



MIREIA ARAGAY, pròleg a *Blasted*, Arola Editors / TNC, 2017.

VIOLÈNCIA I REPRESENTACIÓ

«Un festival repugnant d'immundícia» (Jack Tinker, *Daily Mail*, 19 de gener de 1995). «Una càmera dels horrors truculenta, dissenyada per escandalitzar i res més» (Nick Curtis, *Evening Standard*, 19 de gener de 1995). «Una porqueria ingènua» (Michael Billington, *Guardian*, 20 de gener de 1995). «*Blasted* no és només repugnant, és patètica», «un error de criteri per part del director artístic del teatre, Stephen Daldry», «una obra totalment desproveïda de cap mèrit intel·lectual o artístic» (Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 20 de gener de 1995). Amb un parell d'excepcions honroses, amb aquest to de menyspreu és com la crítica va rebre *Blasted* quan es va estrenar a la sala petita (Upstairs) del Royal Court Theatre el mes de gener de 1995. Del perquè i el com d'aquesta recepció denigrant i totalment desencaminada ja se n'ha parlat molt;¹ el que

¹ Vegeu, per exemple, les entrevistes amb Billington i Daldry a Aragay, Mireia et al., eds. (2007). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors*,

voldria subratllar aquí és que centrar-se en l'enrenou mediàtic que va envoltar l'estrena tendeix a alimentar la sensació que *Blasted* fou un fenomen aïllat i idiosincràtic. Res més lluny de la realitat: Sarah Kane (1971-1999) forma part d'una generació i d'un moment històric i cultural concrets que són referència inexcusable a l'hora d'apropar-se a la seva obra, i que en l'àmbit teatral inclouen dramaturgs tan diversos com Jez Butterworth, David Eldridge, David Greig, Nick Grosso, Zinnie Harris, David Harrower, Martin McDonagh, Conor McPherson, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Judy Upton o Naomi Wallace, a més de la mateixa Kane.²

La de Kane és la generació dels «fills de Thatcher», els que tenien al voltant de 10 anys quan la Dama de Ferro va esdevenir Primera Ministra per primer cop el 1979 i al voltant de 20 quan el seu propi partit en va forçar la retirada

Playwrights, Critics and Academics. Basingstoke i Londres: Palgrave Macmillan.

² Vegeu, en aquest sentit, Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres: Faber; Sierz, Aleks (2002). «Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation», *New Theatre Quarterly* 18, 1: 17-24; i Urban, Ken (2004). «Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties», *New Theatre Quarterly* 20, 4: 354-72.

i la va substituir per John Major, que va romandre al poder fins a la victòria electoral del New Labour de Tony Blair el 1997. Ras i curt, els governs de Thatcher van marcar el final del consens de la postguerra al Regne Unit, inclòs primordialment el que sustentava l'estat del benestar, i l'inici de l'augment de les desigualtats socials, tendència que no es va invertir ni amb Major ni amb Blair. És tristament famosa la frase de Thatcher anunciant la mort del fonament mateix de qualsevol iniciativa col·lectiva: «La societat no existeix. Existeixen només els individus». Mentrestant, la resta del món també canviava de manera accelerada. El Mur de Berlín queia quan la generació de Kane voltava els 18 anys (1989) i d'aquesta manera l'equilibri tens de la postguerra entre el bloc capitalista i el comunista donava pas a un món incrementalment globalitzat. En van marcar el naixement dues guerres fortament mediatitzades, la Primera Guerra del Golf o Guerra de Kuwait (1990-1991) i la Guerra de Bòsnia (1992-1995), les precursors, si així es pot dir, d'un nou mil·lenni caracteritzat per la violència deslocalitzada que va inaugurar l'11-S. S'imposava com a aparent pensament únic el diagnòstic de Francis Fukuyama a *La fi de la història i el darrer home* (1992), segons el qual després del

col·lapse dels sistemes comunistes, el capitalisme neoliberal i la democràcia a l'estil occidental són l'únic sistema vàlid i viable de governança econòmica i política: no hi ha alternatives a la «bondat» del mercat lliure, als ciutadans esdevinguts simples consumidors o a l'individualisme aferrissat.

El teatre britànic de la dècada de 1990, incloent-hi, per tant, *Blasted*, es rebel·la contra aquesta suposada «veritat» i sovint ho fa mitjançant un estil cru i directe que Aleks Sierz va anomenar *in-yer-face*.³ Tot i que molt debatuda i fins i tot qüestionada, aquesta etiqueta té l'avantatge que ressalta un conjunt de trets fonamentals del primer teatre de la generació de Kane. D'entrada, posa nom a l'arribada als escenaris d'una fornada de dramaturgs joves amb una nova sensibilitat i una nova estètica. De les seves obres de la dècada de 1990, en destaca l'element d'experimentació formal, de transgressió de paràmetres realistes/naturalistes, com poden ser l'estructura lineal i teleològica o la presència d'un «tancament» final (narratiu i ideològic) i d'un «missatge» clar. També emfatitza el fet que aquestes obres plantegen una relació invasiva amb el públic, una

³ Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres: Faber.

confrontació; la mateixa Kane les va descriure com a obres «experiencials» (*experiential*), dures i provocadores. Finalment, subratlla el fet que es tracta d'un teatre directe, intens, explícit, que posa en escena (per tant, representa) temes i situacions que comporten sovint una violència extrema. Quan, davant de la condemna gairebé unànime de la crítica, les veus respectades de Caryl Churchill i Harold Pinter es van fer sentir per defensar *Blasted* (cal no oblidar que el 1995, Kane era una dramaturga jove i totalment desconeguda), van incidir justament en els dos darrers aspectes. En paraules de Pinter, *Blasted* té el coratge de fer front «a coses reals, veritables, desagradables i doloroses»,⁴ mentre a Churchill «[li] costa entendre per què a la gent l'escandalitza tant el fet de veure aquestes coses al teatre, més que no pas les coses en si mateixes»,⁵ una sensació compartida per la mateixa Kane: «El que més m'escandalitza és que als mitjans sembla que els molesti més la representació de la violència que la violència en si mateixa». ⁶ Finalment, James MacDonald, director del muntatge inaugural de *Blasted* el 1995, i la

⁴ Pinter, Harold (1995). «Life in the Old Dog Yet», *Daily Telegraph*, 16 març.

⁵ Churchill, Caryl (1995). «A Bold Imagination for Action», *Guardian*, 25 gener.

⁶ Citat a Sierz, Aleks (2001), *Op. cit.*, pàg. 97.

mateixa Kane afegeixen altres punts de reflexió importants al voltant d'aquesta qüestió:

L'objectiu de *Blasted* és escandalitzar? No, a nosaltres ens va semblar que l'obra pretén parlar honestament sobre la violència, i que per fer-ho ha d'escandalitzar. El teatre és un fòrum per al debat, i si ha de continuar sent un component central de la nostra cultura, ha de poder debatre les qüestions centrals del nostre temps. Si el que sembla estar succeint a la nostra cultura és una creixent fascinació i glamorització de la violència, llavors n'hem de poder parlar.⁷

Les opcions són representar [la desesperació i la brutalitat] o no representar-les. Jo he triat representar-les perquè de vegades hem de baixar als inferns amb la imaginació per tal d'evitar anar-hi en la realitat. [...] És fonamental fer la crònica i guardar a la memòria esdeveniments que no hem viscut per tal d'evitar que

⁷ MacDonald, James (1995). «Blasting Back at the Critics», *Observer*, 22 gener.

es produeixin. Prefereixo arriscar-me a la sobredosi al teatre que a la vida.⁸

ESPAIS FORADATS

«L'erudició de Kane (amb al·lusions a Shakespeare i a Beckett) és tan evident i la seva finalitat moralitzant tan clara, que dir que [la violència que conté l'obra] és gratuïta equival a no adonar-se de l'argument central, expressat amb gran urgència i persuasió» (Sam Marlowe, *What's On*, 11 d'abril de 2001). «Ara que l'he vista per segon cop, he arribat a la conclusió que *Blasted* forma part d'aquella minoria d'obres que creen els seus propis criteris per jutjar-les. [...] Soc capaç de comprendre i valorar amb quina cura i amb quina audàcia sòbria estan connectades les dues parts de l'obra» (Paul Taylor, *Independent*, 5 d'abril de 2001). «La transició des d'un món que podem reconèixer perquè s'assembla al nostre a un món que només hem vist a les notícies sobre l'antiga Iugoslàvia planteja tota mena de preguntes» (Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 5 d'abril

⁸ Sarah Kane, a Stephenson, Heidi i Natasha Langridge (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Londres: Methuen, pàg. 129-35.

de 2001). «Ara veig l'obra des de la perspectiva de [...] la preocupació obsessiva de Kane per la supervivència de l'amor en un món monstruosament cruel» (Michael Billington, *Guardian*, 2001). Aquesta breu selecció de les reaccions de la premsa a la reposició de *Blasted* l'abril de 2001, aquest cop a la sala gran (Donwstairs) del Royal Court sota la direcció, un cop més, de MacDonald, i com a part d'una retrospectiva dedicada a la seva obra, és indicativa de fins a quin punt havia canviat la visió de la major part de la crítica en els sis anys transcorreguts des de l'estrena de l'any 1995. *Blasted* estava en camí de convertir-se, sense cap mena de dubte, en un clàssic contemporani.

La intertextualitat de *Blasted* és certament rica i complexa —als dos autors que esmenta Marlowe, Beckett i Shakespeare, caldria afegir-hi encara Howard Barker, Edward Bond, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen i Pinter— i és també un element clau pel que fa a la intel·ligibilitat de l'obra.⁹ Ara bé, aquí em centraré en un aspecte que Taylor i

⁹ Vegeu, en relació a aquest aspecte, Saunders, Graham (2002). *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, pàg. 37-70. D'altra banda, si la intertextualitat de *Blasted* l'orientem cap al futur, no resulta exagerat afirmar que no es poden entendre obres com

Spencer toquen de refiló, i que és una qüestió fonamental tant des del punt de vista teatral o escènic com temàtic: la relació entre les dues parts (Taylor) o els dos mons (Spencer) de l'obra, l'anterior a l'explosió que, al final de la segona escena, destrossa l'habitació d'hotel on s'estan Ian i Cate tot deixant un forat immens en una de les parets, i el que succeeix a continuació (a les tres darreres escenes). Es tracta, en definitiva, de pensar com s'articula la relació entre dos espais i en la possible significació d'aquest forat que domina el camp de visió de l'espectadora en la segona meitat de l'obra.

El geògraf i sociòleg David Harvey assenyala que un dels principals canvis provocats per la globalització consisteix en l'alteració radical de la manera de percebre i experimentar l'espai. Ja a *The Condition of Postmodernity*,¹⁰ Harvey va encunyar l'expressió «compressió espai-temporal» per designar aquesta característica definitiva de la globalització, entesa com la darrera «ronda ferotge del procés d'aniquilació de l'espai a través del temps que

Cendres a les cendres (Ashes to Ashes), de Pinter, o *Lluny (Far Away)*, de Churchill, sense fer referència a l'obra de Kane.

¹⁰ Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.

sempre ha estat al centre de la dinàmica del capitalisme».¹¹ Per a Harvey, però, la creixent dissolució de les barreres espacials i la corresponent percepció d'una major interconnexió condueixen a «la reafirmació i reorganització de la jerarquia dins del que ara és un sistema global».¹² Per tant, mentre que aquesta última tanda de compressió espai-temporal ens obliga «a repensar [...] la forma en què ens representem el món»,¹³ aquesta representació transformada hauria de tenir en compte tant les possibilitats sense precedents com els perills que comporta el nou espai global, els quals segons Harvey es concreten en «fragmentació, inseguretats i desenvolupament desigual i efímer».¹⁴

Al seu torn, la noció clau de Harvey de les «geografies desiguales» de la globalització es fonamenta en la distinció entre tres concepcions de l'espai: absoluta, relativa i relacional.¹⁵ Com he argumentat en altres ocasions, crec que aquesta distinció —que Harvey no entén com a

¹¹ Ídem, pàg. 293.

¹² Ídem, pàg. 295.

¹³ Ídem, pàg. 240.

¹⁴ Ídem, pàg. 296.

¹⁵ Harvey, David (2006). *Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. Londres i Nova York: Verso, pàg. 121-126.

ontològica, sinó vinculada a la praxis humana— és una eina essencial per pensar el tractament de l'espai en un segment substancial del teatre britànic posterior a 1989 (i anterior a l'11-S, moment en què tot es va capgirar un cop més) que mira d'abordar alguns dels desafiaments plantejats per la globalització —aquí podem incloure no tan sols *Blasted*, sinó també, per exemple, *Party Time* (1991), de Pinter, *Far Away* (2000) de Churchill o *Fewer Emergencies*, de Martin Crimp (escrita precisament el 10 de setembre de 2001).¹⁶ L'espai absolut, escriu Harvey, és una graella preexistent que podem mesurar, calcular, delimitar i representar en un mapa. El concepte relatiu de l'espai, en canvi, sorgeix quan el marc de referència de l'observador comença a jugar un paper central. Les geometries i les geografies esdevenen múltiples, igual que els mapes; l'espai «es plega» i esdevé inseparable del temps. Però és la visió relacional de l'espai la que ens interessa especialment, aquella on no només és impossible separar l'espai del temps, sinó on «no podem entendre un esdeveniment o un objecte que té lloc o se situa en un punt

¹⁶ Per a una anàlisi més detallada, vegeu Aragay, Mireia (2013). «Relational Spaces: From the State of the Nation to Globalization in Contemporary British Theatre». Ed. Ignacio Ramos Gay, *Adaptations, Versions and Perversions in Modern English Drama*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 71-85.

de l'espai exclusivament en relació al que té lloc en aquell punt, ja que depèn de *tot* el que succeeix al seu voltant». ¹⁷ L'experiència radicalment nova de l'espai-temps en el marc de la globalització exigeix sense dubte aquesta conceptualització relacional. En una argumentació paral·lela, Judith Butler ¹⁸ reexamina les complexes relacions entre ètica i espai (distància i proximitat) en el pensament d'Emmanuel Levinas amb l'objectiu de mirar d'articlar una «ètica global» entorn de dues preguntes clau: quines obligacions ètiques tenim, si és que en tenim alguna, envers les experiències de violència i de precarietat que tenen lloc «lluny» de nosaltres? Què significa «lluny», si és que significa alguna cosa, en un món globalitzat on l'espai funciona cada cop de manera més relacional?

Dividida en cinc escenes i situada, d'acord amb les acotacions inicials, en «una habitació d'hotel caríssima, a Leeds», *Blasted* arrenca amb l'exploració de la relació abusiva entre Ian, periodista de la premsa groga de mitjana edat, xenòfob, racista, aparentment alcohòlic i malalt dels pulmons, i Cate, una jove més aviat ingènua i tartamuda

¹⁷ Harvey, David (2006), *Op. cit.*, pàg. 124; èmfasi afegit.

¹⁸ Butler, Judith (2012). «Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation». *Journal of Speculative Philosophy* 26.2, pàg. 134-151.

que pateix absències ocasionals. D'entrada, l'obra no s'allunya dels paràmetres de la forta tradició del teatre sociorealista britànic: els personatges tenen noms, edats, accents, llocs de treball; la ubicació és específica i és anglesa; l'idioma és un anglès quotidià perfectament recognoscible. És només al final de la segona escena que un Soldat que porta un fusell irromp a l'habitació i, en qüestió de minuts, l'hotel rep l'impacte d'una bomba que deixa el gran forat que dèiem abans en una de les parets de l'habitació. A partir d'aquest moment, les convencions del sociorealisme s'esfondren i donen pas a una estètica incrementalment surrealista i violenta.

Fonamentalment, després de l'explosió de la bomba deixa de ser possible entendre l'habitació de l'hotel com un espai absolut i estable. On se suposa que som ara? Encara en una habitació d'hotel a Leeds? La guerra ha arribat a Leeds? O bé l'acció s'ha «traslladat» a una zona de guerra, potser a Bòsnia, on la guerra estava en el seu apogeu mentre Kane escrivia l'obra? No hi ha respostes simples a aquestes preguntes si les pensem en termes d'una visió absoluta de l'espai. Des d'una perspectiva relacional, en canvi, és possible entendre que l'enorme forat a la paret

causat per l'explosió evoca, al damunt de l'escenari, un espai relacional on la interdependència entre l'«aquí» i l'«altre lloc» es fa tangible i subratlla, simultàniament, la transició des del sociorealisme cap als horrors surrealistes de la segona part de l'obra. Ras i curt, el forat de la paret funciona en el sentit que descriu Marta Segarra a *Teoría de los cuerpos agujereados*: «El agujero problematiza la relación entre interior y exterior, entre dentro y fuera, ya que conecta uno con otro, pero no constituye ni uno ni otro, sino que por definición se sitúa siempre en el borde, en el límite imposible entre dos alternativas que parecen excluyentes».¹⁹ El forat mostra, en aquest cas, que, lluny de ser mútuament excloents, els dos espais de l'obra, el «dins» i el «fora», són en definitiva un mateix espai, ja que allotgen dues dimensions d'un mateix fenomen: la violència. És del tot pertinent en aquest sentit citar el conegut comentari de Kane que vincula la composició formal bipartida de *Blasted* a l'impacte del setge de Srebrenica en el procés d'escriptura:

Estava escrivint una obra sobre dues persones en una habitació d'hotel entre les quals hi ha un desequilibri

¹⁹ Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, pàg. 13.

de poder total, de manera que l'home, de més edat, viola la dona, més jove que ell [...]. En algun moment durant el primer parell de setmanes (al març de 1993), vaig encendre la televisió. Srebrenica estava assetjada. Una àvia mirava la càmera, plorant, i deia: «Si us plau, si us plau, que algú ens ajudi. Que algú faci alguna cosa.» Jo sabia que ningú faria res. Tot d'una, vaig perdre l'interès per l'obra que estava escrivint. El que volia era escriure sobre el que acabava de veure a la tele. Així que tenia un dilema: abandono l'obra [...] per tal d'abocar-me a un tema que em semblava més urgent? A poc a poc, em vaig adonar que l'obra que estava escrivint era sobre això: sobre la violència, la violació, quan succeeixen entre persones que es coneixen i suposadament s'estimen. [...] Em vaig preguntar: «quin vincle hi pot haver entre una violació vulgar i corrent en una habitació d'hotel de Leeds i el que està succeint a Bòsnia?». I llavors, de cop i volta, se'm va encendre la llumeta i vaig pensar: «I tant, és obvi. Un és la llavor i l'altre és l'arbre.» Crec fermament que les llavors de la guerra a gran escala sempre estan presents en la civilització en temps de pau i que el mur entre l'anomenada

civilització i el que va passar als Balcans és molt, molt prim i es pot ensorrar en qualsevol moment.²⁰

El forat, però, no apunta exclusivament a Bòsnia o a cap altra guerra en concret —Billington ens recorda, per cert, que en el muntatge de la Schaubühne de Berlín, dirigit per Thomas Ostermeier el 2005, l'obra es va convertir en «un comentari indirecte sobre l'Iraq».²¹ El forat és un recordatori incòmode, tossut, del vincle entre dues dimensions o escales de violència i, per tant, entre els espais on tenen lloc. «La tensió de la primera meitat de l'obra, una tensió social, psicològica i sexual atroç»²² com a evidència de la violència de les nostres societats «civilitzades», una violència sovint invisible —com la violació de Cate, que té lloc entre la primera i la segona escena— que per a Kane és llavor i reflex de les atrocitats que tenen lloc en situacions de violència desfermada com són les guerres. El forat com a contrapunt a la negativa d'lan a pensar de manera relacional tot estenent la seva mirada periodística

²⁰ Sarah Kane a Sierz, Aleks (2001), *op. cit.*, pàg. 101.

²¹ Billington, Michael (2007). *State of the Nation: British Theatre since 1945*. Londres: Faber, pàg. 357.

²² Sarah Kane a Stephenson, Heidi i Natasha Langridge (1997), *op. cit.*, pàg. 130.

més enllà de les fronteres estretes del seu entorn immediat: quan el Soldat li demana, a la tercera escena, que esdevingui testimoni de la seva experiència com a víctima i perpetrador d'atrocitats —«Digue'ls que m'has vist»— lan s'atrinxera darrere el mur de l'espai absolut —«Jo soc un periodista local, a Yorkshire. No cobreixo afers estrangers»—, es justifica.

Alhora, el forat com a recordatori persistent que ens trobem davant «una forma teatral estranya, trencada, esquizofrènica».²³ Segons Mel Kenyon, agent literària de Kane, la dramaturga va agafar una estructura tradicional de cinc escenes i «literalment la va fer miques» justament per subratllar que «les formes establertes [les del realisme] eren massa restrictives, com una cotilla, unes grans estructures que ofereixen una mena de seguretat i de comoditat que [...] no li semblaven honestes».²⁴ A més, afegiria jo, sovint ens impedeixen veure el que s'amaga sota la superfície d'una realitat, o d'un espai, que volem pensar com a absolut i «civilitzat». En definitiva, la interrupció abrupta dels paràmetres coneguts i «segurs» del discurs teatral sociorealista de les dues primeres

²³ Ídem.

²⁴ Kenyon citada a Saunders, Graham (2002), *op. cit.*, pàg. 40.

escenes comporta una dissolució també d'una altra paret, la quarta, la que manté el que s'esdevé a l'escenari —la diegesi— fermament separat de l'espai «real» ocupat pel públic. La quarta paret trontolla, potser fins i tot s'esfondra en la segona part de l'obra, com a resultat de la confrontació directa, «experiencial» que diria Kane, amb un seguit d'actes de violència que interpel·len l'espectadora implacablement tot impeding-li qualsevol intent de distanciament afectiu o fins i tot ètic envers les atrocitats que suposadament (només) succeeixen «lluny», en «altres» espais. Així doncs, tant damunt de l'escenari com en la mateixa situació teatral, s'articulen espacialitzacions alternatives de caire relacional. D'aquesta manera, en paraules d'Erika Fischer-Lichte, «el mateix espai performatiu [es converteix en] un espai liminar de transformació»²⁵ que sol·licita la «capacitat de resposta» (*response-ability*)²⁶ de l'espectadora, la seva implicació profunda amb l'obra, tant afectiva com ètica.

²⁵ Fischer-Lichte, Erika (2008 [2004]). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jayn. Londres i Nova York: Routledge, pàg. 120.

²⁶ Lehmann, Hans-Thies (2006 [1999]). *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. Londres i Nova York: Routledge, pàg. 185.

UNA OBRA ESPERANÇADORA?

«No trobo que les meves obres siguin depriments o mancades d'esperança [...]. Per a mi, crear una cosa difícil sobre la desesperació, o a partir d'un sentiment de desesperació, és el més esperançador que pot fer una persona, és un gest que afirma la vida».²⁷ «Per a mi, *Blasted* planteja una crisi de vida. Com continuem vivint quan la vida es torna tan dolorosa, tan insuportable? És una obra esperançadora perquè els personatges són capaços de continuar vivint al damunt de les ruïnes».²⁸

Aquests comentaris de Kane, que d'entrada poden semblar contra intuïtius atesa la brutalitat emocional i física que caracteritza *Blasted*, ens adrecen, d'entrada, al final de l'obra, i demanen també, penso, que continuem pensant en les dimensions ètica i afectiva dels forats. En els darrers minuts de l'obra, Cate torna a l'habitació foradada amb pa, una botifarra i una ampolla de ginebra; la sang que li regalima entre les cames és l'únic senyal, prou eloqüent, de com ha aconseguit els aliments. El primer que fa Cate és constatar on es troba Ian: «T'has assegut sota un forat», un forat del sostre per on s'escola la pluja. Però és que a més,

²⁷ Sarah Kane a Sierz, Aleks (2001), *op. cit.*, pàg. 91.

²⁸ Ídem, pàg. 106.

Ian s'ha assegut a *dins* d'un altre forat, un forat d'on només en sobresurt el cap, amb els ulls sanguinolents. És el forat on jauen les restes del bebè mort, el bebè que Cate ha dut a l'habitació després d'una incursió anterior a l'espai exterior, el bebè que el mateix Ian acaba de canibalitzar. El forat on Ian «*Mor alleugerit*», segons l'acotació escènica, per immediatament «renéixer» amb un «Merda» ben característic quan la pluja que s'escola pel forat del sostre comença a caure-li damunt del cap.

La imatge d'un cos atrapat és, sense dubte, fortament beckettiana —pensem, per exemple, en *Fi de partida* (*Endgame*) o en *Els dies feliços* (*Happy Days*). Com a Beckett, apunta cap a la dissolució d'una visió del cos com a «cerrado herméticamente, con límites bien distinguibles e infranqueables», visió que comporta «la constitución del 'individuo' como sujeto autosuficiente y centrado en sí mismo».²⁹ Aquest seria l'Ian de les primeres dues escenes, un cos/una subjectivitat (masculina) que rebutja tota relacionalitat amb altres cossos/altres subjectivitats que no sigui de caire abusiu, colonitzador. A partir de la tercera escena, el cos d'Ian es veu forçat a experimentar la

²⁹ Segarra, Marta (2014), *op. cit.*, pàg. 26.

mateixa mena de violència: el Soldat penetra brutalment els forats del seu cos (anus, ulls) causant-los ferides que són la mostra visible que un cos obert o «grotesc», com diria Mikhail Bakhtin,³⁰ pot ser un cos capaç de transcendir els propis límits i fondre's amb altres cossos, però també pot ser un cos violat, evidència d'una relacionalitat violenta i nociva —recordem aquí el cos de Cate, que sagna després de la violació d'Ian i un cop més quan torna del carrer amb el menjar i la beguda. Com continuar vivint damunt les ruïnes del propi cos violentat/violat sense tornar al cos violentador/violador d'abans és la pregunta que planteja *Blasted* a través d'Ian.

Quan Ian «s'enterra» dins del forat, amb el cap a fora, per «reviure» al cap d'un moment, el que presenciem és «otra aporía típica del agujero, que tanto evoca el hundimiento como el surgimiento», i que en aquest cas subratlla que «la distinción entre vida y muerte no es tajante, sino que se trata de un pasaje, de un proceso que puede incluso ser reversible, aunque la experiencia real parezca contradecir esta idea».³¹ «De ahí, quizás», continua Segarra, «que en

³⁰ Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.

³¹ Ídem, pàg. 15.

el folclore de muy distintas culturas los agujeros físicos naturales o fabricados por la mano humana se utilicen en ritos de paso, que suelen consistir en la muerte simbólica del iniciado para renacer, una vez superado ese rito, a otra etapa de su vida. Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, afirma que el agujero representa la “abertura de este mundo con respecto a otro”». ³² El ritual de pas d’lan s’inicia amb la violentació/violació del seu cos per part del Soldat i culmina en els moments que precedeixen el seu «enterrament» dins del forat, quan Kane confronta l’espectadora amb un seguit de quadres vivents on el cos forçadament «grotesc» d’lan, sol a l’habitació també violentament foradada i despullat de la protecció simbòlica del llenguatge, s’enfronta a la seva pròpia finitud: es masturba, s’intenta estrangular amb les seves pròpies mans, defeca, riu histèricament, té un malson, plora llàgrimes de sang (com el Gloucester shakespearà a *El rei Lear*), s’intenta consolar abraçant el cos del Soldat mort, resta immòbil debilitat per la gana i, finalment, extreu el cadàver del nadó de sota terra i se’l menja.

³² Ídem, pàg. 15-16.

Com sortir d'un forat tan profund on viure amb els altres significa conviure en i amb la violència, una violència que *Blasted* ens presenta com a cíclica i aparentment indefugible? (Penso aquí en un aspecte de l'obra que no he comentat fins ara: la seva estructura temporal. En un dels seus reptes característics a la tasca de l'equip artístic que decideixi muntar qualsevol de les seves obres, Kane indica que al final de les primeres quatre escenes se sent el so de pluja de primavera, d'estiu, de tardor i d'hivern respectivament. El cicle anual de les estacions, doncs, el qual d'una banda se sobreposa al temps de la diegesi —tan sols dos dies i una nit, la que transcorre entre la primera i la segona escena— per suggerir, com en el cas de l'espai, el vincle entre dues dimensions o escales de violència, i d'altra banda subratlla el caràcter inexorable de la violència). Agosaradament, al final mateix de l'obra Kane situa tres indicis, mínims però potents, de per on podria anar la resposta. Cate s'asseu al costat del cap d'Ian i utilitza un dels forats del seu cos, la boca, per alimentar-lo i calmar-li la set. La pluja que cau és simplement pluja: es trenca, doncs, el cicle indefugible de les quatre escenes anteriors. I Ian respon al gest de Cate amb un «Gràcies». Una sola paraula que ressona, però, amb la força d'un



Llegir el teatre

BLASTED (REBENTATS)
de Sarah Kane

terratrèmol, ja que implica el reconeixement de la pròpia vulnerabilitat, relacionalitat i dependència de l'altre i apunta, per tant, esperançadorament, cap a una altra manera de viure.