

Marta Tirado Mauri, ajudant de direcció de l'espectacle, sobre *Blasted*

Blasted (1995) va revolucionar la dramaturgia britànica i europea des del moment de la seva estrena, el 12 de gener de 1995, a la sala petita (*Jerwood Upstairs Theatre*) del Royal Court Theatre de Londres. Des de llavors, i especialment a través de la consolidació del corpus teatral de Sarah Kane, d'una absoluta coherència estètica i ètica, amb quatre obres més, *Phaedra's Love* (*L'amor de Fedra*) (1996), *Cleansed* (*Purificats*) (1997), *Crave* (*Ànsia*) (1998) i *4.48 Psychosis* (*La psicosis de les 4.48*) (1999); *Blasted* es consolidà com un clàssic contemporani imprescindible per entendre la dramaturgia de finals del segle XX i de principis del XXI, així com per repensar temes encara tan vigents com els efectes de la violència i de la seva representació en la societat actual.

Són diversos els factors que fan de *Blasted* una peça clau per entendre no només el canvi de paradigma teatral de finals de segle, derivat de la crisi del drama, sinó també la reflexió ètica sobre la crisi de supervivència que Kane sembla representar-hi quan situa la violència com a arrel central de l'obra. [...] La polèmica recepció que va rebre l'obra en ser estrenada, que desencadenà un allau de crítiques contràries al text i a l'autora, posà també de manifest el desafiament formal i ètic de Kane a l'ordre dramàtic i social establert. [...]

A nivell estructural i estilístic, l'obra queda dividida en dues parts: una primera absolutament naturalista, pròxima a la tradició teatral britànica del realisme social i que, en paraules de Kane, pren com a referència el teatre d'Ibsen; i una segona en què queden trencats els límits dramàtics tradicionals, com la causalitat argumental, la correspondència temporal o la coherència psicològica dels personatges, i que es correspon amb el gènere surrealista o expressionista, del qual Beckett n'és un referent clar. Pels espectadors, l'entrada d'un soldat en un context habitualment íntim com el de l'habitació d'hotel on es retroben Ian i Cate, sense previ avís que previngui ni als personatges ni al públic sobre la presència d'una guerra a l'exterior, resulta, en termes narratius, absurda, ja que trenca la coherència dramàtica forjada a la primera part. La pròpia Kane explica que amb la ruptura física de l'espai escènic que la bomba de morter desencadena es trenquen les unitats de temps i acció d'Aristòtil, en tant que l'obra passa d'un context familiar i íntim a un de bèl·lic, mentre es manté intacta la unitat d'espai, en el sentit que la història segueix ubicant-se a la mateixa habitació d'hotel de la primera

part, ara rebentada per la guerra. Graham Saunders, estudiós de l'obra de Kane, però, veu una continuïtat també en la unitat d'acció al llarg de *Blasted*, tal i com proven tant la perplexitat d'Ian davant l'assalt del soldat com la presència a escena dels mateixos elements escenogràfics abans i després de l'explosió, que esdevenen simbòlics per explicar la progressió de les accions dels personatges ('Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the theatre of extremes, 2002: 41-42). Així succeeix amb la violació de Cate a mans d'Ian, per exemple, oculta entre les escenes primera i segona, i que és visibilitzada a través del ram de flors escampat per l'habitació o el llit desfet. Al marge de quina sigui específicament la ruptura dramàtica que *Blasted* ofereix, resulta més que evident que la desconexió estilística entre les dues parts del text permet assolir l'objectiu de Kane de «crear una forma [teatral, dramàtica] que no [...] fes pensar en un precedent directe obvi» (Rebellato, «Brief Encounter», 3 novembre 1998), genuïnament original i innovadora, i que obligui els espectadors a preguntar-se sobre el sentit d'aquest nou model dramàtic que no encaixa amb cap de preestablert, així com a pensar el lligam que uneix ambdues meitats de l'obra.

És mitjançant aquesta estratègia dramaturgic que Kane aconsegueix desfamilitzar la violència mostrada en escena, allunyant-la de l'espectacularitat derivada d'altres mitjans de representació habituals, com el periodisme, el documental o el cinema, dotar-la d'un sentit ètic i gens sensacionalista i, en conseqüència, activar la reflexió crítica i la consciència dels espectadors respecte el rol de la violència, i de la seva recepció, en la societat actual. En aquest sentit, Kane se n'adona que la representació d'aquesta violència a través d'un format teatral que no ofereix cap marc ètic reconeixible que determini la interpretació de *Blasted*, i que obliga a elaborar una lectura pròpia del text, desencadena el rebuig unànime de la crítica britànica, que confronta la brutalitat amb què l'obra posa en escena aquesta violència, en lloc d'afrontar les atrocitats que hi són representades i de reflexionar sobre la seva existència en el marc social i polític contemporani. Certament, la crítica dels principals diaris britànics s'escandalitzà més per com era representat l'horror de l'abús interpersonal i la guerra a *Blasted* que per la cruel realitat local i global que s'hi retratava i que posava de manifest tant el conflicte dels Balcans que la premsa volia ignorar com la fragilitat humana que se'n derivava. Així, Jack Tinker, del *Daily Mail*, qualifica l'obra com «un festival repugnant d'immundícia» (19 gener 1995), Michael Billington, a *The Guardian*,

la considera «una porqueria ingènua» (20 gener 1995), Nick Curtis, a l'*Evening Standard*, la redueix a «una càmera d'horrors truculenta, dissenyada per escandalitzar i res més» (19 gener 1995), mentre Charles Spencer, del *Daily Telegraph*, conclou que «*Blasted* no és només repugnant, és patètica» (20 gener 1995). Kane considera que aquesta reacció visceral contra *Blasted* permet evidenciar i alhora desarticular l'esquizofrènia social a què és sotmesa la societat britànica quan, en ser apel·lada a responsabilitzar-se de l'arrel violenta inherent en la civilització occidental, es resisteix agressivament a fer-ho. Indirectament, *Blasted* també posa sobre la taula el debat sobre si s'ha de representar la violència a escena i com ha de ser representada. Davant la primera qüestió, Kane defensa que la crueltat no pot ser silenciada al teatre perquè «si dius que no pots representar alguna cosa a escena, estàs dient que no en pots parlar, estàs negant la seva existència» (Bayley, *Independent*, 23 gener 1995), i aquesta és, per a l'autora britànica, una actitud èticament irresponsable en tant que contribueix a silenciar i perpetuar la violència en el nostre propi entorn familiar així com a escala global. Kane diagnostica que «no hi ha un debat real en aquest país [el Regne Unit] sobre com representar la violència a l'art» perquè «no sabem com parlar-ne, no sabem com ocupar-nos-en» (Benedict, *Independent*, 22 gener 1995). A *Blasted*, com ja s'ha explicat, Kane opta per representar la violència «des-glamouritzada», sense interpretar ni exagerar, només «presentada» de forma directa i honesta davant dels espectadors. Així, volent explicar «la veritat» de l'horror, aquest «esdevé totalment repulsiu» per al públic i aconsegueix afectar-lo emocionalment i, de retruc, conscienciar-lo per fer-lo reaccionar davant la barbàrie en què s'arrela la nostra civilització. Dramaturgs britànics de renom com Harold Pinter, Edward Bond i Caryl Churchill van sortir en defensa de *Blasted* quan, en ser estrenada, fou destrossada per la brutalitat de les seves imatges. Bond (*The Guardian*, 28 de gener 1995) va recordar que «les imatges a *Blasted* són antigues», provinents de la tradició teatral occidental, arrelada en els grecs i els jacobins, i reconegué la profunda humanitat de l'obra. Pinter (*Daily Telegraph*, 16 de març 1995) va rebutjar l'analogia entre l'obra de Kane i l'espectacularitat violenta del cinema de Tarantino perquè *Blasted* afronta «alguna cosa actual i veritable i desagradable i dolorosa» que necessita ser recordada constantment per mantenir la nostra humanitat. Churchill (*The Guardian*, 25 de gener 1995) va qualificar l'obra de

«tendra», «capaç de mostrar connexions entre la violència local i domèstica i les atrocitats de la guerra». [...]

Aquesta arrel violenta comuna, que jerarquitzava les relacions tant interpersonals com interestatals, és revelada a través de subversió de la forma dramàtica de *Blasted*. La ruptura de l'espai tancat i realista de l'habitació de l'hotel amb la incursió del caos bèl·lic extern connecta de sobte la nostra realitat més pròxima i domèstica amb una d'aparentment allunyada i aliena com és una guerra a l'estranger. El forat de la paret situa ambdues realitats en un mateix pla, n'anul·la la distància i ens fa conscients de la interdependència entre l'àmbit local, personal, i el global. D'una banda, en transformar Ian, victimari a la primera part de l'obra en abusar verbal i físicament de Cate, en víctima d'una violació en un context de guerra, *Blasted* evidencia les repercussions que els nostres actes personals, des d'un àmbit local, poden tenir a escala global. Es posa així de manifest la responsabilitat ètica, i també política, que els estats i els ciutadans occidentals tenim en les guerres que ens queden territorialment allunyades però humanament molt pròximes, ja sigui perquè els governs hi participen indirectament o perquè nosaltres optem per ignorar-les. D'altra banda, en repetir la violació a la segona part de l'obra, *Blasted* dona visibilitat a la que, simbòlicament, no ha estat representada al final de la primera escena. D'aquesta manera, la violència global no només deixa al descobert l'agressivitat inherent al nostre entorn privat, que habitualment s'oculta rere els murs de la raó i les bones maneres, sinó que també denuncia la invisibilitat de l'abús sexual en societats heteropatriarcals aparentment civilitzades. [...]

Per a Kane, *Blasted* parla «sobre la crisi de viure», «sobre la violència, sobre la violació, i sobre coses que passen entre persones que es coneixen i que, ostensiblement, s'estimen», però també intenta donar resposta sobre «com continuar vivint quan la vida esdevé tan dolorosa, tan insuportable». Tal com ella afirma, «*Blasted* és realment una obra esperançadora, perquè els personatges continuen esgarrapant una vida entre les ruïnes» (Sierz, 18 de gener 1999).