgrat suggerir l'atmosfera d'una mansió, podria ser “un soterrani, un lavabo públic o un vestidor d'un poliesportiu” (Anon., *Time Out*, 18 de gener de 2023), però també, certament, un garatge. Ramón Oliver recull l'experiència receptora a què pot conduir aquesta proposta espacial: “pot contribuir que l'espectador marqui distàncies envers el que té davant seu (*Recomana*, 1 de febrer de 2023).



Imatge 8: Detall de la proposta espacial i escènica del muntatge del Teatre Nacional de Catalunya, així com dels protagonistes no permutats.

Si bé en el tractament escènic la proposta del TNC parteix d'una idea radicalment diferent del que basteix la proposta del NT, pel que fa a la qüestió de les permutes ambdues produccions s'hi aproximen de forma similar. D'entrada, el vestuari de Man i Woman es presenta típicament associat – en el context neoliberal occidental/occidentalitzat – a cada sexe/gènere de forma binària (Imatge 8). A més, l'elecció del vestit (normativament masculí) de Man i del vestit (normativament femení) de Woman sembla també afegir capes de significació vinculades, en aquest cas, a l'eix classe. Així doncs, en el moment de la permuta, els protagonistes s'intercanvien el vestuari fins i tot abans de pronunciar la primera frase (permutada). Així, el públic rep l'advertència d'un vestuari que ja ha estat permutat d'entrada. D'aquesta manera testimonia Marta Llorente l'e/afecte que li va produir aquesta escenificació de la permuta: “[e]ls personatges, alienats pels rols del gènere, s'intercanviaran els diàlegs, la roba i els pensaments damunt l'escenari” (*Nívol*, 24 de gener de 2023). Tanmateix, val a dir que en aquesta producció el caràcter binari de la caracterització vestuària dels personatges es difumina més que no pas en la producció anglesa: a la segona permuta, Alarcón incorpora una corbata mentre que fuma un puro (Imatge 9, esquerra).



Imatge 9: Escenificació de la segona permuta en el muntatge del Teatre Nacional de Catalunya.

5.3 | La rellevància de la morfologia i de la caracterització del personatge escènic

La caracterització del personatge escènic transforma les capes de significat associades al seu homòleg dramàtic. A més, en el (freqüent) cas que el personatge escènic es constitueixi en el cos – i la veu – d'un intèrpret, alhora que es transformen les significacions ja presents en el text, també se n'afegeixen de noves. En efecte, la mera presència escènica del cos de l'intèrpret imprimeix una empremta qualitativament nova al personatge adés dramàtic. La lectura d'aquesta empremta per part del públic dependrà dels codis d'intel·ligibilitat que tingui a l'abast, els quals es configuren a partir de multitud d'elements. D'entrada, la morfologia del cos és fonamental. La mirada del públic, en un context contemporani proper a l'anglès i/o al català, reconeixerà el cos del personatge *en* les categories de sexe/gènere, origen (geogràfic, ètnic, cultural) o classe, per posar els exemples més paradigmàtics, que tingui a l'abast, i ho farà d'una forma més o menys rígida o normativa. A més, la caracterització del personatge, és a dir, el conjunt d'elements que l'equip artístic esculli posar – o no fer-ho – damunt el cos de l'intèrpret, afegiran més capes de significat – això inclou, per descomptat, aspectes com el vestuari, el maquillatge o la perruqueria. També l'elecció del moviment corporal i escènic i de la dicció del personatge contribueixen significativament al procés de significació. Sovint, la mera presència escènica d'un personatge, encarnat en el cos d'un intèrpret degudament caracteritzat, aporta al públic de forma gairebé immediata informació sobre l'edat, el sexe/gènere, l'origen, l'estrat socioeconòmic i un llarg etcètera. En aquest sentit, cal tenir en compte que la presència o absència d'acotacions al text que es refereixin d'una manera o altra a aquests aspectes: en el cas que n'hi hagi poques, o directament no n'hi hagi – com passa a *WWHSTEO* – aleshores l'impacte de tots els elements caracteritzadors que

l'equip artístic vinculí als personatges escènics serà més potent, com a mínim per al públic que, prèviament a la representació, hagi llegit el text. Dit d'una altra manera, l'absència d'acotacions d'aquesta mena contribueix a la llibertat creativa de l'equip artístic encarregat de la posada en escena, llibertat que, alhora, comporta certa responsabilitat. En aquests casos, doncs, és especialment important no ignorar ni menystenir aquest fet, per tal de no ignorar ni menystenir tampoc que l'escenificació d'un personatge té implicacions que transcendeixen l'àmbit purament estètic: en la mesura que la caracterització i la posada en escena de qualsevol personatge dialoga, d'una manera o una altra, amb formes de subjectivitat presents o possibles en la realitat, té el poder de reforçar, invisibilitzar o qüestionar determinades formes de violència estructural.

El cas és que *WWHSTEO* és una peça que dona gran llibertat creativa als equips artístics, especialment en els moments de permuta. En aquest sentit, ambdós muntatges, tant l'anglès com el català, escullen una proposta similar. D'entrada, ambdós càstings aposten per intèrprets amb una morfologia corporal normativa, típicament masculina en el cas de Man i típicament femenina en el cas de Woman. Similarment, tant la caracterització de Man com la de Woman s'estableix de forma previsible, és a dir, d'acord amb el que s'associa respectivament i heteronormativament amb un home i una dona acomodats: a Man se'l caracteritza amb americana i pantalons, mentre que Woman duu faldilla – NT – o vestit – TNC. A més, quan tenen lloc les permutes – és a dir, quan en el text s'intercanvien els noms dels personatges – ambdues posades en escena aposten per intercanviar els intèrprets. Tanmateix, la caracterització dels personatges, en l'escenificació de la permuta, roman intacta, en el sentit que l'intèrpret (masculí) de Woman acull la caracterització típicament femenina associada fins aquell moment amb la intèrpret femenina, i la intèrpret (femenina) de Man acull la caracterització

heteronormativament masculina associada fins aquell moment amb l'interpret masculí. Atès que no hi ha cap acotació al text que indiqui que sigui necessari dur a terme la translació escènica de les permutes d'aquesta manera, es tracta d'una elecció dels respectius equips artístics.

Ara bé, d'acord amb la lectura del text de Crimp que he proposat en el capítol anterior, aquesta tria sembla contradir el sentit i la rellevància de l'ús del personatge en l'obra, molt especialment pel que fa al dispositiu de la permuta. En efecte, si el sentit i la rellevància de la permuta rau en l'e/afecte estètic segons el qual s'interromp la correlació esperable – totalment naturalitzada en el codi realista – entre, d'una banda, el personatge (amb el seu corresponent rol performatiu de sexe/gènere) i, de l'altra, la categoria emprada per anomenar-lo – sigui 'home' o 'dona' – així com la morfologia del cos de l'interpret – sigui normativament masculina o femenina – aleshores, ¿per què no desestabilitzar també la seva caracterització escènica? És a dir, ¿per què no intercanviar també les marques associades – en termes de vestuari o maquillatge, per exemple – als cossos dels intèrprets que permuten, desvinculant-les així dels personatges subjacents que, de fet, romanen coherents i intactes? En efecte, en aquest cas, la permuta escènica adoptaria un sentit més profund, perquè no només mostraria l'escissió entre el personatge i el cos/nom de l'interpret, sinó també entre el personatge i la seva caracterització escènica heteronormativament 'esperable'. Així, l'estranyesa o confusió que emana de veure com (el cos d')una interpret femenina adopta rols de dominació típicament masculins just després de patir-ne les conseqüències – mentre que el fons del seu personatge roman intacte – s'intensificaria encara més si la interpret en qüestió mantingués una caracterització normativament associada al seu cos 'femení', perquè aleshores el públic no gaudiria de l'advertència prèvia consistent en l'intercanvi de vestuari o maquillatge.

Naturalment, aquest e/afecte també s'esdevindria en sentit contrari. Tanmateix, la tria dels equips artístics del NT i del TNC provoca que, per contra, la caracterització escènica del personatge s'alineï amb el desplegament performatiu esperable – per heteronormatiu – en relació amb l'eix sexe/gènere, de manera que, de fet, limita el sentit profund de la permuta. En definitiva, una proposta més coherent amb la significació última de la permuta consistiria, doncs, a traslladar la frustració d'expectatives també a la caracterització escènica dels intèrprets.

Conclusions

Com és prou sabut, l'emergència de les tesis estructuralistes i postestructuralistes i la seva evolució rica, diversa i afortunadament inacabada ha comportat una transformació profunda en l'àmbit de la recerca acadèmica en el món contemporani, especialment en contextos occidentals/occidentalitzats. En aquest marc, aquest treball recull un vessant de l'aplicació filosòfica d'aquestes tesis, concretament el que fa referència a l'àmbit de la subjectivitat i que es fonamenta en propostes de caràcter relacional que basteixen de forma transversal la investigació que s'hi presenta, en particular a partir de les contribucions de Foucault i Butler. Aquesta bastida, com hem vist, pren el cos com a punt de referència, per destacar-ne la dependència material vers l'entorn, especialment vers (el reconeixement de) l'altre. Certament, sense aquest reconeixement – sempre recíproc – que funciona com el reflex d'un mirall ontològic on poder identificar-se, dins els límits epistèmics d'un marc particular, la constitució de la subjectivitat – sigui en forma individual o col·lectiva – seria inviable. La mirada que sorgeix de la incorporació d'aquesta ontologia, la qual podria titllar-se d'una cosmovisió particular i específica del nostre temps, pot, en la seva dimensió relacional, és a dir, inherentment ètica, estendre's coherentment a multitud d'àmbits: la geografia, la política, la ciència, l'economia, etc. També, per descomptat, a l'art i a la seva anàlisi.

En aquest context, el camp de la dramatúrgia i de les arts escèniques, així com dels estudis dramatúrgics/teatral, gaudeixen d'una posició especial. Tant el text dramatúrgic com la posada en escena constitueixen un camp de joc, per així dir-ho, especialment rellevant per una mirada relacional, perquè sorgeixen – en el cas del text – o parteixen – la posada en escena – de la matèria i, en particular, del cos. A partir d'aquí,

la creació de personatges, siguin dramàtics o escènics, gaudeix d'una posició especialment significativa d'entre la resta d'elements formals en què s'incardina una peça perquè, en efecte, i mitjançant el desplegament de l'acció dramàtica/teatral, ficcionen els processos de reconeixement que basteixen aquesta ontologia. Més encara si aquesta mirada relacional adopta una postura performativa quant a la (re)producció de models subjectius o miralls ontològics dins un marc d'intel·ligibilitat particular. En definitiva, l'espai dramàtic i teatral permet fer una radiografia estètica dels processos – sovint jeràrquics i/o violents – que de fet articulen la vida dels lectors/espectadors.

En aquest context, la dramàtica de Crimp és especialment rellevant, perquè toca el moll de l'os d'aquesta cosmovisió/ontologia. Així ho resumeix Escoda: “Crimp's theatre strongly conveys the notion that individuals are characterized [...] by a primeval responsibility to the Other” (34). En particular, mitjançant l'ús particular que fa de la categoria dramàtica i teatral del personatge, *When We Wace Sufficiently Tortured Each Other* presenta al lector/espectador un seguit d'e/afectes estètics que representen, d'una forma prou explícita, els processos de constitució en què es veu immerses les subjectivitats contemporànies en un entorn occidental/occidentalitzat i neoliberal. El diàleg que estableix entre, d'una banda, els fonaments relacionals en termes de dependència ontològica i, de l'altra, la forma com el discurs i el cos social prefiguren i constreixen violentament les possibilitats de reconeixement (recíproc) posa al descobert la naturalesa que adopta la subjectivitat en el món contemporani, així com els processos que en permeten l'emergència i viabilitat. En aquest sentit, la saturació de referències a arquetips identitaris – incardinats principalment al binomi sexe/gènere i a l'eix de classe – mostra la naturalesa essencialment performativa de la subjectivitat i, en conseqüència, obre un horitzó d'expectatives sobre què prefigura en cada categoria identitària – en el

cas del text – i en la seva caracterització corporal – en la posada en escena. En aquest context, el dispositiu de la permuta que introdueix Crimp intensifica i aprofundeix aquest e/afecte en el lector i, especialment, en l'espectador.

Al mateix temps, la qüestió identitària és indestruïble dels models relacionals jeràrquics o de poder que, en el text, prenen la forma explícita de dominació i submissió. Certament, el privilegi i el poder masculí – encarnats per Man i, en les permutes, també per Woman – es reafirma alhora que, gairebé simultàniament, es qüestiona. L'e/afecte invers s'esdevé en el cas femení. D'aquesta manera, l'obra – tant el text com la posada en escena – permet interferir en premisses de caire essencialista quant a relacions de poder, nodrint una mirada segons la qual aquestes relacions es constitueixen mitjançant pràctiques performatives d'arrel social i històrica – en paral·lel al que succeeix en el fet teatral. En conseqüència, tot i que malgrat la permuta la forma normativa de la relació de dominació/submissió romanguí, la inversió dels agents que participen en aquesta relació apunta cap a la possibilitat – fins i tot la necessitat – de canvi vers formes més horitzontals, és a dir, models més coherents amb l'ontologia relacional, la qual requereix d'entrada un vincle o llaç ètic vers l'entorn en general i, en especial, vers l'altre. En aquest sentit, *WWHSTEO* suscita, doncs, la possibilitat d'imaginar espais relacionals veritablement sostenibles des d'una noció i una pràctica de codependència profunda.

D'altra banda, la translació escènica de la peça, com hem vist, planteja certs reptes que en el text simplement manquen de rellevància. L'obertura deliberada del text – atesa la manca d'acotacions – envers la corporalització i la caracterització escènica dels personatges permet posar al descobert, en el moment de l'escenificació, les formes en què el poder es filtra i reproduïx a través de la morfologia corporal de l'interpret, així com dels dispositius de caracterització l'acompanyen. Qualsevol proposta escènica del text,

doncs, ha de tenir una cura especial d'aquests elements, car hi està en joc la coherència amb el cor temàtic de la peça.

Per acabar, si bé la *WWHSTEO* posa sota el microscopi dramaturgic i teatral la rigidesa de les categories identitàries en el marc del binomi sexe/gènere així com dels rols de poder amb què s'expressen i es reproduïxen, és cert també que la peça es limita a dos punts ben particulars de l'eix sexe/gènere, deixant fora de focus o en una posició força marginal – Mrs Jewkes – (la possibilitat de) dissidències identitàries i de desig respecte al binarisme heteronormatiu home/dona i masculí/femení. En aquest sentit, seria interessant aplicar la metodologia emprada en aquest treball a peces on s'utilitzin dispositius formals similars però enfocats a personatges/subjectivitats que s'escapen d'aquest binarisme. La premissa ontoestètica atorga especial atenció a la forma com es particularitzen els arquetips identitàris i de desig en els personatges d'una peça, és a dir, als mecanismes formals que vinculen cada personatge dramaturgic i escènic a tals arquetips. En una recerca futura, doncs, tindria especial interès observar què succeeix quan els arquetips de subjectivació que sustenten els personatges no gaudeixen d'una posició manifestament normativa.

Al mateix temps, val a dir que si bé *WWHSTEO* es focalitza en les relacions de poder que emanen (del binarisme adscrit en) l'eix sexe-gènere mitjançant Woman i Man, així com en la seva imbricació amb en l'eix classe, cal fer menció del fet que el text tracta altres eixos identitàris – secundaris al fil narratiu principal però connaturals al fons de la peça – que malauradament s'escapen del focus temàtic d'aquest treball, però que en els quals també caldria indagar. Així, per exemple, hi trobem també qüestions vinculades a biaixos de bellesa/morfologia corporal – en particular, a l'anomenada 'grassofòbia', justament a través de Mrs Jewkes. Així doncs, convindria estendre la metodologia

d'anàlisi d'aquest treball al personatge de Mrs Jewkes per observar com operen els dispositius que la categoritzen en termes d'identitat i de desig. Un diàleg entre l'anàlisi del protagonisme de Man i Woman – en termes identitaris, de desig i de poder – i la posició – certament més marginal– de Mrs Jewkes permetria una comprensió més global dels personatges/de les subjectivitats que, en darrer terme, conformen la peça de Crimp.

Bibliografia

Fonts primàries

Birch, Alice. *[BLANK]*. Methuen, 2009.

Churchill, Caryl, “Seven Jewish Children”. *Caryl Churchill Plays: Five*. Nick Hern Books, 2019 [2009].

Crimp, Martin. *Attempts on her Life*. Faber, 2005 [1997].

Crimp, Martin. *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*. Faber, 2019.

Crouch, Tim. *ENGLAND: A Play for Galleries*. Oberon Modern Plays, 2007.

Kane, Sarah. *Blasted*. Bloomsbury Publishing, 2011 [1995].

Kane, Sarah. *4.48 Psychosis*. Bloomsbury Publishing, 2005 [2000].

Owen, Gary. *Ghost City*. Methuen, 2004.

Ravenhill, Mark. *Pool (No Water)*. Samuel French Trade, 2015.

Stephens, Simon. *Pornography*. Methuen, 2007.

tucker green, debbie. *Stoning Mary*. Nick Hern Books, 2005.

tucker green, debbie. *Random*. Nick Hern Books, 2008.

Fonts secundàries

Abirached, Robert. *La Crise du personatge dans le théâtre moderne*. Gillamard, 1994 [1978].

Angelaki, Vicky. *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain: Staging Crisis*. Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

Angelaki, Vicky. *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Aragay, Mireia & Pilar Zozaya, eds. “Martin Crimp”. *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Academics*. Aragay, Mireia, Klein, Hildergard, Monforte, Enric & Pilar Zozaya, eds. Palgrave Macmillan, 2007, p. 56-98.

Aragay, Mireia & Pilar Zozaya, eds. “Aleks Sierz”. *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Aragay, Mireia, Klein, Hildergard, Monforte, Enric & Pilar Zozaya, eds Palgrave Macmillan, 2007, p. 139-158.

Aragay, Mireia & Pilar Zozaya, eds. “Dan Rebellato”. *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Aragay, Mireia, Klein, Hildergard, Monforte, Enric & Pilar Zozaya, eds Palgrave Macmillan, 2007, p. 159-171.

Aragay, Mireia. “Pròleg”. *Rebentats*, de Sarah Kane. Arola Editors, 2017.

Aston, Elaine & George Savona. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, 1991.

Barnett, David. “Political Theatre in a Shrinking world: René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage”. *Contemporary Theatre Review*, 16:1, 2006, p. 31-40, 10.1080/10486800500450957. Accés 20 nov 2023.

Billington, Michael. “*When We Have Sufficiently Tortured Each Other* review – it’s explicit but hardly shocking”. *Guardian*, 24 gener 2019.

<https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/24/when-we-have-sufficiently-tortured-each-other-review-enjoyable-not-shocking>. Accés 10 gener 2024.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford University Press, 1997.

Butler, Judith. "Dynamic Conclusions". *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, de Judith Butler, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek. Verso, 2000, p. 263-280.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.

Davis, Tony. *Humanism*. Routledge, 1997.

Delgado-García, Cristina. *Rethinking Character in Contemporary British Theatre: Aesthetics, Politics, Subjectivity*. De Gruyter, 2015.

Diamod, Ellin. "The Postmodern Swoon". *Performing Arts Journal*, 19:3, 1997, p. 111-113.

Escoda Agustí, Clara. *Martin Cimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalism*. De Gruyter, 2013.

Essif, Les. *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*. Indiana University Press, 2001.

Fanlo, Isaias. "La violència i el simulacre". *Quan ens haguem torturat prou*, de Martin Crimp. Teatre Nacional de Catalunya, 2022, p. 1-7.

- Foucault, Michel. “Más allá del bien y el mal. Las luchas y las instituciones”. *La microfísica del poder*, de Michel Foucault. Siglo Veintiuno, 2019 [1971].
- Fuchs, Elionor. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- Fuster, Lorena. “Introducció: Emmarcar els marcs, combatre la guerra”. *Marcs de guerra. Quines vides plorem?*, de Judith Butler. ICIP & Angle Editorial, 2019, p. 9-26.
- Harvey, David. *Spaces of Global Capitalism. Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. Verso, 2006.
- Middeke, Martin. “Martin Crimp”. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, ed. per Martin Middeke, Peter Paul Schnierer & Aleks Sierz, 2011, p. 82-102.
- Pérez i Muñoz, Manuel. ““Quan ens haguem torturat prou”: radiografia de la desesperança”. *El Periódico*, 6 feb 2023, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20230206/quant-ens-haguem-torturat-prou-critica-teatro-tnc-82560375>. Accés 8 gener 2024.
- Prieto Nadal, Ana. “No em dic Pamela”. *Núvol*, 1 feb 2023, <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/no-em-dic-pamela-302593>. Accés 11 gener 2024.
- Poschmann, Greda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Niemeyer, 1997.
- Rebellato, Dan. *Modern British Playwriting: 2000-2009*. Methuen Drama, 2013.

- Romero Lorente, Marta. “*Quan ens haguem torturat prou*”. *Núvol*, 24 gen 2023, <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/quan-ens-haguem-torturat-prou-300585>.
Accés 11 gener 2024.
- Ryngaert, Jean-Pierre & Julie Sermon. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Éditions Théâtrales, 2006.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Aire, 1999 [1981].
- Shenton, Mark. “Cate Blanchett in *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* at the National Theatre”. *London Theatre*, 23 gener 2019, <https://www.londontheatre.co.uk/reviews/cate-blanchett-when-we-have-sufficiently-tortured-each-other-national-theatre>. Accés 10 gener 2024.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber, 2000.
- Sierz, Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*. Methuen Drama, 2006.
- Sierz, Aleks. *Modern British Playwriting: The 1990s*. Methuen Drama, 2012.
- Sierz, Aleks. “Naturalism”. *Digital Theatre Plus: Concise Introduction*, març 2017, <https://www.digitaltheatreplus.com/education/s/naturalism>. Accés 11 gener 2021.
- Sierz, Aleks. “Martin Crimp’s *When We Have Sufficiently Tortured Each Other* at the National Theatre”. *Theatre Times*, 30 gener 2019, <https://thetheatretimes.com/martin-crimps-when-we-have-sufficiently-tortured-each-other-at-the-national-theatre/>. Accés 9 gener 2024.

Sotorra, Andreu. “Masoquisme intel·lectual”. *Recomana*, 27 gen 2023, <https://recomana.cat/obres/quant-ens-haguem-torturat-prou/critica/masoquisme-intel-lectual>. Accés 12 gener 2024.

Urban, Ken. “Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties”. *New Theatre Quarterly* 20.4, 2004, p. 354-72.

Vergés, Sadurní. “Pròleg (a la manera de *Fewer Emergencies*)”. *Quant ens haguem torturat prou*, de Martin Crimp. Comanegra & Institut del Teatre, 2020.