

LA VIOLÈNCIA I EL SIMULACRE

Isaias Fanlo

FONT: FANLO, Isaias. (2022) *La violència i el simulacre* dins de CRIMP, M. *Quan ens haguem torturat prou*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.

Les regles del joc semblen, en principi, ben clares. Des de la primera escena de *Quan ens haguem torturat prou*, Martin Crimp ens fa creure que posa les cartes sobre la taula: «tu ets una criatura – i jo soc un home», diu l'Home anònim a la Dona, a la qual anomena Pamela tot i que ella afirmi, de bon començament, que no se'n diu. El dramatis personæ manté tots dos personatges anònims, com si aquesta carència de nom —d'altra banda, tan recurrent en el teatre occidental de les darreres dècades— funcionés també com a advertència. Crimp tampoc n'especifica l'edat, ni cap altra característica física: som davant de dos personatges mal·leables, que es poden buidar i omplir com si les identitats fossin masses líquides que hom pot vessar dins dels COSSOS.

Podríem relacionar aquesta superpoblació de personatges anònims i desposseïts que trobem al teatre de les darreres dècades amb l'auge del neoliberalisme, on absolutament tot i tothom s'ordena a partir del seu valor de mercat. A l'era neoliberal, el subjecte es transforma, es lloga o es ven en funció de la rendibilitat que se'n pugui extreure. Els subjectes amb una rendibilitat que es consideri baixa o nul·la seran, en aquesta societat, descartables, perquè el neoliberalisme va de la mà de la necropolítica. És el triomf de la societat de la vigilància i el control: la privacitat desapareix, i es dilueixen les fronteres entre l'àmbit laboral i l'àmbit personal, entre el que som i el que fingim ser. I no només acceptem aquesta pèrdua de privacitat, sinó que la celebrem, perquè a canvi rebem la promesa d'un grapat de likes a les xarxes socials. Si l'Home i la Dona de *Quan ens haguem torturat prou* ens interessin és perquè, d'alguna manera, podem entendre i acceptar les regles del joc que ens proposen des

de l'escena. Des 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.

L'Home, com hem dit, s'entesta a posar un nom a la Dona. Encara que ella insisteixi que no se'n diu, ell l'interpel·la com a Pamela. Anomenar, aquí, en aquest joc de dominacions, per força ha d'implicar prendre possessió. El nom funciona com a marca d'existència, perquè només existeix allò que pot ser anomenat. Qui anomena, per tant, crea, i qui crea se situa en una posició jeràrquica superior, de la mateixa manera que un cadell de gos rep el nom del seu amo, un nom que el lligarà per sempre més a l'humà que el cuida, i que també el controla. Achille Mbembe, a la seva *Crítica de la raó negra* (2017), afirma que l'estratègia dels colonitzadors europeus per esclavitzar la població africana era prendre'ls el nom o reanomenar-los (Mbembe, 2). D'aquesta manera, els esclaus es convertien precisament en això, en esclaus, desposseïts de passat, de família, d'identitat, transformats en cossos genèrics redefinits que es poden explotar laboralment i sexual.

El nom de Pamela, però, també fa referència a la novel·la epistolar del segle XVIII amb la qual la peça de Martin Crimp dialoga. Escrita per Samuel Richardson, *Pamela, o la virtut recompensada* va ser un autèntic best-seller de la seva època, que va provocar escàndols pel seu contingut llicencios i amb descripcions crues i violentes, així com per trencar amb la convenció de la separació entre classes socials, tan preponderant a la societat britànica (tant que, avui dia, encara dura). La novel·la explica la història d'una criada adolescent que es veu obligada a suportar els abusos i els maltractaments del seu amo, el Sr. B, fins que aquest acaba penedint-se i proposant-li matrimoni. La virtut recompensada a què fa menció el títol de l'obra és, precisament, haver-se mantingut recta tot suportant les escomeses del seu futur marit. La recompensa és el matrimoni, evidentment, i l'ascens a l'escala social.

L'ombra de la Pamela de Samuel Richardson s'allarga i es retorça per abraçar tota la peça de Crimp: la trobem, revisada en clau sadomasoquista, a la dinàmica perversa de la parella protagonista, i també al personatge de la Sra. Jewkes, que apareix a la

novel·la per ajudar Mr. B a la seva ofensiva contra Pamela. I la trobem, també, en l'evolució inexorable de la línia narrativa envers el matrimoni.

El matrimoni. La institució bastida per preservar l'ordre establert per antonomàsia, tal com argumenta Michel Foucault a *Vigilar i castigar* i al primer volum de la seva *Història de la sexualitat*. Una institució disciplinada al llarg del temps a través dels estaments educatius, militars, mèdics, psiquiàtrics i legals (Foucault, 213 i següents), i reforçada a través d'una tradició cultural mil·lenària com a destinació final ideal i indubtablement desitjable. Lauren Berlant explora l'ansietat generada pel que anomena «la fantasia de la bona vida» (Berlant, 2), aquell cúmul d'expectatives, entre les quals trobem el matrimoni, que hem après a desitjar, a necessitar, a conseqüència d'un bombardeig d'idealitzacions —com ara, en el cas del matrimoni, les comèdies romàntiques amb l'inevitable final feliç— al qual se'ns ha sotmès des de petits. A *Quan ens haguem torturat prou* el matrimoni, però, funciona com a simulacre, com a prolongació d'un joc cada cop més allunyat del seu referent original. Segons Jean Baudrillard, la nostra societat postmoderna ha tendit cap a la simulació i la rèplica, deixant cada cop més enrere els referents reals. Tot es converteix en simulacre, que «ja no és una qüestió d'imitació o duplicació, ni tan sols de paròdia. Ara es tracta de substituir els signes d'allò real per la realitat» (Baudrillard, 2). Mostrant-nos aquest simulacre de manera crua, com si ens trobéssim davant d'una mena d'experiment sobre l'amor i el sexe en el món global i neoliberal, Crimp sembla que ens planta un mirall davant dels nassos. En aquest sentit, no podem deixar d'emparentar *Quan ens haguem torturat prou* amb una de les obres més conegudes de l'autor, *Atemptats contra la seva vida* (1997), un calidoscopi de disset escenes aparentment inconnexes per a un món disfuncional.

En aquest món-simulacre, la paraula esdevé la principal generadora de realitat. En el moment que l'Home afirma «soc un home», s'activen tot un seguit de regles i convencions que el situen en un lloc de dominació. La paraula «home», aquí, més que una realitat biològica, designa una posició de poder: una posició bastida històricament entorn del sexe masculí, però convé recordar que els simulacres només contenen traces, intermitències d'una trajectòria. És per això que, arribats a la variació VI, la



Dona i l'Home intercanvien els papers: en aquesta escena, l'actriu que interpreta el personatge femení passarà a ser l'Home, i l'actor, la Dona, com si els personatges fossin essències que flueixen d'un cos a un altre segons en disposi l'autor. Què vol dir ser «home», al món que ens proposa *Quan ens haguem torturat prou*? Vol dir assumir un paper central, dominant. És un terme tan connotat que ha deixat de ser biologia per esdevenir constructe polític, social i cultural: a l'obra de Crimp, l'home és qui pertany a la classe social més elevada, com recorda l'Home a la Sra. Jewkes a la variació V.

Va ser J. L. Austin qui, a *How to Do Things with Words* (1955), va començar a parlar de la performativitat del llenguatge, tot establint que hi ha paraules que tenen la capacitat de provocar accions o de crear realitats (un exemple paradigmàtic: quan una persona amb l'autoritat competent, com un regidor o un capellà, declara dues persones en matrimoni, el mer fet de pronunciar les paraules canvia l'estatus legal de la parella que ha acudit a l'església o l'ajuntament). Judith Butler parteix de les idees d'Austin per desenvolupar la seva teoria de la performativitat del gènere. A *Gender Trouble* (1990), Butler fa una distinció crucial entre gènere i sexe: «Si el gènere són els significants culturals que assumeix el cos sexual, aleshores de cap manera es pot dir que un gènere derivi del sexe», afirma. I afegeix: «no es pot deduir que el constructe 'home' es condensi exclusivament en els cossos dels mascles o que només els cossos femella puguin llegir-se com a 'dona'» (Butler, 9). Seguint Butler, les expressions de gènere «són performatives en el sentit que l'essència o la identitat que pretenen expressar són fabricacions manufacturades i sostingudes a partir de signes corporis i altres estratègies discursives» (Butler, 185, cursives al text original). Les categories «home» i «dona», segons Butler, són constructes culturals creats dins d'un sistema patriarcal, i reforçats a través de segles i segles de convencions, de conductes que es repeteixen i codifiquen per marcar el que la societat entén per gènere (des dels gestos que fem fins a la roba que portem). El que Butler ens vol dir, de manera molt simplificada, és que l'opressió patriarcal dels gèneres no té res de natural ni d'innat, sinó que és un elaborat sistema de jerarquies que situen la masculinitat en una posició de dominació i la feminitat en una posició de subjecció. I aquesta masculinitat i aquesta feminitat,

com a codis que són, són performatives: en aquesta societat, escriu Butler, tothom performa una identitat de gènere, no sempre de manera conscient.

Aquesta, penso, és la clau per entendre el ball d'identitats i de performativitat de gènere que trobem a *Quan ens haguem torturat prou*. Perquè, si bé l'obra comença amb un plantejament més o menys convencional, amb l'Home ben acomodat a la cúspide del patriarcat i la Dona atrapada en un àmbit domèstic claustrofòbic i abusiu, ben aviat aquesta estructura va perdent consistència, fins al punt de no saber qui fa de què. Com si es tractés d'un pervers partit de tennis, el rol d'home va circulant de l'Home a la Dona, i viceversa. Aquesta circulació és, a estones, verbalment explícita: «Perquè em vas demanar que fos un home i ara – mira – en soc un», afirma la Dona en un moment de la peça (Variació VI).

No es tracta d'una circulació pacífica, ans al contrari: el joc de la parella protagonista està carregat de violència tant física com verbal. De fet, quan l'any 2019 l'obra es va estrenar al National Theatre de Londres, protagonitzada per Cate Blanchett i Stephen Dillane, diaris com *The Guardian* i revistes com *Variety* la van definir com a «peça sadomasoquista». La dominació i el càstig, en una relació sadomasoquista com la que veiem en aquesta obra —on la paraula «tortura» és present des del mateix títol—, formen part d'una negociació sofisticada, amb uns límits ben payoutats. De fet, al contracte verbal que s'estableix en aquesta mena de vincles és costum estipular una paraula que serveixi per aturar el joc. Quan una de les persones, normalment la que assumeixi el rol masoquista, consideri que està arribant el seu límit de resistència — o, per parafrasejar el títol de la peça de Crimp, consideri que ja l'han torturada prou — pot fer-la servir. La paraula, novament, té un paper performatiu, perquè en ésser pronunciada esquinça la realitat de les persones que participen a la trobada.

La darrera escena de *Quan ens haguem torturat prou* ens situa en un simulacre de relació heteronormativa sublimada. Matrimoni, fills i domesticitat: ingredients que en una peça de caire realista servien com a indicadors que apunten al compliment de les expectatives de tota narració de parella. Crimp, però, ens hi fa arribar en un d'aquells moments en què les identitats de gènere s'han capgirat, probablement amb



la intenció de deixar l'espectador en una posició d'estranyament, d'incomoditat, on les peces del puzzle estan mal col·locades i, tanmateix, encaixen. En un moment de l'escena, l'Home retreu a la Dona que adopti «un aire de dominació», i la dona es defensa preguntant-li: «I si vols que parlem de dominació, aleshores qui és que domina la cuina? Qui és que de manera obsessiva domina el rentar i el desfer la roba dels nens?» (Variació XII). En aquests darrers moments de l'obra és l'Home qui domina els espais domèstics femenins i qui executa les tasques pròpies de les dones dins la societat patriarcal. I quan, immediatament després, l'Home retreu a la Dona que no l'escolti «perquè soc una dona», i s'hi reivindica com a tal («M'esforço per ser una dona? No – hi estic ben còmoda – i sempre hi he estat»), el text pretén subratllar la fluïdesa, la performativitat dels gèneres que hem mencionat en aquestes pàgines.

Quan ens haguem torturat prou s'inscriu dins d'una tendència teatral que, podríem dir, es va iniciar a finals de la dècada de 1980, en un context sociopolític turbulent: és el moment de la caiguda del Mur de Berlín, dels governs de Margaret Thatcher i de George Bush, de la guerra del Golf, de la globalització i de l'adveniment del neoliberalisme. En aquesta escola, que podríem anomenar de les violències i els simulacres, s'hi poden inscriure peces com *Blasted (Rebentats)*, de Sarah Kane (1995, estrenada a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya la temporada 2017-2018), *Cendres a les cendres*, de Harold Pinter (1996), *An Octoroon*, de Branden Jacobs-Jenkins (2014), *Slave Play*, de Jeremy O. Harris (2018), o, a casa nostra, *Peceras*, de Carlos Be (2012), i *ASAP. Actes de Solidaritat Amb el Patriarcat*, de Marc Rosich (2019). Peces que potser evoquen llunyanament referents clàssics del teatre del segle xx, com *Un tramvia anomenat desig* o *Qui té por de Virginia Woolf*, però que ho fan, penso, a través d'uns personatges estratègicament despullats d'aquella humanitat complexa, tràgica i descarnada de Tennessee Williams o Edward Albee; personatges transformats en recipients buits, en valors de mercat, encastats en espais tancats, sovint imprecisos, i en trames que rebutgen la tradicional progressió aristotèlica i els finals tancats. No hi ha cap lliçó per aprendre, en aquestes peces —si més no, cap d'evident—, perquè el món al qual ens haurien de remetre s'ha perdut gairebé del tot. Completament

abandonats, buits de metafísica i de moral, despallats de sentit i coherència, l'únic que ens queda és el simulacre.

Isaias Fanlo (Cambridge, setembre de 2022)

OBRES CITADES

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Traducció de Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham / Londres: Duke University Press, 2011.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York / Londres: Routledge, 2006 [1990].

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.

Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Durham / Londres: Duke University Press, 2017.

Richardson, Samuel. *Pamela: Or, Virtue Rewarded*. Londres: Penguin, 1980 [1740].