



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

VAIVÉN DISCURSIVO DE RITMOS Y SIMULACIONES EN *IN THE
REPUBLIC OF HAPPINESS* (2012) Y *HANG* (2015)

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

EDUARDO ANDRÉS CROSA ASTICA

Profesora Guía:

Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2021

AGRADECIMIENTOS

Para empezar, quiero agradecer de todo corazón a mi profesora Carolina Brncić. Su apoyo, empatía constante y precisión fueron pilares importantes para que este pequeño parto se llevara a cabo. Siempre voy a estar agradecido por las conversas que me ha permitido tener con usted, por su habilidad de comprender y apañar hasta en la más mínima revisión, por la inspiración que me genera. Ahora que empecé a ser profesor percibí la experiencia de recibir cariño por mis estudiantes, y saber que mi admiración hacia usted me hace seguir siendo uno de ellos es algo que siempre voy a atesorar. Por todo eso y más: gracias infinitas.

También quiero agradecer a mi familia: mi mamá, mi papá, mis hermanos, mis abuelas, mis perritas y mi gatita. Porque estuvieron al lado mío durante el proceso, fuese preguntándome, leyendo extractos para ver si tenían sentido, o incluso escuchándome teclear hasta altas horas de la madrugada mientras terminaba un párrafo. Sentí y abracé cada gesto, por muy mínimo que haya parecido.

Obviamente no puedo dejar fuera de esto a mis amigos. Flo, Cony, Vladi, y muchos otros más que estuvieron junto a mí, que me escucharon delirar sobre mis avances, que me fueron a sacar del escritorio para que descansara y respirara.

Muchísimas gracias a todas las personas que formaron parte de este proceso tan lento y raro. Pareciera no ser así, pero desde un ojo romántico extrañaré pensar en este bosque de lenguaje, tan violento y repetitivo.

Instead,
I pour over you

this bath of dread

Why is a nightmare
drawing a circle around us?

The Fall of Rome – Anne Carson

So I entered. So I lost.
I lost it all with my eyes

wide open

Threshold – Ocean Vuong

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: “...WHO IS SOCIETY? THERE IS NO SUCH A THING!”: REALIDAD SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL EN LA INGLATERRA CONTEMPORÁNEA.....	6
A. EL FENÓMENO TEATRAL REVOLUCIONARIO DE LOS <i>ANGRY YOUNG MEN</i>	9
B. LA HUELLA THATCHERISTA EN LA SOCIEDAD INGLESA.....	18
C. QUIEBRES Y SUBJETIVIDADES CRÍTICAS EN EL <i>IN-YER-FACE THEATRE</i>	21
D. PROYECCIONES HACIA LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA.....	30
CAPÍTULO II: LA CRISIS DEL LENGUAJE DRAMÁTICO EN <i>IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS</i> (2012).....	33
A. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE CRIMP.....	34
B. ANÁLISIS DE <i>IN THE REPUBLIC HAPPINESS</i>	36
B.1. DESTRUCTION OF THE FAMILY.....	40
B.2. THE FIVE ESSENTIAL FREEDOMS OF THE INDIVIDUAL.....	56
B.3. <i>IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS</i>	70
C. ÚLTIMAS OBSERVACIONES.....	81
CAPÍTULO III: LA CRISIS DEL LENGUAJE DRAMÁTICO EN <i>HANG</i> (2015).....	85
A. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE TUCKER GREEN.....	86
B. ANÁLISIS DE <i>HANG</i>	89
B.1. PERSONAJES.....	91
B.2. DISCURSO.....	101
B.3. RECURSOS TRANSGRESIVOS.....	112
B.4. PROBLEMA DE “PASAR EL RATO”.....	122
C. ÚLTIMAS OBSERVACIONES.....	132
CONCLUSIONES.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	141

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se analizará la crisis del lenguaje dramático en la obra de Martin Crimp y debbie tucker green¹ así como sus proyecciones sobre la escena británica actual. En un panorama donde el trabajo de Beckett y Pinter representaba el desastre de la comunicación producto del quiebre que supusieron catástrofes como las Guerras Mundiales, la dramaturgia inglesa a fines de siglo XX y fines del XXI descubre un nuevo contenido problemático. Desde el '56 en adelante, el teatro pone su foco en situaciones de carácter más íntimo, centrándose en la realidad común y corriente de los personajes llevados a escena. Vidas precarizadas de grupos marginados, crisis familiares o discusiones que tensionan relaciones personales son parte de la cadena temática en la que se insertan Crimp y tucker green. Inmersos en este contexto, estos autores extreman la representación de dichas materias y concentran su visión en una de las prácticas más cotidianas del individuo: el habla. Cómo verbalizar la condición afectiva de estos personajes será la crisis que abordan, concretamente el impacto que el decir genera en el receptor. De esta forma, estos dramaturgos se instalan en el horizonte teatral contemporáneo para ampliar las posibilidades del lenguaje dramático escenificado por sus coetáneos, y también desafiar las expectativas concebidas por el espectador.

La óptica de este estudio se detendrá entonces en el discurso dramático que los personajes comunican, específicamente en su despliegue formal a lo largo de las piezas a examinar. El conflicto de ambas radica las relaciones intersubjetivas que se ven impugnadas por el peligro de hablar, pues la sola enunciación supone una lucha. Se destacará la importancia del ritmo y del movimiento que el lenguaje genera desde su expresión, aspecto que hace pertinente detenerse en la agencia del habla. En el curso de cada capítulo, se desentrañará una posibilidad violenta y cuestionadora en el decir dramático, en tanto cada parlamento implica una relativización sobre quien escucha e incluso sobre quien entrega el mensaje. El lenguaje aquí se descubrirá como un material complejo y agresivo para los sujetos que lo utilicen, sea como emisores o receptores de un habla que, a fin de cuentas, desenvuelve potencialmente una herramienta cruel.

Del abanico de obras que los autores han producido a lo largo de su trabajo, se optó por seleccionar las obras *In the Republic of Happiness* (2012) y *hang* (2015), dado que ambas

¹ Para respetar la poética y proyecto político en la obra de la autora, la escritura de su nombre se registrará en minúsculas. Este gesto de rechazar el uso de mayúsculas representa un cuestionamiento sobre el ejercicio de escribir y hacer lenguaje.

sugieren una exploración urgente y elaborada sobre las posibilidades del discurso. En el caso de la primera, se muestra una reunión familiar durante la Navidad y es a partir del decir subversivo de los personajes que se desatan interacciones violentas entre los integrantes de esta familia. En el caso de la segunda, la situación consiste en el encuentro de tres personajes y el contacto agresivo que existe entre ellos a medida que la conversación se ejecuta, particularmente debido a la decisión que una mujer debe tomar sobre la ejecución de un hombre que cometió un crimen contra ella.

Es relevante considerar que estas piezas guardan un alto nivel de complejidad, tanto por sus respectivas estructuras de acción dramática como por las múltiples y cambiantes formas discursivas que trazan en su textualidad. Sin embargo, se rescatarán aquellos aspectos necesarios para la reflexión a formular, pues darán cuenta de los nuevos horizontes de lenguaje dramático que estos autores presentan en el panorama teatral inglés. Estos factores recogidos son los personajes, el discurso, los recursos específicos utilizados por cada obra y las problemáticas que las engloban particularmente.

Cabe hacer notar que estas obras guardan una diferencia por las distintas tradiciones que sustentan las poéticas de sus autores. El trabajo de Crimp tiene una correspondencia notoria con la escritura dramática británica desde finales del siglo XX, especialmente con el *shock* característico de la sensibilidad *In-yer-face* que marcó el panorama teatral de esos años. Distintas son las producciones de Debbie Tucker Green, nutridas de la cultura negra y sus referencias específicas, con una aproximación clara al trabajo de Ntozake Shange o Lauryn Hill, artistas estadounidenses destacadas por su juego con lo musical, lo poético y la reapropiación del habla negra.

En esos distintos caminos ambos se encuentran en su reticencia de verse circunscritos a ciertas corrientes teatrales, en tanto Crimp desestima el vínculo que la crítica establece entre su obra y la de los *In-yer-face*; Tucker Green se opone a la asociación de su trabajo con la tradición blanca inglesa de Beckett o Kane. Asimismo, lo que hace coincidir a estas dos dramaturgias es la facultad política operante en su lenguaje. La violencia representada por ambas obras, cada una con sus influencias particulares, se vuelve un territorio similar donde el espectador está comprometido políticamente frente a las mismas agresiones que gravitan en el habla dramática. Otro punto en común es el fondo universalizado de las problemáticas que sostienen. Se puede ver ya en las obras que se analizarán: donde *In the Republic of*

Happiness toma la realidad íntima de una familia para abrir la reflexión sobre la degradación del sujeto contemporáneo, *hang* parte de la conversación entre tres personajes con el objetivo de ahondar en la experiencia vital y descarnada de la víctima. Así, sujeto contemporáneo y víctima se hermanan como paradigmas que trascienden el entorno situado por cada obra, logrando dirigirse a un mayor rango de audiencia.

Este estudio se dividirá en tres capítulos: el primero consistirá en un marco contextual para apreciar los antecedentes en la escena británica, específicamente desde el año '56 en adelante, y así localizar ciertas problemáticas que son trabajadas en las obras contemporáneas de Crimp y tucker green. Este apartado reconocerá los distintos fenómenos sociopolíticos que se gestaron desde la segunda mitad del siglo XX, y cómo estos significaron la aparición de movimientos teatrales que empezaron a cuestionar la forma de hablar en el drama. Además, se observará el replanteamiento que experimenta el ser receptor de una obra dramática, específicamente desde el surgimiento de los *Angry Young Men* y los *In-yer-face* como hitos decisivos en el panorama inglés. Dicho cambio en la experiencia de la audiencia implicará tomar el concepto de *alteridad transgresiva*, noción que refiere al acto político sobre el espectador, quien debe modificar sus preconcepciones en torno a un problema; y, al mismo tiempo, debe crear un sentido colectivo con los otros espectadores a partir de la realidad que las piezas representan. El teatro británico de esos años, sintonizando e interpelando a su propio contexto, potencia en sus receptores una consciencia de reformular lo que pensaba de su realidad antes de ver estas obras. En consecuencia, se construye el propósito de hacer que la audiencia se pregunte a sí misma sobre su propio contexto, finalidad también buscada por Crimp y tucker green en sus poéticas respectivas.

Luego, en el segundo capítulo se analizará la obra *In the Republic of Happiness*, desde las conceptualizaciones de Ryngaert, Sermon y Ubersfeld sobre el personaje y el habla dramática, y otros investigadores que se detienen en el trabajo específico de Martin Crimp, como Elisabeth Angel-Perez y Martin Middeke. En el curso de este análisis se identificará cómo el ritmo y la experimentación con el lenguaje devela la violencia entre los personajes que conforman la reunión familiar perfilada al comienzo de esta pieza. Inclusive, las enunciaciones desentrañarán una agresión debido a sus repeticiones y al quiebre de sentido que comprometen. Se advertirá esto con mayor claridad por el problema de la *felicidad*, uno de los ejes que estructura el análisis. En un comienzo, cuando los familiares se encuentran

reunidos para la cena navideña, la insistencia y actos fallidos de mantener buenos tratos entre cada uno denotará una garantía débil en la felicidad de estos personajes. No obstante, esto se llevará a una nueva expresión cuando tal pretexto de felicidad opere como un ejercicio violento, exhibido justamente por la manifestación subversiva del habla que la comunica. A través de juegos y exploraciones perversas es que *In the Republic of Happiness* demostrará una crisis sobre el lenguaje dramático, llegando a problematizar una emoción de alegría que parecerá ser un refugio, pero se identificará como la irrupción más crítica de la violencia.

Finalmente, en el tercer capítulo, el análisis de *hang* se sustentará en el mismo abanico teórico-dramático mencionado, y valiéndose de estudiosos que reflexionan fundamentalmente sobre las producciones de debbie tucker green, como Lynette Goddard y Maggie Inchley. A lo largo de este apartado, se constatará el principio combativo que el decir dramático emana mediante las repeticiones y las apropiaciones que estas involucran. La reunión de estos tres personajes abrirá paso a interacciones determinadas por un estado de pugna constante. En el ir y venir de discursos, los personajes se someten a la lógica de *pasar el rato* que su misma conversación comporta, ya que deben comunicarse para finalmente conocer la decisión de esta mujer. Tal condición revelará una tensión violenta entre los poderes que cada personaje ejerce sobre el otro, esto por el posicionamiento agresivo que sus discursos fijan. Ahora bien, dos de estos tres personajes sugieren un intento de entrar en contacto con el tercero (la mujer), aunque esta pretensión expondrá una voluntad artificial. Por consiguiente, la violencia de los enunciados asumirá una nueva significación dada por la falta de empatía y comprensión entre los individuos. El permanente riesgo de comunicarse en *hang* será un vehículo para desenvolver la agresión del lenguaje dramático, una crisis que refuerza la lucha que conlleva el solo acto de hablar y a su vez reafirma su sentido más perturbador para quien reciba dicho acto.

Con todo lo anterior, el presente trabajo se anuncia como una reflexión sobre las facultades que recibe el lenguaje en el caso del panorama teatral inglés contemporáneo. A través de los casos planteados en estas dos obras, se desarrollará una indagación sobre las capacidades del habla dramática, tanto por su rol activo de arma violenta como por su valor político en el proceso de recepción que promueve. Lo que se procurará en este análisis es abordar los componentes disruptivos del decir en tanto exploración de instancias donde sus receptores sean capaces de replantear la agencia de su propio lenguaje. En suma, aquí se

trabajaré la relevancia del habla dramática como un acto político, ya que su devenir representado como herramienta cruel viene a denunciar los rumbos que puede tomar. Dirigir la violencia verbalizada implicará un llamado a la audiencia para considerar si es que ella misma está situada en un circuito verbalizado de violencia.

Las directrices que sostendrán los análisis tendrán como punto de partida la forma violenta del lenguaje y cómo implica una alteración sobre el paradigma de hablar y enunciar en el drama inglés contemporáneo. Se observará en el decir una exploración de posibilidades que exceden lo esperado de un discurso dramático, ya que se vale de recursos que rompen con un modelo tradicional o estable. El habla de *In the Republic of Happiness* y *hang* demostrará cuestionamientos sobre el uso del lenguaje e incluso sobre su mismo proceso de ejecución. A partir de dichas exploraciones es que estas piezas desarrollan preguntas que involucran la perspectiva de sus receptores, interrogantes políticas donde la audiencia pone en duda nociones básicas: ¿qué significa hablar? ¿qué problema suscita su ejecución? ¿qué sentido puede tener la violencia en el lenguaje?

I. “...WHO IS SOCIETY? THERE IS NO SUCH A THING!”: REALIDAD SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL EN LA INGLATERRA CONTEMPORÁNEA.

En el siguiente capítulo se establecerá un marco de análisis contextual para comprender aquellos antecedentes que configuran un sentido para el teatro británico contemporáneo. El objetivo es determinar cómo ciertos antecedentes resuenan con las obras de Martin Crimp y Debbie Tucker Green.

Para empezar, cabe situar dichas resonancias bajo aquellas problemáticas relacionadas con el análisis procurado en este estudio. Se busca entonces indagar cómo el teatro comienza a funcionar como una instancia de cuestionamientos políticos, una donde la realidad social es puesta en jaque por la violencia contingente que se ramifica en Inglaterra desde los años '50 en adelante. Es específicamente a partir del año '56 que se empieza a gestar en el drama británico una crisis política sobre la forma de decir en el teatro, y con esto el lenguaje en sí mismo se manifiesta como un ejercicio conflictivo. Cómo hablar sobre esta violencia se vuelve un eje paradigmático para el teatro inglés, especialmente por la inmediatez política que la representación dramática conlleva.

Sumado a lo anterior, para abordar las implicancias políticas, se introducirán dos perspectivas que explican el vínculo entre la representación dramática y su valor político. La primera de ellas es sostenida por Michael Patterson, quien señala en su estudio *Strategies of Political Theatre* cómo el teatro posee una función inherentemente política, al tratarse de la única forma artística planteada en un evento público (1). Bajo esta observación, el autor rescata la cualidad que diferencia al teatro de otras formas artísticas capaces de reunir a un conjunto de personas, como la televisión: “...bringing people together in a public place to respond communally to an artistic experience” (2). Es la sintonía comunitaria que supone el acto de ver teatro lo que otorga a las representaciones dramáticas un sentido inminentemente político. Patterson destaca otro potencial que distingue al teatro de formas artísticas como el cine, en términos de cómo se presentan los conflictos en cada uno. Si en el cine existe una cámara que limita lo que cada espectador ve, el teatro propone la yuxtaposición de imágenes en un mismo escenario, y con ello entrega al receptor la posibilidad de decidir en qué se centrará (3). De esta forma, Patterson sintetiza la acepción política del teatro en el suceso comunitario que implica y en su forma democrática de exponer cada elemento en escena.

La otra perspectiva corresponde a la de Amelia Howe Kritzer y su texto *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, donde afirma que el interés político del teatro yace en su compromiso de involucrar al público con una realidad social (1). Bajo esta mirada, una representación dramática haría que el espectador vea en escena situaciones que reflejen su propia contingencia. La autora ofrece una definición particular de política: “the set of processes through which power is exchanged, structures social systems and operates at every level within society” (8). Hacer política se entiende aquí como una práctica donde cada acto supone un intercambio de poder, y a ello se corresponde el sistema estructural que opera en la sociedad. En conclusión, deducir un entramado político sobre las interacciones en una obra dramática significa interpretarlas como actos de poder que hacen eco de las estructuras que rigen una realidad social.

Howe Kritzer amplía esta noción a partir de un concepto acuñado por el teórico Murray Edelman: el espectáculo político. Este término pone especial énfasis en la visibilización de temas, y cómo provoca que dichos temas se hagan operativamente políticos. La exposición estaría definida por aquellos grupos de poder que controlan qué asuntos reciben mayor atención. Dicha lógica de dominio puede llegar al punto de intervenir otro aspecto a considerar en la visibilización de ciertos temas: la interpretación que se realiza sobre ellos. Vale decir, ciertos grupos de poder pueden lograr un nivel de influencia que les permita construir la interpretación de un tema ya visible, y con ello afectar la recepción del mismo (9). El espectáculo político estaría dado por la incidencia de los grupos hegemónicos, pues determinarían qué tan visible es la representación de un tema y cómo puede ser comprendida por sus espectadores.

No obstante, es justamente en la recepción que Howe Kritzer nota la oportunidad subversiva que tiene el teatro. Al reflexionar sobre la relación entre la representación dramática y la audiencia, la autora enfatiza la *alteridad transgresiva* que ocurre en el teatro, en tanto el espectador se enfrenta a una realidad distinta a su vida cotidiana. Destaca que ser receptor de una obra implica el acto político de crear un significado colectivo entre los distintos receptores, a partir de lo escenificado: “...to create meaning for themselves through interpretation, and a capacity to join their imaginations in the joint enterprise of creating this theatrical reality” (11). Los espectadores forman en conjunto un sentido desde las nuevas posibilidades que la pieza dramática despliega. Asimismo, esta creación colectiva de

significados está dada por un choque entre las percepciones sociopolíticas que la audiencia trae consigo y lo que la representación ofrece. Este choque no debe ir en contra de los receptores, sino que debe potenciar sus interpretaciones: el diálogo teatral estimula ciertos diálogos internos en cada espectador para que él mismo pueda reformular las percepciones que tenía de su realidad antes de ver la obra (11-2). Los diálogos internos son momentos en los que el receptor se pregunta a sí mismo si lo que aceptaba como “normal” o “correcto” debiese ser realmente así, y con ello replantea las concepciones de su entorno. Además, cabe detallar que estos diálogos internos deben tener un carácter abierto, es decir, no se pueden predecir los cambios que puedan experimentar las percepciones de los espectadores. Es esta confluencia entre el razonamiento de la audiencia y las posibilidades dramáticas donde Howe Kritzer detecta el verdadero propósito en el teatro político.

Tras exponer estas dos perspectivas, las particularidades que cada teórico advierte sobre el teatro tienen relevancia para la relación que se establecerá entre las representaciones dramáticas del '56 en adelante, su injerencia política y su vínculo con la sociedad en la que se instalan. Dicha injerencia se corresponde con la misma realidad violenta constantemente denunciada en el teatro británico, para entrañar una problematización sobre cómo referirse a estas temáticas y cómo finalmente llevarlas al lenguaje dramático.

Para dar cuenta del eje de violencia, se ordenará este contexto en torno a tres antecedentes que recorren la segunda mitad del siglo XX:

1. El fenómeno teatral de los *Angry Young Men*, destacándose la figura de Edward Bond.
2. Las políticas violentas y subyugadoras aplicadas durante el régimen de Margaret Thatcher.
3. El quiebre y la crisis de las subjetividades reflejados en el fenómeno *In-yer-face theatre*, con mayor expresión en la obra de Sarah Kane.

Con el objetivo de estructurar este marco de análisis contextual, se tomará y reformulará el planteamiento que realiza Aleks Sierz en *Rewriting the Nation*, donde el autor puntualiza ciertas “olas” en las últimas décadas del teatro británico contemporáneo. Su criterio responde a la evolución que la escena dramática vive en Inglaterra desde fines de los '50 hasta los años posteriores al atentado del 9/11. Bajo esta mirada, Sierz desglosa las sensibilidades que trasuntan las dramaturgias inglesas desde la segunda mitad del siglo XX, y las divide en cinco olas (19). Para efectos de esta investigación, se tomará la primera,

tercera y cuarta ola destacadas por el autor, pero su numeración será reestructurada para fines metodológicos. La primera ola abarcará el fenómeno de los Angry Young Men desde 1956, la segunda considerará los problemas que acaecen con el gobierno de Thatcher en 1980 y la tercera ola tomará el quiebre marcado por la corriente *In-yer-face* desde 1990.

A. EL FENÓMENO TEATRAL REVOLUCIONARIO DE LOS *ANGRY YOUNG MEN*

Entender la vuelta de tuerca que trajo consigo el movimiento de los *Angry Young Men* para el panorama teatral británico exige una comprensión del contexto de esos años. A modo de introducción, se debe tomar en cuenta la Inglaterra de posguerra que sufre una serie de cambios entre 1951 y 1964. Luego de un período de austeridad, la producción industrial de la nación creció en un 40%, y las ganancias crecieron en un 110%. Agregado a esto, el panorama cultural se ve marcado por la juventud que no había vivido en tiempos de guerra. La aparición de modas como la minifalda o la música rockera de Los Beatles y Los Rolling Stones demuestran vitalidad en la cultura británica de la época. Se realza este carácter con el fin de la conscripción en 1960, significando una mayor libertad para los adultos jóvenes, y esto se añade a la creciente experimentación sexual ocasionada por la disponibilidad masiva de la pastilla anticonceptiva (*Strategies of Political Theatre*. Patterson, 11). Como se puede notar, el paisaje sociocultural de esos tiempos significó que se asentaran una pluralidad de tendencias e identidades.

Precisamente de este asentamiento surgieron los ideales revolucionarios que singularizaron esas décadas. La población joven inglesa buscaba derrocar el sistema capitalista, culpándolo de los conflictos bélicos acontecidos. De igual manera, rechazaban las políticas de consenso desempeñadas en la nación, con el Estado de Bienestar mantenido por el partido Conservador y una economía mixta aprobada por el partido Laborista (12). La juventud demuestra un espíritu de replanteamiento sobre sus propios sistemas, pues critican los principios socioeconómicos predominantes. Con ello, brota una generación de jóvenes escritores con estudios universitarios que reforzaban esta motivación contestataria y la conformaban aquellas voces que buscan llevar esta voluntad de cuestionamiento al teatro (12-3).

¿Cómo se enfocaba esta mentalidad crítica, principalmente? La ideología marxista, con figuras emblemáticas como Marx o Tse-tung, se vuelve un motor para el surgimiento de

esta resistencia. Se pueden ver sus consecuencias en las protestas estudiantiles del '68, con mayor presencia en París, y con la versión inglesa en las manifestaciones ocurridas en el Grosvenor Square, producto del descontento que trajo consigo la guerra de Vietnam. Así, es posible enlazar este clima tumultuoso con el desborde bélico y corrupto que ocurría mundialmente: conflictos gestados en Camboya y Laos, o la actividad de la CIA para fortalecer el golpe de Estado que derrocó el gobierno de Allende en 1973. En consecuencia, el imaginario violento y agitado comienza a ingresar en las escrituras dramáticas, detonando una necesidad de representar la crisis mundial en ciernes (13).

En este flujo vertiginoso, un año específico se asoma como hito determinante para la urgencia de repensar cómo hacer teatro en Inglaterra. El día 8 de mayo de 1956 se monta en el *Royal Court Theatre* la obra *Look Back in Anger* de John Osborne, pieza que, en palabras de Dan Rebellato, marcó un renacimiento en el teatro inglés de la época (*1956 and All That*. 2-3). En ella se despliega un drama doméstico que lleva a escena los conflictos maritales entre Jimmy Porter, personaje originario de la clase obrera, y Allison, personaje perteneciente a la clase media-alta. A lo largo de la acción dramática y en el permanente contraste desatado entre ambos individuos se muestran temáticas sociales que interpelan a la realidad inglesa. Aleks Sierz lo describe como un “momento mítico” que significó un cambio en la forma de representar la realidad social en el teatro. “Osborne’s play had a contemporary and individual voice that spoke to young audiences, and it projected a picture of British life that was gritty and down-to-earth” (17), apunta el teórico. Bajo esa lectura, no es solo desde el contenido escenificado, sino también desde el lenguaje construido en el texto que se ve una forma transformadora para las expectativas que regían en el teatro de la época. Voces que reproducían un habla familiar, pero que en esa reproducción lograban una vitalidad que las sacan de los parámetros tradicionales. La escena teatral inglesa, hasta ese momento circunscrita a la representación de problemáticas que no apelaban a la realidad socioeconómica, experimenta un giro paradigmático. El discurso dramático fabricado por Osborne consigue ser simultáneamente un reflejo de los discursos sociales y de una retórica que versiona el decir común y corriente en tonos elocuentes.

En su estudio sobre el lenguaje cambiante del drama británico, Kate Dorney ubica a *Look Back in Anger* bajo el concepto de *kitchen-sink drama*, un tipo de obra dramática que tuvo una aparición profusa en esos años. Esta consistía en la representación de “...lower-

class characters disillusioned with life in the brave new world their parents fought in the war for, they tend to despise the encroachment of mass culture and live in bed-sits or council flats”. Personajes con un notorio descontento de la Inglaterra de posguerra que dejaron sus antecesores, especialmente de la cultura de masas que empieza a tomar fuerza en su contexto. Al mismo tiempo, son personajes con educación, sino universitaria, al menos consolidada, dando pie a diálogos que formulan y argumentan su disgusto. La autora explicita el reconocimiento de esta nueva forma dramática en los medios, sobresaliendo la consigna de la revista *Encore* que describió estas piezas como reflejo de “la voz del teatro vital” (110). Es factible entonces ver aquí una transformación del drama británico contemporáneo, con un lenguaje que se inviste del potencial requerido frente el ejercicio de representar el imaginario turbulento de la época.

Siguiendo aún a Dorney, la vitalidad en el discurso dramático de *Look Back in Anger* se puede resumir en la ironía explosiva que asume uno de los diálogos emitidos por Jimmy Porter (112), donde el personaje se indigna ante la complacencia demostrada por su esposa y su amigo: “Hallelujah! I’m alive! I’ve an idea. Why don’t we have a little game? Let’s pretend that we’re human beings, and that we’re actually alive” (Osborne, 15). El acento punzante en el habla de Jimmy se traza como el descubrimiento de nuevas posibilidades para representar una realidad perturbada por el contexto problemático en Inglaterra, y especialmente nuevas formas de llevar esa representación al lenguaje.

El fenómeno de *Look Back in Anger* terminó siendo el punto de partida para un fenómeno mucho mayor. A fines de los ’50 y principios de los ’60 empieza a modelarse una identidad unificada en el teatro británico, marcada especialmente por la inconformidad que Osborne había dirigido en su propia obra. La denominación social y mediática que tuvo esta camada de dramaturgos fue de *Angry Young Men*, cuyas posturas coincidían en la necesidad de rebelarse contra la cultura modesta y paciente del inglés común y corriente. A través de los discursos dramáticos que creaban en sus piezas dramáticas, este grupo de escritores canalizaban alegatos con respecto a la realidad social: “the angry young men implicitly sought changes in the organization of a tradition-bound, class-based society” (Howe Kritzer, 4). Esto es, a través de la alteridad transgresiva que su teatro político sugería, los *Angry Young Men* irrumpieron como un bloque para desafiar las percepciones de su audiencia con respecto a su propio contexto.

Paralelo a esta aspiración revolucionaria, el drama británico vive otro giro excitante en 1968, año en el que los poderes de censura ejercidos por el Lord Chambelán son abolidos. Esto supone una mayor libertad de expresión para representar las denuncias sociales previamente explicadas. (*Strategies of Political Theatre*. Patterson, 13). Inclusive, tomando nuevamente las observaciones de Dorney, la abolición de la censura desencadena un nuevo horizonte sobre la exploración dramática en lenguajes auténticos de la sociedad inglesa. Ejemplo de ello reside en el aumento groserías usadas por “la vida de clase media”.

También vale destacar el creciente índice de profesionales teatrales provenientes de clase media, mostrándose perfiles de actuación más relacionados con el mundo que se busca representar (140). Por tanto, no contentos con el espíritu contestatario emergente en las mentes de sus creadores, los límites del teatro y de quienes lo llevan a cabo se extienden con una mayor profundidad para representar la realidad en su lenguaje.

De este circuito renovador que experimenta el drama británico de los '50 y '60, se destacará la figura paradigmática de Edward Bond. Si bien su trabajo cobra relevancia a partir de esta época, la obra de Bond se ha consolidado en Inglaterra con una poética significativa y digna de analizar por sí misma. A lo largo de las múltiples fases que recorre en sus más de cuarenta piezas dramáticas, este dramaturgo ha buscado llevar a su nivel más agudo el ejercicio político del teatro. Tanto en las múltiples investigaciones que se han realizado sobre su trabajo, como en textos filosóficos de su propia autoría, se advierte una constante meditación sobre la operación política que moviliza al teatro. En cada uno de los motivos que Bond escenifica subyace un propósito de apelar a la estructura social, y mediante esa apelación generar en la audiencia los diálogos internos rescatados de Howe Kritzer al comienzo de este capítulo.

En sus primeras obras ya se aprecia este proyecto artístico de interpelar el imaginario sociopolítico. De hecho, la segunda pieza que llevó a las tablas fue otro hecho paradigmático para el teatro inglés. *Saved* (1965) fue montada unos años previos a la abolición de la censura, y es ahí donde se expresa la vitalidad de criticar la realidad social referida anteriormente sobre los *Angry Young Men*. No por nada Christopher Innes afirma que *Saved* habría generado en los '60 lo que *Look Back in Anger* generó en los '50 (189). También estrenada en el *Royal Court Theatre*, esta obra se ambienta en el Londres de la década sesentera, y se

enfoca en las relaciones íntimas y violentas que se desprenden del noviazgo inicial entre Len y Pam, ambos habitantes de un complejo habitacional otorgado por el Consejo Estatal.

Ahora bien, antes de ahondar en el desarrollo de la acción, es necesario comprender la idea de violencia que se aborda dramáticamente en esta y otras piezas bondianas. Innes explica cómo la agresión para Bond responde a algo más allá del efecto negativo, pues se trataría de una reacción provocada por la represión que las instituciones sociales practican sobre los individuos. El resultado de una agresión no es entendido aquí meramente como una reacción chocante, sino como parte de un ciclo que lleva al progreso social. Es decir, la agresión se entiende como un principio de los avances sociales, en lugar de entenderse como un acto dañino que impida dichos avances: “Such repression leads to aggression, and this aggression is the driving force behind social progress” (191). Por tanto, la violencia no es vista por el dramaturgo como un acto nocivo dentro de la sociedad, sino como un síntoma general del imaginario social construido en una realidad específica (192). Bond sostiene que la idea del hombre como un agente inherentemente violento es un dispositivo político, análogo a la doctrina del pecado original (*Author’s Note*. 10). Agrega cómo la autoridad controla esta violencia a través de más violencia, arrogándose la potestad de hacerlo: “...as the ruling class best understands the human condition, its members are the best and most intelligent human beings, and they are therefore acting only for the common good...” (11). De ese modo, la violencia para el dramaturgo es parte de un esquema ideológico que la puede volver una herramienta de poder, en tanto es vista como una conducta estratégicamente condenable. ¿En qué sentido? Aquellos individuos que gocen ciertos grados de poder estarían exentos de ser condenados, pero podrían seguir ejerciendo violencia. Cabe hacer notar a estas alturas cómo esta teoría se liga fácilmente a la de Howe Kritzer, pues esta última refiere a los intercambios de poder que existen detrás de las interacciones en el drama, y esto se vería reflejado por la herramienta política que Bond detecta en la violencia.

Asimismo, Innes recalca cómo Bond ve en el arte una instancia racional, definiendo su trabajo como un análisis objetivo de la sociedad. El dramaturgo asegura que el arte se basa en la necesidad de interpretarlo y obtener un significado tras su representación, y es desde esta “justicia” de la interpretación que se consume el sentido del arte. Esto no significa una imparcialidad en su trabajo, de hecho Innes lo describe como una postura política, una donde se entiende este “teatro racional” como un teatro de persuasión política (198). En otros

términos, al racionalizar hechos violentos en sus obras, Bond ofrece la posibilidad de interpretación que la audiencia merece, reflejando al mismo tiempo lo racionalizada que está la violencia en su mismo contexto.

Vale entonces hacerse la pregunta: ¿cómo funcionaría esta interpretación racionalizada de la violencia? Siguiendo todavía a Innes: "...the peak of violence is only half-way through the play, the climax is not the murder itself but the exploration of its causes and effects" (199). Concretamente, la violencia representada en la obra de Bond no se basa en actos puntuales, sino en la ramificación de lo que pudo haberla provocado y en sus consecuencias. Es de ese proceso ramificado que debe entenderse la realidad en términos racionales, para así verla con una mirada "objetiva". La violencia, por ende, es abordada por el autor como un medio para producir los diálogos internos que todo teatro político aspira en sus espectadores. La audiencia de Bond es llevada a preguntarse sobre las posibilidades que la violencia involucra, y de esta forma replantear racionalmente su misma percepción de lo violento.

Situaciones como estas son las que se representa en la segunda escena de *Saved*, con Len y Pam conversando sobre la mala crianza que esta última vivió, para referirse a la muerte de un niño que sus padres tuvieron en medio de la guerra:

LEN. Must a'bin bloody rotten when yer was a kid.
PAM. Never know'd no difference. They 'ad a boy in the war.
LEN. Theirs?
PAM. Yeh.
LEN. I ain't seen 'im.
PAM. Dead.
LEN. O.
PAM. A bomb in a park.
LEN. That what made 'em go funny?
PAM. No. I come after.
LEN. What a life.
PAM. I 'ad me moments. (*Saved*. 34)

De acuerdo con la teoría bondiana y de los diálogos internos, la violencia no estaría depositada en el hecho chocante mencionado por Pam, sino en la explicación vaga que ella entrega y la reacción indolente de ambos personajes con respecto al horror introducido. Esto se puede ajustar a la escena más -popularmente- chocante de esta pieza: el asesinato del bebé de Pam. ¿Qué ocurre justo después? Los asesinos se preocupan de salir antes de que cierren el parque y de llevarse los utensilios para ir a pescar. Pam, por su lado, llega a recoger el

coche sin siquiera mirar el cadáver de su bebé, dejando la escena con una voz melódica (82). Gestos apáticos que buscan ser razonados por la audiencia, ya que estarían exponiendo una realidad objetiva del contexto inglés.

David Rabey ahonda en la dinámica de exposición seguida por Bond al plantear que su trabajo escenifica un precepto materialista: los personajes son individuos definidos por su propia degradación social sistemática y esta misma degradación les impide acceder a herramientas analíticas para cambiar su existencia (79). Aun así, la poética bondiana no está movilizadora por fundamentos deterministas, sino que tiene la meta de instalar a su audiencia bajo un lente consciente que permita reflexionar sobre condiciones envidiadas como la recién ejemplificada en el caso de Len y Pam. Subyace en este autor la importancia de liberar al individuo de la represión que un programa político puede causar, especialmente en sus primeras obras (Innes, 201). Tal especulación sobre la violencia como fuerza inherente en estructuras sociales es lo que se desprende de obras como *Saved*, y halla su valor en interpelar a su audiencia para abrirle camino a sus propias comprensiones.

Entonces, la entrada de Bond en el escenario teatral británico, sintonizando con el descontento presente en la revolución de los *Angry Young Men*, hace viable notar cómo la violencia es una temática relevante para las creaciones de la época. Los puntos de referencia entregados por su trabajo dramático llama al pensamiento político del receptor inglés sin la pretensión de ofrecer una solución, sino de poner en jaque sus percepciones mediante las situaciones violentas racionalizadas (*Companion to Modern British and Irish Drama*. Patterson, 409). Con todo, es necesario preguntarse la crisis que esta temática involucra sobre la forma de llevar esto al lenguaje dramático.

Lo primero a considerar sobre el decir representado en una obra teatral como *Saved* es el tono banal utilizado por los personajes para comunicar imágenes violentas. Ya lo analiza Rabey cuando detalla cómo la degradación vivida por los personajes hace eco con sus propias afirmaciones: "...characters tend to compound their own *reductions* to *mean* simplicities: exemplified by the domestic routine of Pam's parents, who never mention each other" (79. El énfasis es suyo). En consecuencia, existe en el lenguaje de esta obra una constante referencia a la violencia, simplificada y naturalizada en cada personaje, y en esta emisión trivial de agresiones estarían configurando su descomposición. En cierto sentido, el lenguaje

dramático de *Saved* atomiza la violencia a través de las simplicidades arrojadas por cada discurso.

Pese a esto, es importante resaltar que los diálogos de esta obra responden a un propósito latente. Tal y como lo indica Hilde Klein, Bond siempre ha tenido cuidado de utilizar un estilo de habla adecuado que refleje la actitud social y moral de sus personajes (95). Encontrarse con un habla recargado de vulgaridades y obscenidades se vuelve una expectativa para la violencia recién sugerida desde las simplicidades. Incluso, Klein constata una energía pronta a liberarse en discursos como aquellos presentes en *Saved*: “The speech reveals something of the need to release this energy, not wasted in a daily monotonous routine, an energy which in Bond’s opinion can easily explode in violence” (97). Bajo esta visión, es en el lenguaje dramático donde reside una fuente posible de agresiones. La energía violenta que asume el habla de los personajes es también un foco de alerta para el ejercicio racional del espectador.

Decir en *Saved* no es un acto inocente, mucho menos algo casual para las relaciones que entablan los personajes. Manuela Perteghella hace hincapié en este aspecto al precisar los desafíos que implica traducir una obra como esta. La teórica se refiere al uso de la jerga en el diálogo y cómo esta jerga viene ser un recordatorio sobre la pertenencia de cada personaje a un cierto grupo social, pero también es una marca de su aislamiento social, de cómo estarían invisibilizados para el sistema (49). No conforme con las simplicidades violentas y la energía agresiva del lenguaje, en *Saved* se encadena otro nivel de violencia en el habla: su pertenencia a un sociolecto lo hace una señal de la discriminación y abandono que viven los hablantes en su realidad.

La violencia es representada en el lenguaje dramático de la obra a partir de múltiples vértices, pero es canalizada bajo un imaginario que la misma obra entrega. Fue explicado anteriormente: según la teoría bondiana, la mayor expresión violenta no está en un acto específico, sino en lo que se desprende de él. Esto es, las imágenes agresivas en piezas como *Saved* adquieren un componente simbólico que agudiza su sentido (Manoliu, 364), y de esta forma se descarga la energía recién citada con Klein. Por ejemplo, el parque sería un espacio recurrente de violencia en la obra, pues es en esa ubicación donde el niño murió por el bombardeo en la mención de Pam, y ahí también es donde un grupo de hombres asesinan a

su bebé. Nuevamente, no son solo las imágenes las que desatan el horror de la violencia, sino también los discursos emitidos por los personajes que refieren dichas imágenes.

Para ejemplificar con un último caso, resulta crucial la conversación que tiene Len con Harry, padre de Pam. En esta interacción, el protagonista busca entender cómo se siente vivir la experiencia de la guerra:

LEN. What was it like?

HARRY. War?

Slight pause.

Most I remember the peace an' quiet. Once or twice the 'ole lot brew up. Not more. Then it went quiet. Everythin' still. Yer' don't get it that quiet now.

LEN. Not 'ere

HARRY. Nowhere

LEN. Kill anyone?

HARRY. Must 'ave. Yer never saw the bleeders, 'ceptin' prisoners or dead. Well, I did once. I was in a room. Some bloke stood up in the door. List, I expect. I shot 'im. 'E fell down. Like a coeat fallin' off a 'anger, I always say. Not a word.

Pause.

Yer neer killed yer man. Yer missed that. Gives yer a sense of perspective. I was one of the lucky ones (*Saved*. 128).

En su descripción, Harry centra su énfasis en la calma que le producía el ambiente de guerra, esto después de “una o dos explosiones”. Esta simplicidad que atomiza la violencia se conecta con su vacilación al decir que “debió haber matado a alguien”, para luego asociar la caída de un hombre muerto con la caída de un abrigo desde un perchero. La descarga violenta emanada desde el lenguaje es concomitante a la comparación que hace el personaje entre la guerra y su situación actual, describiendo esta última como una realidad mucho más bulliciosa e intranquila que la primera. Una cadena semántica y lingüística inundada por agresiones, tanto por el acento indiferente como por las relaciones que realiza Harry entre imágenes brutales y cotidianas.

Se comprueba así cómo el teatro inglés de estos años, con especial énfasis en el trabajo de Bond como configurador de una poética individual, empieza a indagar en la representación de un contexto complejo. La necesidad de escenificar una realidad social e intervenir las percepciones de su audiencia renueva así el panorama dramático. Una realidad cargada de violencia por todos los matices explicados al comienzo de esta sección, y al mismo tiempo un material digno de escenificación. La crítica y el cuestionamiento de las agresiones se incorporan en las representaciones dramáticas de la época, guardando un

potencial en el habla de los personajes que aparecen en las obras. Se explica este razonamiento porque el lenguaje en sí mismo se emplaza como una expresión violenta, donde el imaginario social se entrama como una matriz opresiva. En el decir dramático se descubre decepción y falta de moralidad, discursos perforadores que convierten la sola comunicación en un posibilidad de violencia.

B. LA HUELLA THATCHERISTA EN LA SOCIEDAD INGLESA

Después de décadas donde el panorama teatral experimentó diversas alteraciones y se volvió un vehículo para múltiples inquietudes sociopolíticas, las voces dramáticas son silenciadas con la llegada de Margaret Thatcher al poder. Su influencia sobre el tejido social traería consigo una serie de eventos y cambios paradigmáticos en la cultura británica de la época, fenómeno que trasciende hasta la actualidad.

Algunos puntos básicos a tomar en cuenta sobre el estado de Inglaterra que dio pie a la llegada de Thatcher al poder son: los constantes disturbios a lo largo del país, las disputas entre las industrias que aumentaron la viabilidad de elecciones para Thatcher, en tanto sirvieron como razón para introducir su plan de modernización sobre el sector público, y finalmente la “racionalización” de las grandes industrias, criterio que provocó una creciente tasa de desempleo (Dorney, 165-6). Como es posible verificar, los tiempos previos al régimen de Margaret Thatcher estaban definidos por un debilitamiento en la nación, y especialmente un debilitamiento del gobierno Laborista que lideraba en ese último período, sumado a un antecedente directo: el gobierno de Edward Heath en 1970, miembro del partido Conservador, sujeto a numerosas críticas por las políticas violentas que aplicó. Durante su administración, Irlanda del Norte fue sometida al llamado “internment”, esto es, la detención o aprisionamiento de individuos sin juicio o debido proceso alguno. Caben mencionar también las acusaciones hacia Heath como sancionador de torturas a sospechosos terroristas. Finalmente, este gobierno colapsó producto de un enfrentamiento con los mineros en medio del denominado “invierno del descontento”, entre 1973 y 1974 (Patterson, 12-3).

Las investigadoras Louisa Hadley y Elizabeth Ho examinan el fenómeno del thatcherismo en Inglaterra, proponiéndolo como: “...a symbolic ‘wound’ in the contemporary imagination, a palpable point where things can be said to have irrecoverable changed” (2). De entrada, la figura de Thatcher es identificada como una herida, la causa de

distintos cambios irreparables. Asimismo, las teóricas resaltan cómo la exPrimera Ministra hizo de su propia vida un instrumento para demostrar los valores sociales que promulgaba. Sus raíces como “hija de un mercader”, quien escaló para finalmente obtener el cargo de Primera Ministra y baronesa de Kesteven, pone de relieve el control meritocrático que se manejaba en Inglaterra: “...a useful Conservative fiction” (4). De ahí que Thatcher es abordada aquí como una construcción en sí misma, la representación de un sistema que acarreó modificaciones socioculturales decisivas en la nación.

¿En qué se traducen estas modificaciones? Uno de los ámbitos impactado por el thatcherismo fue la economía de Inglaterra, dado que la administración buscó fiscalizar la influencia gubernamental. Un proyecto que estalla en medida tras medida, reconocibles en: el aumento de impuestos, los recortes en los gastos públicos, las restricciones sobre planes impartidos por el Servicio Nacional de Salud, una forma que hizo de la educación un oficio enfocado en el consumo (7).

Conjuntamente, a partir de lo que Hadley y Ho rescatan del crítico David Monaghan, el gobierno de Thatcher obtuvo un nivel de popularidad importante luego de su participación en la Guerra de las Malvinas. Es más, las teóricas aclaran cómo esto surgió convenientemente para el thatcherismo, debido a la oportunidad que tenía para elaborar un “mito de renacimiento nacional” gracias a su papel en el conflicto. La popularidad resultó en la reelección de Thatcher en 1983: “Thatcher rallied popular and political support for the war, which reinvigorated British national identity and pride and repositioned Britain at the front of world events” (11). Por consiguiente, el thatcherismo se formula en Inglaterra como un motor para socavar la entidad pública y una plataforma de discursos nacionalistas que apoyan un enfrentamiento bélico con tal de realzar su orgullo como potencia mundial.

Sin embargo, una de las fracturas que Thatcher dejaría en la cultura británica se encuentra en una declaración que le entregó a la revista *Woman's Own*, unos meses después de su segunda reelección. En aquella instancia la Primera Ministra sostuvo que la sociedad era algo inexistente, concluyendo que solo hay “individuos y familias” (29). Hadley y Ho se detienen en la convicción de esta aseveración, y cómo estaría sincronizando la imagen y la persona que fue Margaret Thatcher con las políticas que su administración impulsaba. Se ve claramente aquí un quiebre, dirigido por la autoridad oficial de Inglaterra, sobre una cuestión que parecía estar en constante movimiento en las décadas previas. De este modo, lo social

sufre una anulación que podría desembocar en una nueva crisis para la representación que el teatro pueda intentar próximamente sobre esta “sociedad inexistente”.

Atentados culturales como este llegan a remover los principios que se construyeron en los '50 y '60 con la revolución joven de los *Angry Young Men*. Ideas como las del sociólogo Richard Hoggart, quien evoca la preocupación existente por la realidad comunitaria de la clase media. Citado por Dorney, para Hoggart el malestar radicaría en la influencia que puede tener la cultura de masas sobre la “vida de grupo” (114). Resulta alarmante notar cómo este afán de comunidad es derrumbado por aquella líder que representa al pueblo inglés. Y aún más alarmante es el modelo que estaría reemplazando el espíritu comunitario: una ideología individualista, forjada sobre personas y nunca agrupaciones.

Vale ahora dedicarle especial atención a la huella que deja el thatcherismo en el panorama teatral de la época. Howe Kritzer observa cómo las medidas de Thatcher se extienden a instituciones artísticas como el Consejo de las Artes: “...funding cuts and outright elimination of subsidies drove many smaller theatre companies -especially those most associated with leftist politics- out of existence” (6). Las pérdidas de fondos y eliminación de subsidios ocasionan una recesión del teatro británico durante esos años. Esto se evidencia igualmente en el contenido representado, encontrándose compañías altamente subsidiadas como el National Theatre y la Royal Shakespearean Company (RSC) en la necesidad de montar obras clásicas, abrirse únicamente a dramaturgos tradicionales y poner énfasis en producir musicales dentro de su repertorio. En esta línea, el horizonte del teatro británico estaba sumido en una suerte de pausa, sin poder admitir nuevas escrituras en las tablas ni apostar por representaciones que desafien políticamente a sus receptores.

Durante los '80 se emprendió una persecución sobre el mundo del teatro y particularmente sobre los trabajadores teatrales. Comenzaron a sentirse el blanco del gobierno thatcherista, pues eran voceros de la frustración suscitada por la deficiencia en las políticas artísticas y por los cambios sociales que Inglaterra experimentaba (Dorney, 167). Por ello, se dibuja inevitablemente una politización sobre aquellos agentes vinculados con el teatro, presentándose este último como un amplificador de ciertas quejas emanadas. Un grupo de dramaturgos buscó atacar desde las direcciones hasta los efectos que conllevó la administración de Thatcher, incluyéndose a esta causa nombres como el de Howard Brenton, David Hare y Caryl Churchill (Howe Kritzer, 6). Entre estos artistas existió una intención de

denunciar la caída vivida por la sociedad inglesa de esos años, vista en los recursos y estilos que comparecían en sus obras.

Otro vuelco a rescatar es el que concierne al lenguaje, y cómo este tiene una proyección sobre el decir dramático. Los '80 arrastraron también un cambio en los códigos utilizados socialmente en Inglaterra, especialmente a fines de esta década, cuando se aproximaba el fin del gobierno de Thatcher. Efectos como la distinción de un inglés “apropiado” con comportamientos “apropiados” en el habla social y la repercusión que esto significó para la educación lingüística. A partir de una recopilación confeccionada por Ronald Carter, rescatada a su vez por Kate Dorney en su estudio, se detecta un listado de nuevas palabras y nuevas connotaciones asociadas a palabras antiguas (Dorney, 175). Conceptos como *fax*, *interface*, *militant tendency*, *heritage business*, son algunos de los que se incorporaron a este listado, construyendo una cadena semántica que la misma Dorney vincula a temáticas asociadas al negocio, comunidad y estilos de vida. Lo más llamativo de remarcar es cómo estos temas se encontrarían en distintas obras estrenadas durante los '80 (176). Pervive así el cuestionamiento que el drama británico ofrece sobre el lenguaje, especialmente sobre este lenguaje inscrito por la maquinaria thatcherista, a pesar de la indudable pausa que sufría el teatro.

Finalmente, si bien a fines de los '80 existen dramaturgias que empezaron a expresarse fluidamente sobre el contexto lingüístico del thatcherismo, las resonancias de Thatcher en la realidad inglesa son evidentes. En particular, el condicionamiento social que gestionó la Primera Ministra llevó a la clausura de múltiples proyectos teatrales, un cierre que se puede leer como un factor determinante para atenuar la potencialidad política del teatro. Es solo con la llegada de 1990, cuando se avecinaba el término de este gobierno hasta su eventual culminación, que es posible dar luces refrescantes para el panorama teatral de Inglaterra. Un panorama reestructurador en todos sus sentidos.

C. QUIEBRES Y SUBJETIVIDADES CRÍTICAS EN EL *IN-YER-FACE THEATRE*

Adentrarse en los '90 del contexto británico es testificar un cambio de rumbo drástico para este marco de análisis. En esta década se abre paso la comunicación globalizada y con ella ingresan nuevas formas de relacionarse socialmente: se normalizan herramientas de contacto digital que antes eran un privilegio, tales como las computadoras y los celulares; los

individuos comienzan a desarrollar introspecciones nuevas a partir de la “cultura de la terapia”; los avances tecnológicos se exageran para cambiar el estilo de vida de la gente. Una serie de hitos que conducen la apertura del mundo a una economía globalizada y gracias a esto la realidad inglesa se ve transformada de raíz.

Cuando atiende críticamente este período, Dorney vuelve sobre la teoría comunitaria de Hoggart, es decir, la expectativa de que toda persona se conozca entre sí. La autora hace notar cómo tal visión estaría prácticamente obsoleta, y que a fin de cuentas sería reemplazada por una nueva pauta: “...the idea of a global community in which people formed relationships with each other without ever having to meet” (Dorney, 196). Por tanto, conocerse físicamente ya no sería el único medio para entablar vínculos entre cada sujeto, y así acaban por expandirse los límites de contacto social. El mismo principio de situación comunicativa es desplazado.

Pese a todo, dentro del paisaje remecedor que fueron los '90, 1997 es un año que constantemente se repite como un punto neurálgico de los cambios socioculturales que se gestaban en Inglaterra. En este año ocurre la trágica y mediática muerte de Lady Diana, con un masivo estado de luto en la población, y también se destaca la portada de *Vanity Fair* con Liam Gallagher y Patsy Kensit bajo el eslogan “London Swings! Again!” (198). Imágenes como estas permiten identificar distintas variaciones en la cultura inglesa, dado que la sociedad demuestra un comportamiento mucho más activo e informado de su entorno y los medios son un fiel reflejo del nuevo paradigma que se asomaba.

Ken Urban estudia el fenómeno revitalizante que experimentaba el país, ubicándolo bajo el sello “cool” y “swing” que circulaba en el discurso popular de esos años: “The world took notice and politicians such as Tony Blair took advantage of the rebranding of London as the global capital of cool” (355). Se comienza a perfilar una especie de sello publicitario sobre la identidad nacional, con un Primer Ministro como Blair dirigiendo su campaña a partir de una nueva imagen del país. De esa manera, se erige el proyecto de los Nuevos Laboristas, quienes buscan hacer de Inglaterra una “marca” que contradiga las directrices thatcheristas. ¿Y cómo logran esto? Al fabricar una “visión del individualismo contracultural”, donde se destacan las industrias creativas y los estilos de vida; el estigma del conservadurismo y la monarquía es desviado por una iniciativa que refuerza la vitalidad y creatividad individual. Por tanto, el Nuevo Laborismo eleva lo comercial a lo ideológico,

sistema cuya piedra angular es la publicidad que hace de los ideales y valores ingleses una marca vinculada a distintos consumidores leales (356). En otras palabras, se fortalece una visión de Inglaterra como un país donde cada sujeto explora su propio ingenio, visión que en definitiva rentabiliza globalmente la imagen nacional.

El “cool” y el “swing” cobran así una función política al desarmar la apariencia que se había grabado con los proyectos de Thatcher. Se enmarca en este período una nueva denominación paradigmática: la *Cool Britannia*, una imagen sociocultural del país que es simultáneamente una reinención de los *swinging sixties* ya descritos en la primera sección de este capítulo. La juventud revolucionaria de los '60 tiene ahora una correspondencia con la escena artística pujante de los '90. Pero esta atracción se contrapone inevitablemente a la recesión económica que vivía Inglaterra desde la década anterior, entre otras condiciones que esbozan un debilitamiento nacional en estos años (Dorney, 199). Sin embargo, la narrativa política de la *Cool Britannia* posiciona a Inglaterra como una fuerza global estable, especialmente por la coyuntura vertiginosa en Europa: la caída del muro de Berlín en 1989, las guerras yugoslavas, la invasión de Irak a Kuwait en 1991 (hecho que desata la primera Guerra del Golfo), etc. (Dorney, 200). Finalmente, la propuesta reestructuradora del Nuevo Laborismo da frutos al establecer una prestancia beneficiosa sobre la identidad nacional. Se construye el dispositivo político que guía a Inglaterra hacia un lugar privilegiado.

Ahora bien, este dispositivo se tiende bajo ciertas características que al mismo tiempo resonarán con el panorama teatral británico emergente. La *Cool Britannia* girará sobre la órbita de la *coolness* británica, una actitud libertaria con rasgos altamente individualistas. Urban aclara este fundamento al dar a entender que el Nuevo Laborismo buscaría en él reconciliar las bases capitalistas del trabajo y las necesidades individuales. En este sentido, el teórico usa de ejemplo el caso de la banda *Oasis* como manifestación de la cultura que persigue el *Cool Britannia*. Ahí se desprende un Liam Gallagher energético y grosero², sin un imperativo de analizar la realidad nacional, ya que instrumentaliza la bandera nacional para hacer que su demo-cassette circule fácilmente. En consecuencia, el artista de la *Cool Britannia* se patentiza como alguien que “muestra las cosas como son”, en lugar de emitir críticas sociales conscientes (358). Dicha lógica guarda relación con el uso de sintetizadores

² El término original utilizado aquí es ‘laddish’, cuya definición según el Diccionario de Cambridge es “the noisy, energetic, and sometimes rude behaviour that some young men show in social groups”.

en la música que primaba en esos años, en tanto se apunta a la novedad del estilo, aunque esa novedad estuviese nutrida esencialmente por ser jóvenes quienes producían este arte y no por una auténtica revolución (357). En síntesis, lo primordial en la *Cool Britannia* es responder a las ansias juveniles de ofrecer gestos innovadores, aun cuando esta innovación fuese el reciclaje de estilos previos.

Otro factor del arte en la era de la *Cool Britannia* es la pérdida al miedo. En su afán de responder a la estampa de lo *cool*, el artista de estos tiempos utiliza los medios circundantes como otra herramienta artística, corteja patrocinio en el mundo corporativo y no le teme en ningún caso a la mezcla de “lo alto” y “lo bajo” como fuentes de inspiración de trabajo. A tal efecto, brota con este modelo de artista una nueva perspectiva sobre la creatividad: “...this kind of artist does not sit well with any romantic vision of the outsider obeying only the whims of his own genius” (360). Vale decir, el artista de la *Cool Britannia* tampoco sustentaría sus motivaciones en introspecciones antojadizas, sino que estaría atento a desafiar lo que su contingencia le ofrece para potenciar la creación novedosa.

Es inmediata la correspondencia entre esta aspiración y lo que indaga Howe Kritzer sobre el teatro de esta década. En su investigación, la teórica expone cómo el drama político desarrollado posteriormente al thatcherismo se destaca por presentar nuevas estrategias de comunicación para confrontar las realidades de su actualidad. Se nota en estas obras un distintivo de escenificar la violencia mediante representaciones chocantes para la audiencia:

Plays that assault the sensibilities of the audience with graphically presented acts of violence seem to use shock as a unifying reference point that provides entry into a shared constructed reality akin to ritual (24).

Por consiguiente, el *shock* emanado por las nuevas piezas teatrales sugiere un ingreso a realidades fundadas bajo las percepciones colectivizadas del público. Y dicha lógica colectiva es lo que aproxima la recepción chocante a un evento ritualizado. En cierta medida, este procedimiento continuo de asaltar al espectador mediante la manifestación chocante de la violencia supone un nuevo trayecto para el panorama teatral británico.

Aflora en los '90 lo que Urban y otros investigadores denominan como una “edad dorada” del drama británico. Una de sus cunas es el *Royal Court Theatre* -edificio donde también se llevó a cabo el ya analizado montaje de *Saved-*, específicamente con la filosofía de Stephen Daldry como nuevo director entre 1993 y 1998. Amparado por este dramaturgo,

el *Royal Court* fue el hogar para muchos artistas jóvenes. Este escenario se preocupó de fomentar la nueva escritura, con un Daldry que hacía de los estrenos verdaderos espectáculos en sí mismos, sobre todo por la poca duración que estas nuevas obras tendrían en cartelera (Urban, 357). De esta suerte, se arma una camada de jóvenes escritores a mediados de los '90, cuyas producciones exhibían personajes carentes de moral, situaciones estremecedoras de violencia y un uso de lenguaje explícitamente duro. Por hacer un recorrido, siguiendo a Howe Kritzer, el estreno de *Blasted* es visto como un punto de referencia para el tono chocante que trasuntaba esta dramaturgia (27). La obra de Sarah Kane, digna de críticas ácidas y elogios por doquier, marca un antes y un después en la forma de representar la realidad inglesa de la época.

No obstante, antes de detenerse en esta pieza, es importante examinar el fenómeno teatral que la rodea. Esto debido al espíritu de impaciencia y dureza confrontacional de la *Cool Britannia* que se proyecta sobre estos nuevos estilos dramáticos, estilos que asimismo evocan la cultura de la primera generación post-Thatcher (Howe Kritzer, 28). De este influjo excitante en los '90 brota el movimiento de los *In-yer-face*, una sensibilidad teatral que tiene como antecedente un sentir cultural más que la unión de una corriente artística. En las obras del *In-yer-face theatre*³ hay un rechazo a la rectitud política y figuran obsesiones como la crisis de la masculinidad. Por otra parte, en estas piezas hay una renuencia a emitir declaraciones claramente políticas (Urban, 354). En suma, las representaciones dramáticas de esta nueva sensibilidad estarían primordialmente enfocadas en intervenir las nociones preconcebidas de su audiencia mediante sus recursos afectivos, pero no seguirían una enunciación claramente política, razonamiento que sí calificaba para los *Angry Young Men* o la dramaturgia opositora al régimen thatcherista. Al desmarcarse de un eje más programático en su subtexto político, las obras del *In-yer-face* se asocian a la categoría “grosera” de la *Cool Britannia*, término que también fue utilizado para describir la conducta de Liam Gallagher.

Políticamente incorrectos, los *In-yer-face* dramatizan cómo la era de Thatcher acabó por moldear las subjetividades políticas, tanto en un orden individual como colectivo, que conformaban la sociedad inglesa. Subjetividades quebrantadas que se expresan teatralmente en lugares cercanos a las percepciones del espectador, una familiaridad que tiene su raíz en

³ Piezas emblemáticas de este movimiento son *The Pitchfork Disney* de Philip Ridley, *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, *Penetrator* de Anthony Nielson, *Yard Girl* de Rebecca Prichard, entre otras.

la forma dramática del realismo social, pero que tensionan un confinamiento entrañado con la libertad engañosa. Agregado a esto, esta nueva sensibilidad dialoga con los estilos teatrales de Artaud, Grotowski y Pinter, y rechaza ideales previos como aquellos pertenecientes al thatcherismo y la era pre-Thatcher en los '70. De ahí que no existe un retorno deliberado a sus antecedentes, sino la voluntad de disolver los principios que estaban situados en el panorama artístico inglés. “Their break with the past does not imply future directions, but instead focuses on a frank and sometimes frightening portrayal of their generation as a political force”, sostiene Howe Kritze (30), y con ello dilucida la potencia política de los *In-yer-face*: el quiebre, la apertura a nuevas formas de representar su realidad violenta, sin acudir a un precedente artístico que los respaldara.

Tomando en consideración lo anterior, hay otra característica transversal en este fenómeno teatral: la crueldad. Advertida por Urban, la crueldad en los *In-yer-face* opera como un gesto que trasciende a la misma violencia adjudicada en el contenido de sus obras. En esta oportunidad, el teórico insiste en abordar la crueldad como “the wilful causing of pain” (361), poniendo énfasis en la voluntad de generar dicho dolor. En base a esto, Urban complementa su estudio con los aportes de Artaud y Bataille, y logra dar con una definición de crueldad que se ajuste a las expectativas de los *In-yer-face*: “Cruelty is the force that violently awakens consciousness to a horror that has remained unseen and unspoken, or wilfully repressed” (363). Así, la crueldad se revela como una fuerza estética motivante, en tanto supone un despertar de la consciencia en el sujeto con respecto a su realidad horrorosa. Y no solo eso, la crueldad brinda una oportunidad ética de cambio, pues el sujeto podría reaccionar sobre este padecimiento luego de haberlo desenmascarado violentamente.

Por esto último es que la violencia adquiere una nueva cualidad, una donde las percepciones del espectador serán comprometidas por los diálogos internos que la representación política concierne, pero donde además será desafiado por el posible cambio que este *shock* horroroso de los *In-yer-face* significa. Y a consecuencia de esta reflexión Urban hace una correspondencia lúcida entre la *Cool Britannia* y el término que él acuña como *Cruel Britannia*. Si la *coolness* descrita anteriormente es vista como un estado cínico y desinteresado de la sociedad, la crueldad revoluciona dicha idea al introducir la posibilidad transformadora gracias a este *shock* de consciencia. Cabe mencionar también que, al recalcar cómo la sensibilidad *In-yer-face* no se acciona bajo un marco moral o certeza ideológica, el

autor precisa que su agencia política carece de radicalidad. No obstante, pese a esto, la resolución del dispositivo cruel que representan estas piezas funciona necesariamente como la alteridad transgresiva del teatro político. La violencia cruel de los *In-yer-face* sintoniza con lo propuesto por Howe Kritzer al inicio de este capítulo, e igualmente conlleva una nueva crisis para las formas dramáticas de problematizar el contexto inglés.

¿Y cómo se hace patente esta noción de violencia cruel en el discurso dramático registrado en el *In-yer-face theatre*? Rabey aborda este aspecto al señalar que la ola de dramaturgias en los '90 contrajo un desafío sobre la inmediatez física y verbal del teatro. Esto se conjuga con las escenificaciones de decadencia social, con una derivación hacia el “sinsentido” en la realidad de los personajes. No es menor aquí el nexo que el autor indica entre las situaciones socialmente realistas que representa esta nueva sensibilidad y el trabajo de Pinter y Beckett, pues también se reproduciría aquí una pérdida de la consecuencia a pesar de estar más “socialmente localizada” que en las obras de estos últimos dramaturgos (192-3). Asimismo, Urban se detiene en el énfasis puesto por los *In-yer-face* sobre el “sentir” del lenguaje hecho cuerpo: “...these plays desire to give language a body, a shifting physical presence, real but changeable” (371). Por lo tanto, el decir dramático vuelve a cobrar una magnitud bajo esta nueva sensibilidad teatral. Aquí hablar toma fuerza al tratarse de una presentación corporal expuesta, una donde la violencia cruel también se personifica.

Frente a esto, se hace pertinente volver sobre el caso emblemático de *Blasted* (1995). Con un estreno altamente controversial, esta obra lleva al escenario la relación compleja de dos personajes: Ian, un periodista grosero con una personalidad violenta, y Cate, una mujer de carácter sensible que sufre colapsos nerviosos y desmayos. A lo largo de la pieza, fijada espacialmente en una habitación de hotel, se vuelven determinantes las interacciones que hay entre ambos, así como también sus mutuas reacciones.

Por un lado, el discurso dramático de Ian está saturado de violencia verbal, una cadena semántica que va desde el xenofóbico “nigger-lover” (5) hasta la idea genocida de eliminar a los homosexuales y negros del mundo, idea por la que se sirve champaña para brindar inmediatamente después de enunciarla:

IAN. Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking football fans send a bomber over Elland Road finish them off (19).

Se constata en el habla de Ian una naturaleza discriminatoria, ya que los solos términos que utiliza para referirse a estos grupos sociales tiene ribetes agresivos; por ejemplo, el término “wog”, ofensivo en la cultura británica, para referirse a gente que no es blanca. Vale unir esta retórica segregadora en Ian con la extorsión sexual que este mismo aplica sobre Cate. En la primera escena, los personajes discuten sobre su antiguo noviazgo y la mujer señala a un “Shaun” como posible interés amoroso. Inmediatamente después, Ian le pregunta si se acostó con él y, ante la negativa de Cate, afirma: “Slept with me before. You’re more mine than his” (16). Concebir la sexualidad bajo esquemas de apropiación es parte del mismo decir violento que Ian perpetúa durante toda la obra. Un hombre que refleja máxima apatía, constantes alusiones nocivas sobre su vida y su contexto inmediato.

Resulta asombroso el contraste de este personaje con el de Cate. El grado de sensibilidad que ella demuestra en *Blasted* se despliega para el espectador como otra forma de comunicarse, una que acaba por ser vulnerada por las agresiones de Ian. Al mismo tiempo, en el ciclo de desmayos y colapsos nerviosos que padece, Cate emite discursos que pierden su carácter convencionalmente dialógico y asume un tono mucho más introspectivo:

CATE. The world don’t exist, not like this
Looks the same but –
Time slows down.
A dream I get stuck in, can’t do nothing about it.
One time – (22)

Un decir que remite pensamientos o delirios en el personaje pero que además insinúa un quiebre. Hasta ese punto en la obra, Cate no había proferido este tipo de mensajes y después de hacerlo retoma la situación dialógica con Ian. Pareciera hallarse aquí la subjetividad quebrada que la sensibilidad *In-yer-face* representaba, en tanto el discurso de Cate se trastorna al punto de convertirse en discursos que disuelven la identidad aparentemente configurada del personaje. Tal indicio de quiebre se hermana con el principio de la segunda escena. Cate acaba de tener una experiencia sexual violenta y dolorosa con Ian y momentos después comienza a temblar. En medio de su estado tembloroso, el personaje afirma: “I ache [...] Everywhere/I stink of you” (33). Su dolor y la inundación maloliente del hombre sobre ella refuerzan la noción de que esta protagonista representaría un quiebre subjetivo, en tanto su voz sufre alteraciones por esta misma fractura.

Analizar este contraste es lo que permite divisar el dispositivo de violencia cruel representado en *Blasted*. El potencial político de la obra yace en la antítesis entre estos dos personajes, tanto por su caracterización como por el fruto de sus interacciones. Por nombrar uno, dentro de los actos sexuales desarrollados entre Ian y Cate, cabe destacar un momento de la segunda escena. La mujer se encuentra haciéndole sexo oral al protagonista, y esto conduce a un mensaje fragmentado que lo devela como asesino: “So I stopped./Didn’t want you in any danger./But/Had to call you again/Missed/This/Now/I do/The real job/I/Am/A/Killer” (30). La intimidad de su encuentro introduce la violencia explícita que se encuadra sobre Ian y, al presentarse en un discurso fragmentado, lo sitúa igualmente como una subjetividad quebrada. Todo esto confirma la teoría de Urban, donde el decir dramático es una fuerza cambiante que encauza la crueldad, el gran gesto político de la sensibilidad *In-yer-face*.

Otro cruce a destacar entre los personajes son las diferentes reacciones frente a la guerra que empieza a anunciarse a partir de la extraescena, particularmente mediante los golpes que ambos sienten en la puerta de la habitación. Mientras Ian exhibe un desinterés, Cate responde con un discurso cargado de pánico: “DON’T ANSWER IT DON’T ANSWER IT DON’T ANSWER IT” (34). Posterior a este hecho se agudiza el espiral de violencia cruel en esta pieza.

La tercera escena introduce el personaje de Soldier, con un cambio drástico del espacio, ya que la habitación presenta un agujero producto de una bomba de mortero. Con Cate desaparecida, Ian y este nuevo personaje se embarcan en un diálogo plagado de imágenes horribles. Durante este vaivén de interacciones violentas, Soldier extiende un discurso para retratar sus experiencias de asesinatos, violaciones y torturas, esto en el contexto de la guerra que ocurría fuera de escena (43). Lo paradigmático aquí no está solo en la reacción indolente de Ian, ni en la forma despiadada con la que ambos personajes refieren acontecimientos altamente violentos, sino en cómo el protagonista opta por contrarrestar el relato horroroso a través de su oficio como periodista local. Esto es, confrontado con la realidad cruda que Soldado le acaba de exponer, Ian afirma que él se interesa por “otras cosas” como investigador. Dichas “cosas” serían historias de carácter más “personal”, y al preferirlas desestima la experiencia de “soldiers screwing each other for a patch of land” (48). La crueldad aquí llega a una magnitud absoluta, pues la violencia escala al punto de desnudar

una realidad en su forma más brutal y descarnada. Esta entrada insensible del horror al mundo de *Blasted* es lo que interpela al receptor de la obra, un efecto imparablemente político que promueve los diálogos internos de cualquier audiencia.

Pese a esto, cabe hacer notar un pequeño revés en el desenlace de esta pieza. Luego de una secuencia exacerbada de actos violentos, con un Ian mutilado que se come al bebé muerto traído por Cate, una última muestra de bondad prueba la facultad ética que sobrelleva la sensibilidad cruel de los *In-yer-face*. La obra finaliza con la protagonista alimentando al otro personaje con los restos de comida que ella se había devorado. “Thank you” (61), asevera Ian luego de recibir esta ayuda que él mismo había solicitado anteriormente. La ternura que subyace a este parlamento da cuenta del cambio posible que el flujo de crueldad posibilita. El discurso dramático, antes atestado de violencia, rota hacia un matiz conmovedor, por muy reducido que sea.

En resumen, la representación política de la violencia, problematizada en el teatro británico desde el '56, tiene una cúspide en la forma que los *In-yer-face* escenifican. Lo mismo ocurre con las reflexiones sobre el lenguaje dramático y cómo este puede interpelar al receptor, en tanto busca ser un ejercicio de cuestionamientos. Cuestionamientos de cómo llevar la violencia al habla y cómo lograr con esto que la audiencia tensione sus percepciones con las que ofrece el decir de los personajes en escena.

De igual manera, vale especificar que esta ola también es un síntoma de lo truncados que llegan a estar los proyectos de comunidad y unión por los distintos movimientos ideológicos que experimenta la sociedad inglesa. En consecuencia, el sentido de colectividad es reemplazado por un sentido de compromiso mediante la interpelación política del lenguaje, radicalizada desde los recursos que el teatro implica.

D. PROYECCIONES HACIA LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

El recorrido mostrado hasta el momento demuestra la importancia que el teatro inglés de los últimos años le otorga a la violencia en sus representaciones dramáticas y particularmente en el uso del lenguaje. En consecuencia, las transgresiones permanentes que acaecen en el panorama teatral británico del siglo XXI se descubren con una indudable herencia de las crisis gestadas en las distintas olas recién explicadas.

Sobre este panorama más actual, en el presente estudio se trabajarán las obras de Martin Crimp y Debbie Tucker Green, entendiendo sus dramaturgias como proyecciones claras de esta misma representación violenta en el lenguaje, formando parte además del imaginario inglés contingente.

En su investigación conjunta sobre el teatro británico contemporáneo, Vicky Angelaki identifica en la actualidad un período de redefinición para el drama inglés, en tanto se buscarían nuevos puntos de contacto con la audiencia (2). Rebellato atiende esta inquietud al hacer ver que la misma ficción se encontraría en una situación delicada en el presente. Tomando como referencia un artículo de Nick Rodout donde cataloga al teatro como “basura”, el teórico observa en los espectadores una preferencia por los documentales o productos que expongan directamente la realidad, en lugar de obras que utilicen mediaciones ficticias para hacerlo (*Exit the Author*. 12-3). De ello, pareciera que existe un desafío sobre las creaciones ficticias, específicamente del teatro, debido a esta misma tendencia.

¿Tendría entonces que reinventarse el teatro? Siguiendo aún a Rebellato, quien rescata una propuesta de David Hare al respecto, la ficción es vista como una construcción insuficiente para exponer la realidad, y es por ello que debe elevar sus parámetros con el objetivo de “alcanzar el desafío de la realidad” (*Exit the Author*. 14). A partir de esta crítica, el autor se detiene aquí en dramaturgias experimentales que cuestionan la noción tradicional de ficción en términos diegéticos y en lugar de eso toma lugar la “acción” de las voces: “What we experience are voices from the stage rather than characters speaking within a fictional world” (15). En este sentido, lo que se representa en el nuevo teatro británico no es un mundo ficticio como tal, sino la inmediatez del lenguaje puesto como lenguaje. Con esto, surge una nueva forma de representar la violencia sin la pretensión de ponerla bajo una ficción, sino centrándose en el decir dramático como un problema de representación en sí mismo. Aquí se encuentra uno de los principios angulares para poéticas como las de Crimp y Tucker Green.

Rebellato continúa su estudio al puntualizar las nuevas actitudes que emergen en creaciones de distintos textos dramáticos. En estas producciones, el discurso, tanto de los personajes como el acotacional, rompe con aquellas direcciones ordenadas de una ficción dramática y llega a ironizar o contradecir estos preceptos (*Exit the Author*. 17-8). Además, el autor distingue la relevancia en cuestionar la ficción autorial pues esta se encontraría supeditada a las expectativas globalizadas y capitalistas (26). Por consiguiente, replantear las

formas tradicionales del drama británico se traduce en disputar este trasfondo que buscaría hacer de sus referentes un bien o ganancia.

Desde esta mirada, y la lectura que Rebellato hace de Adorno, incluso las mismas vidas y relaciones humanas que se orienten bajo el régimen capitalista son registradas como “valores de uso”, es decir, bienes de cambio que funcionan como objetos. Esto responde al entendimiento de dichas relaciones bajo un concepto, y a su vez el vínculo de dicho concepto a un objeto. Se traza así una dialéctica objeto-concepto que es sabotada con la reformulación de las nuevas dramaturgias. Vale decir, esta nueva forma de plantear el habla dramática como un lenguaje sin una ficción que lo ordene provoca que la relación entre objetos y conceptos se acorte (26). De entrada, las representaciones dramáticas más actuales suponen un gesto político que está intrínsecamente vinculado al lenguaje, en tanto desde el mismo habla se trastocan los principios que ordenan y movilizan a la sociedad.

El panorama teatral británico de hoy, especialmente el trabajo de Crimp y tucker green, es una denuncia del potencial que se halla en el decir dramático. Una denuncia que se ve en la necesidad de acortar la relación lógica y utilitaria de lo que un discurso puede referir o en enfocar su gesto en la presentación misma del discurso: todo en razón de potenciar las problematizaciones violentas dentro de este lenguaje.

La dramaturgia de Martin Crimp y debbie tucker green son el ejemplo actualizado de las corrientes anteriores que desafiaron el lenguaje dramático. Y en el caso de estos artistas hay un paso más allá, en tanto no ven las palabras en función de significados o sentidos, sino como la presentación política del habla.

II. LA CRISIS DEL LENGUAJE DRAMÁTICO EN *IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS* (2012)

En el siguiente capítulo se analizará la obra dramática *In the Republic of Happiness* (2012) del autor Martin Crimp. A modo de introducción, se destacarán los puntos clave a considerar sobre su trabajo y la importancia que tiene en la escena británica actual. Desde este panorama, se comenzará una reflexión sobre la pieza recién señalada, una de sus creaciones más recientes.

La lectura de este apartado estará orientada por dos líneas de investigación: por un lado, el análisis textual que se llevará a cabo, sustentado paralelamente por la crítica especializada que ha estudiado la poética de Crimp, y por otro lado, una batería conceptual teórico-dramática que demostrará las transformaciones e innovaciones realizadas por el autor. A partir de estos ejes, se realizará la presentación a la obra de Martin Crimp y finalmente el análisis de *In the Republic of Happiness*.

Lo primero a destacar sobre el dramaturgo inglés Martin Crimp es cómo ha desarrollado un cuerpo de piezas dramáticas que lo han consolidado como un representante paradigmático de las nuevas posibilidades que subyacen al lenguaje en el drama contemporáneo. Asimismo, sus obras tienen un propósito político de explorar las ramificaciones violentas que se desprenden de un enunciado dramático. El habla de los personajes en Crimp ha sido examinado como un fenómeno complejo, en tanto supone un efecto disruptivo sobre su audiencia. En consecuencia, la recepción de sus obras implica cuestionar las percepciones del lenguaje que cada individuo experimenta. Lo dicho en estos textos genera interrogantes que determinan replanteamientos sobre el mismo ejercicio de hablar: ¿qué significa hablar? ¿importa lo que se habla o cómo se habla?

Cuestionamientos como estos son los que el lenguaje en Crimp desencadena, un lenguaje que se vuelve un arma violenta desde su sola expresión. Entre los personajes del autor no se establecen interacciones lógicas u orgánicas, sino manifestaciones inestables de hablas que se enuncian bajo discordancias. Lo problemático no yace principalmente en las imágenes violentas que los discursos entregan, sino en cómo se despliegan y cómo funciona su actuar en el habla.

A. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE CRIMP

En la síntesis previa a una entrevista realizada por Mireia Aragay y Pilar Zozaya, se señala que Martin Crimp empezó a involucrarse con el teatro inglés gracias a sus lecturas realizadas en la Universidad de Cambridge durante los '70. Su carrera se inaugura tras la colaboración entablada con el *Orange Tree Theatre* en Richmond, para luego asociarse con el *Royal Court Theatre*, donde monta obras más reconocidas como *The Treatment* (1993) y *Attempts on Her Life* (1997). Paralelamente, se ha dedicado a traducir piezas de otros idiomas y adaptaciones de obras clásicas⁴. Crimp consolida su carrera a mediados de 1990, con un trabajo montado por directores renombrados, tanto en Inglaterra como en el resto del continente europeo (56), siendo en la actualidad una figura completamente instalada en el escenario británico, con una carrera prolífera que ha trascendido fronteras.

Se ha insistido en variadas ocasiones sobre la dificultad de ubicar a Crimp en una cierta corriente o estética determinada, ya que su trabajo posee un recorrido desde los '80, y por tanto excede a los parámetros epocales. Su corpus creativo está conformado por obras cada vez más impredecibles, destacándose *Attempts on Her Life* como su “pieza más conocida” (Angelaki, 309). Tal complicación es aludida por el mismo Crimp en su entrevista con Aragay y Zozaya, donde asegura estar sorprendido de encontrar su trabajo en compilados donde se incluyen textos de Sarah Kane y Mark Ravenhill, cuando él se percibe como parte de una “generación perdida” (65). Por tanto, actualmente los teóricos rehuyen enmarcar la obra del dramaturgo en una coordenada delimitadora.

No obstante, ¿qué se destaca de esta obra “perdida”? Si bien *Attempts on her Life* es una de las obras más estudiadas en el abanico que Crimp ofrece, los años primigenios en los que produjo al alero del *Orange Tree Theatre* no dejaron de merecerle reconocimiento y su verdadero salto fue el estreno de *No One Sees the Video* en 1990 en el *Royal Court Theatre Upstairs* (Middeke, 83). El mismo Crimp hace notar el vínculo importante que tiene con este último teatro, dado que para él significó conseguir mayor atención nacional e internacional (Aragay y Zozaya, 63). En la pieza recién indicada se empiezan a notar las exploraciones que el dramaturgo realiza sobre las posibilidades violentas del lenguaje.

En el desarrollo de *No One Sees the Video* se fijan instancias del habla entre personajes bajo un tono amenazante, especialmente en la dinámica de las entrevistas llevadas

⁴ Un caso distinguido es el de *Cruel and Tender*, donde Crimp adaptó la tragedia *Traquinias* de Sófocles.

a cabo durante la obra. La comunicación se formula constantemente en términos interrogatorios, tornando el contacto verbal en un ataque o peligro. Dicho trance violento suscitado por el lenguaje acarrea para los personajes un quiebre sobre sus identidades, pues la “obligación del habla” impide que los sujetos mantengan diálogos estables. Aspectos como este en los discursos, reflejados por Crimp desde sus primeras obras, son indicios de la violencia que el habla dramática puede llegar a reproducir.

De todas formas, es imposible revisar su trabajo sin detenerse en *Attempts on Her Life*. Siguiendo una vez más la entrevista de Aragay y Zozaya, Crimp detalla cómo esta obra habría provenído de su insatisfacción con respecto al entorno del teatro inglés que se ofrecía esos años. Al mismo tiempo, el autor vio en esta nueva pieza una provocación para el *Royal Court*, en tanto había sido evaluado como la cuna de la vanguardia teatral (57-8). La obra, estructurada en diecisiete cuadros, deshace permanentemente el modelo tradicional de una acción dramática que se estructura en hechos consecuentes y sucesivos. Muy por el contrario, cada cuadro respondería a los “intentos” de distintas voces por descifrar la construcción identitaria de Anne, personaje que nunca logra conformarse por las ideas, situaciones, imágenes e incluso objetos a los que la asocian. Más que entender “quién es Anne”, lo que *Attempts on Her Life* representa es el problema de “all the things that Anne can be in the eyes of others, the possibilities of fictions, interpretations and constructions of her life” (Middeke, 91. El énfasis es suyo). Con esto, Crimp tensiona las posibilidades de sentido colectivo que los espectadores crean a partir de esta construcción enunciada del personaje.

Si con *No One Sees the Video* se advierten las dinámicas violentas del lenguaje que el dramaturgo explora, con *Attempts on Her Life* se emplaza al lenguaje en un estado desastroso, al figurar como este proceso de incesante construcción. El lenguaje trazado por Crimp es un montaje de imágenes que cambian, se reemplazan, destruyen, trastornan, etc. Bajo ese foco, más que personajes, dispositivos como Anne son una vía para atraer imágenes mediante el habla dramática, y en ese sentido desempeñarse como ecos de un imaginario amplio. Estas resonancias desatadas por el discurso imposibilitan que lo dicho logre un significado efectivo, para tomar importancia el proceso de construcción buscado por el lenguaje, en lugar del sentido que finalmente nunca conlleva.

En conclusión, la poética de Crimp se aborda aquí por medio de estos dos cruces: la violencia que puede sugerir el acto del lenguaje y el proceso inagotable del lenguaje en su

mismo despliegue. La doble potencia que el dramaturgo identifica en el habla dramática es el punto de partida para este capítulo. Una dualidad explicada por la principal problemática que se analizará, y que tiene estrecha relación con el concepto de alteridad transgresiva visto anteriormente desde el estudio de Howe Kritzer: la intención política de cambiar las percepciones de los espectadores con respecto a lo que significa el habla, específicamente a través de la violencia que ejerce su actuar inagotable.

Este conflicto en el discurso dramático se extrema en una de las últimas obras que estrenó Crimp: *In the Republic of Happiness*, considerada por Angelaki como una pieza que podría reemplazar el renombre de *Attempts on Her Life* en la carrera del autor (312). Se hará notar que es aquí donde el lenguaje entra en la crisis de su propia violencia, y finalmente llega a disputar el cómo decir y expresar el habla dramática.

B. ANÁLISIS DE *IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS*

La obra se estructura en tres partes: *Destruction of the Family*, *The Five Essential Freedoms of the Individual* e *In the Republic of Happiness*.

En la primera parte se presenta una reunión familiar en ocasión de la Navidad, donde la mitad de los personajes carecen de nombre propio, para distinguirse únicamente por su rol dentro de la misma familia: Grandad, Granny, Dad y Mum. Los demás personajes son Debbie, Hazel -ambas hijas de Dad y Mum-, Madeleine y Uncle Bob. En el curso de esta parte, la familia discute diversos temas que inquietan las relaciones entre cada participante de la reunión: el embarazo de Debbie, la forma agresiva con la que Hazel trata a su hermana, la crueldad de Dad por contradecir violentamente a Grandad, entre otros conflictos que abundan en las interacciones familiares. Pero el verdadero punto de quiebre en esta situación brota cuando entra a escena Uncle Bob, sin explicarse la procedencia de su aparición. Su llegada viene a distorsionar aún más las dinámicas de este grupo familiar, aunque su propósito inicial disimula ser inocente: transmitir un mensaje que su esposa Madeleine quiere compartir a la familia. Sin embargo, el diálogo que Uncle Bob intenta elaborar con la familia está acompañado de una violencia sugerida, específicamente por la cercanía retorcida que parece tener con Debbie y Hazel, sus dos sobrinas. La crisis que Uncle Bob significa está dada por el mensaje de Madeleine que procura entregar, a pesar de verse impedido de hablarlo apropiadamente. Las palabras que el personaje se esfuerza por comunicar están cargadas de

un alto nivel de violencia y amenaza hacia la mayoría de la familia, y esta crisis se agudiza con la llegada de Madeleine a la reunión. En un comienzo, demuestra una actitud cordial, para luego transformar su discurso en un arma que agrede a los otros personajes. Con su llegada impuesta, la mujer se ocupa de tensionar aún más los conflictos que la familia ya discutía antes de que ella llegara, desencadenando temor sobre los otros personajes. Así, esta primera parte finaliza con una Madeleine que insiste en el “nuevo mundo” al que se irá con su esposo, Uncle Bob, para cerrar con una canción cantada por ella misma, musicalizada de forma inesperada.

La obra sufre un vuelco absoluto en la segunda parte, que a su vez se estructura en cinco secciones. Cada sección está orientada sobre ciertas “libertades”⁵ representadas en el individuo, y estas múltiples dimensiones tematizan las vicisitudes que el habla dramática encarna. Ahora bien, el giro se evidencia principalmente a causa de la desaparición de los personajes en esta segunda parte: aquí los integrantes de la familia con los que termina la primera parte están despojados de sus nombres o cualquier señal identitaria que los diferencie. En lugar de las marcas que permiten referir el parlamento distintivo de un personaje, el texto de la segunda parte brinda guiones que constatan un cambio sobre el turno de habla entre cada voz. Si en la primera parte existían personajes que informaban antecedentes y personalidades bajo una situación particular, en la segunda parte esto se reemplaza por voces que dialogan sin un orden explícito sobre sus intercambios. El único orden que se puede notar es la matriz de imágenes que cada sección dispone, esto es, las ideas esbozadas por las voces en relación a una Libertad determinada. Nociones que indirectamente se asocian a las tensiones formuladas por la familia en la primera parte, aunque amplían el espectro de interpretación por esta pérdida de identidades reconocibles que los personajes sufren. En ese sentido, las voces hacen eco de las violencias personificadas por la comunicación disruptiva en la familia.

Como último giro de la pieza, la tercera parte abre con una “sala enorme” y un “paisaje indistinto”. Se vuelven a presentar personajes, pero solo quedan dos de los presentados en la primera parte: Uncle Bob y Madeleine. Recién llegados a este “nuevo mundo” previamente anunciado por la mujer, los personajes dialogan acerca de la realidad

⁵ Para fines metodológicos, en este capítulo se referirá cada sección de la Parte 2 como “Libertad”, para esclarecer el análisis de la obra.

en la que se encuentran. Uncle Bob sigue presentando dificultades para verbalizar aquello que realmente desea verbalizar, pues insiste en querer “recordar” lo que Madeleine pretendía decir a través de él en la primera parte. Los personajes ahondan sobre la dirección que deben desempeñar sobre esta nueva realidad y el respeto que deben comandar sobre sus habitantes. Por su lado, Uncle Bob reitera que no logra “escuchar” o “ver” las imágenes forzadas por Madeleine sobre el nuevo mundo. Así, estos personajes -los que restan del grupo familiar expuesto en la primera parte- interactúan disruptivamente para poder entender la “República de la Felicidad” que han creado. Y la verdadera crisis se denota en el ejercicio de “hacer entender” este mundo que Madeleine dirige a Uncle Bob. Una meditación violenta que se ramifica en los discursos exigidos por la mujer sobre este hombre disminuido, obligado incluso a cantar la denominada “happy song” como último gesto de este recorrido agresivo del habla en la pieza.

En síntesis, lo primero a destacar sobre esta explicación previa al análisis son los cambios que experimentan los *dramatis personae* de *In the Republic of Happiness*. Cabe esquematizar dichas variaciones de la siguiente forma:

Parte 1	Parte 2	Parte 3
Grandad	Old Man	
Granny	Old Woman	
Dad	Middle-Aged Man	
Mum	Middle-Aged Woman	
Debbie	Teenage Girl 1	
Hazel	Teenage Girl 2	
Madeleine	Woman of about thirty	Madeleine
Uncle Bob	Man of about thirty	Uncle Bob

Desde esta mirada, se sugiere una evolución que apunta al desorden de identidades en los personajes, ya que todos sus nombres se pierden en la transición de la primera parte hacia la segunda, para retomarse en la tercera pero solo en dos de los personajes iniciales. A primera vista, entre cada parte de la obra se detecta un reinicio sobre lo que significa cada personaje, privilegiándose más lo dicho que el agente dramático de un discurso. En otras palabras, la fulminación intermitente de estas identidades merma la relevancia que puedan tener los personajes en el análisis, y prioriza la verdadera fuerza que se desentrañará: los

efectos que involucra el actuar del habla a lo largo de cada interacción, y cómo estos siguen una directriz violenta que afecta la recepción de la obra.

El razonamiento se confirma también por la dificultad de acertar un orden entre las partes que conforman *In the Republic of Happiness*. Aquí no se dibuja una acción dramática secuenciada, sino ciclos de situaciones que se reinician para anular posibles nexos entre cada uno. La pérdida de la acción dramática es un fenómeno propio del drama contemporáneo que ha sido estudiado por teóricos como Ryngaert y Sermon, quienes observan en las nuevas creaciones una ruptura con respecto a las formas canónicas de acción. Donde antes existía la acción, las obras contemporáneas persiguen la lógica del movimiento (25). Es el movimiento del habla entre los personajes y voces de *In the Republic of Happiness* lo que sugiere una coherencia a esta serie de conflictos representados. Hay en esta obra un solo móvil: la violencia efectuada por el discurso, específicamente por su proceso de enunciación.

Considerando esta revisión general, se detecta en el lenguaje el conflicto principal de la pieza, donde hablar es una pugna que va evolucionando en su configuración. Elisabeth Angel-Perez, una de las principales estudiosas que se ha detenido sobre el trabajo de Crimp⁶, coincide en el problema que acaece en el proceso del habla. En una inspección evolutiva de las distintas fases que se han comprobado en el dramaturgo, la teórica hace ver cómo en producciones como *Into the Little Hill*⁷ el espectáculo se pone en marcha bajo distintos recursos del lenguaje que afectan su recepción: “What one is eager to know, more than how the story will end, is *wether* the story will be written at all” (Martin Crimp’s *Nomadic Voices*, 357. El énfasis es suyo). Una vez más, menciones como estas verifican que la crisis del lenguaje es un ideario que trasunta la obra de Martin Crimp, uno donde las palabras dichas son expectativas que ponen en riesgo lo que el espectador cree entender de cualquier pieza dramática. Lo que el dramaturgo escenifica es una experiencia vertiginosa sobre lo dicho, un campo de batalla atravesado por voces que nunca conciertan un habla estable, mucho menos predecible.

Dando paso ahora a *In the Republic of Happiness*, en virtud del extenso material que entraña, se organizará un análisis separado por cada parte. Esto se conducirá bajo cuatro ejes

⁶ Los estudios de Angel-Perez, especialmente desde la experticia que demuestra sobre el cuerpo creativo de este autor, es una de las principales fuentes críticas para la presente investigación. Por esto, se reconoce también aquí la importancia que ha tenido el aporte de esta teórica a la hora de analizar la obra de Crimp.

⁷ Libreto de ópera escrito por Crimp y compuesto musicalmente por George Benjamin.

que reflejarán las variaciones experimentadas por el lenguaje a lo largo de la obra: los personajes, el discurso, el problema de la felicidad y las canciones. Tales ejes dialogarán entre sí, ya que se examinará en sus delimitaciones cómo esta pieza ejecuta dramática y políticamente los giros sobre las impresiones de sus receptores. Giros que vienen a desquiciar la función básica del habla en el drama contemporáneo e impulsan su pretexto violento, particularmente en los actos de enunciación.

B.1 DESTRUCTION OF THE FAMILY

Recordando lo informado anteriormente, en esta parte se representa un encuentro familiar donde cada participante dialoga agresivamente sobre los problemas que ocurren en dicha reunión. Asimismo, por recordar la tabla recién expuesta, los personajes de esta parte son Grandad, Granny, Dad, Mum, Debbie, Hazel, Madeleine y Uncle Bob.

En los diversos aspectos a analizar en esta parte, se ve como principio básico una serie de conversaciones que permanentemente se reinician, situándose en la aparente convención de un evento familiar que deja entrar las interacciones violentas ocasionadas por los personajes desde su habla dramática.

B.1.1. PERSONAJES

El cuadro inicial de la primera parte describe un contexto radicalmente abstracto. Solo se indica que “The family is gathered” en la circunstancia minimalista de tres elementos: “Daylight”, “Christmas” y “A small artificial tree with lights” (Crimp, 277). Se traza la instancia de un encuentro familiar a partir de marcas puntuales que la refieren, pero sin realmente explicarla. Tal fenómeno es propio del drama contemporáneo, una particularidad de “cumplir con las convenciones” bajo la siguiente finalidad: satisfacer el deseo de ilusión convencional que existe en la audiencia (Ryngaert y Sermon, 15). La obra está jugando con el campo de expectativas colectivas y, aunque se cumple presuntamente con la convención, se hace bajo una lógica abierta que da pie a las posibilidades de lo que se enuncia, en lugar de aclararse por la acotación al inicio⁸.

⁸ Ryngaert y Sermon refuerzan esta noción al entender la ficción teatral como “imaginada e imaginante”, comparándola con la ficción novelesca, donde se construye una imagen mental “soñada” desde el narrador, pero en el teatro existe un cruce entre lo enunciado por los personajes y lo visible que esboza el discurso acotacional.

Los personajes disponen un flujo conversacional sufre constantes quiebres por intervenciones de “corrección” emitidas por cada miembro familiar. Estas “correcciones” aspiran a mantener la estabilidad del contexto recién señalado, y prueba de esto se ve también al comienzo de esta pieza. Luego de la reflexión inicial que enuncia Debbie sobre su embarazo y el amor que tiene por la familia, su hermana Hazel consulta por qué no se deshace de su bebé. Esta sugerencia, una de los primeros síntomas de violencia indolente, es inmediatamente sancionada por Mum y Granny, con correcciones como “Hazel doesn’t mean that” y “That’s not a nice thing to say, Hazel” (Crimp, 277). Se detecta aquí un freno a la agresión verbal que un personaje insinúa sobre otro, específicamente por la represión de Mum y Granny. No obstante, reiterar en corregir estas interacciones disruptivas no apunta a una verdadera armonía en las enunciaciones, sino que precisa mantener los “roles dentro de la familia”. Estas “correcciones” están dirigidas a preservar una de las pocas coordenadas que resuenan con las expectativas colectivas de los espectadores.

De ello, es importante destacar que el pretexto convencional implicado en esta primera parte se representa simultáneamente por el “puente referencial” que extiende la identidad genérica de cada personaje (Ryngaert y Sermon, 75): Grandad, Granny, Mum, etc. son ejemplos de esto. Ahora bien, este mismo puente acierta una clara fragilidad por la subversión que afectan las “buenas relaciones” esperadas entre dichos roles familiares, inclusive cuando los personajes intentan conservarlas. La vulnerabilidad se expresa rápidamente en la molestia enunciada por Grandad, producto del diálogo que tienen Mum y Debbie sobre la compra de pornografía que Granny habría realizado para él, a pesar de que la misma Debbie estaba intentando defenderlo: “Don’t you talk about me like that, young lady. I am neither senile nor impotent – surprising as that may seem” (Crimp, 278). Por ende, las mismas correcciones -procuradas por distintos personajes con la finalidad de asegurar estabilidad en la ilusión convencional- se ven anuladas tras cada interrupción enunciada.

Otro recurso que hace fracasar la convención de esta reunión familiar es la violencia dirigida por la agencia de la palabra. Un primer guiño a esto se encuentra en el malestar que Dad comunica, una sensación de “a bit sick” que brota para él desde el comienzo de la cena (279). Dicho sentir opera aquí como un conflicto parasitario que se extrema mediante el solo discurso de este personaje, cuando ahonda críticamente sobre el embarazo involuntario de su hija Debbie:

Dad. Well in that case it must be my particularly selfish daughter bringing up yet again the subject of her unplanned and ill-conceived pregnancy in front of this whole family when *she can't even name the father*.
Debbie. I'm sorry, Dad.
Mum. Don't bang on the table like that.
Dad. I'll bang how the fuck I like (280. El énfasis es suyo).

A pesar de que no se explicita por las acotaciones, Mum recalca el golpe que Dad acaba de darle a la mesa, y es necesario relacionar este gesto con la misma enunciación que este último realizó. Figura en esta oportunidad una nueva rotura sobre las relaciones previstas de los personajes, dado que la agresión física viene a trastocar aún más la ilusión convencional. La violencia ejercida por un personaje como Dad, que mana principalmente desde su habla dramática, ingresa para debilitar este “puente referencial” del encuentro familiar.

Esta noción de la violencia y debilidad convencional que reproducen las enunciaciones de cada personaje se explica por la función en el diálogo teatral identificada por Anne Ubersfeld. Al seguir sus apuntes teóricos, se ve en el diálogo una acción, más que un sentido único de referencia y significado (10). De esta suerte, el diálogo ejecutado en esta primera parte conlleva una separación entre dos conceptos: en el discurso se concibe por un lado el *enunciado*, esto es, palabras atribuidas a emisores concretos, y por otro lado el *enunciador*, hablante al que se le atribuye un enunciado (14)⁹. Contemplando lo expuesto, a pesar de que las interacciones entre los personajes responde al orden convencional del diálogo estudiado por Ubersfeld, subyace un peligro dentro de la estabilidad prevista entre cada participante de la reunión familiar. Es más, el trasfondo violento atrae consigo desviaciones para lo que significa el rol familiar de los enunciadores y los enunciados que se esperan de ellos. Así, la acción del diálogo se abre a variaciones abruptas sobre las relaciones entre los distintos enunciadores: ¿es el golpe de Dad un acto coherente con la figura parental? Un acto, por lo demás, gatillado por el mismo enunciado que se le adjudica.

La inestabilidad se ramifica con otros ejemplos. En un momento de la celebración navideña, Grandad emite un parlamento cargado de introspección sobre el aparente valor de

⁹ Ubersfeld hace ver cómo el orden de “enunciado” y “enunciador” se comprueba como el orden del mismo discurso teatral, porque el diálogo dramático se comprende como la imitación de una palabra en el mundo. En otras palabras, el diálogo bajo la idea bifronte del “enunciado” y “enunciador” es un “modelo reducido de las múltiples maneras por medio de las cuales la palabra actúa sobre los otros” (105)

su trabajo y experiencia. Aparente, dado que Dad inmediatamente clausura esta imagen, con la intención de aterrizar tajantemente su discurso ensimismado (Crimp, 285).

Dad. You were never in prison, Dad. You were never a doctor.

Grandad. I never said I was, Tommy boy. I'm not stupid.

Mum. Let's not start an argument.

Dad. Why not? He loves it. Mum was the doctor, Dad. Mum worked for forty years to support you. The reason you have the money in the bank now for speedboat rides and pornographic downloads is that while you squandered, Mum constantly worked (285).

Sanciones como esta vienen a reforzar la intención ya vista de mantener la normalidad convencional, pero ahora funcionan como un ataque del habla entre los personajes, retorciendo la armonía de este modelo familiar incluso en su proceso de recordar el “puente referencial” entre estos personajes.

Angel-Perez refiere sobre esta articulación compleja en Crimp en uno de sus estudios, donde hace notar cómo el dramaturgo expresa cierto interés por los “ingredientes” de la dramaturgia tradicional, pero al mismo tiempo excede y repudia los parámetros que exigen componentes como los personajes, la acción, o incluso la acción actuada, para priorizar la acción narrada (81). Lo que el autor realizaría en sus piezas, y específicamente en la primera parte de *In the Republic of Happiness*, es utilizar configuraciones dramáticas que reflejen un paradigma tradicional, pero su vez sintomaticen una descomposición en su aparición a lo largo del texto. Bajo esta noción, el “puente referencial” que se intenta conservar durante la reunión familiar apunta a develar la ilusión que realmente es. Los roles familiares son entonces un medio para exhibir el problema que se trama en el habla de los personajes, un habla que perfora los intentos de velar por una convención dibujada, pero nunca consolidada¹⁰.

Independiente del contexto que la primera parte insinúa, lo que prima entre estos personajes es la crisis que se desenvuelve en el curso de la misma celebración. Esta familia es portavoz de un acto enunciador problemático, al punto de volatilizar la ya débil superficie convencional que se pueda rastrear.

¹⁰ Última evidencia de esto es un diálogo que se traza entre Uncle Bob, Debbie y Hazel. Mientras el primero trata de retomar la conciencia del “discurso de Madeleine” que busca transmitir, las muchachas pelean entre sí y buscan la validación de su tío. Un claro indicio de esta doble faz en el discurso, donde incluso se ordenan irreconciliablemente dos conflictos: el roce violento de dos hermanas y la crisis interna de un personaje con respecto a su acto de habla.

B.1.2. DISCURSO

El discurso de la primera parte se abordará aquí sobre dos fenómenos sustanciales que trascienden el habla de estos personajes: por una parte, el uso de las pausas y el *dash*, y por otra parte, el discurso monologizado.

Para remitirse a las pausas y el *dash*, es importante rescatar el estudio de Leslie Kane en *The Language of Silence*. Aquí la autora discrimina el efecto que genera el lenguaje -una construcción fijada por relaciones gramaticales que implica denotación y estructuras definitorias de identidad- y el silencio, un recurso despojado del tiempo que se abre a distintas connotaciones y ambigüedades (18-9). La pausa, entendida aquí como una manifestación del silencio, irrumpe como un momento que suspende la temporalidad del diálogo entablado entre los personajes. Lo inquietante de esta suspensión es que posibilita una apertura de sentidos en lo que viene después de marcarse dicha pausa.

Ya se puede observar esto al comienzo de la obra, específicamente cuando el altercado entre Mum, Granny y Hazel sobre el habla agresiva de esta última se ve atravesado por una pausa. Lo llamativo está en lo que ocurre justo después: paradójicamente, si antes los personajes discutían sobre el maltrato de la muchacha sobre su hermana, lo que sigue a la pausa es una conversación sobre la ida de Granny al supermercado:

Mum. Hazel doesn't mean that.

Hazel. Yes I do – if the world isn't 'good enough'.

Granny. That's not a nice thing to say, Hazel.

Mum. She doesn't actually mean it.

Hazel. Yes I do.

Pause.

Mum. So you went to the supermarket, Margaret.

Granny. Oh it's not very interesting.

Mum. *We* think it's interesting. What did you get? Come on – tell us – cheer us all up
(278. El énfasis es suyo).

Abordando esto desde la expansión interpretativa recién conferida a la pausa, se puede ver aquí un posible reinicio en la interacción de los personajes tras la aparición de esta. Dicha lógica se comprueba gracias al desvío sufrido por la temática antes dialogada, que a su vez se liga con la inestabilidad ya descrita sobre el “puente referencial” que los miembros familiares de esta reunión nunca logran representar efectivamente.

Vale destacar otro caso donde la pausa genera una suspensión ramificadora: el episodio violento que Dad exhibe. Tras el “golpe verbal sobre la mesa”, en el texto se marca una pausa, y acto seguido Granny comienza a dar una explicación superficial sobre la

conducta de su hijo: “He’s been like this ever since he was little. People don’t change. But he does need to control his temper – especially at Christmas” (280). Nuevamente, las interacciones de los personajes se ven reiniciadas por el efecto de la pausa, en tanto Granny reacciona de una forma mucho más distanciada de lo que se esperaría frente a un acto claramente violento. Esta respuesta, al enmascarar la tensión que ejerce Dad, estaría ímplicitamente sancionando la interrupción de su habla, práctica que se revisaba en el apartado previo. Ryngaert y Sermon comprenden este fenómeno en el drama contemporáneo como la intención de reforzar lo convencional a través de la entrada de los personajes al sistema de conversación, aunque sea forzada. Al conseguir situar el habla en un tono de conversación, se evitaría el intercambio conflictivo y se mantendría el diálogo estable (91). No obstante, este ingreso a lo conversacional no es motivado por un acuerdo normal entre los personajes, sino por el reinicio súbito que la pausa atrae.

En consecuencia, la pausa en el discurso de *In the Republic of Happiness* desarticula la fluidez de los intercambios dialógicos, puesto que engendra verdaderos reinicios que desacoplan las consecuencias que la audiencia espera en un discurso plagado de agresiones. El lenguaje -o, en este caso, la discontinuidad del lenguaje- colapsa sobre su propio acto de enunciación, y en este gesto acaba por trastocar la comprensión lógica del habla dramática que la audiencia espera.

Simultáneamente, el recurso que viene a potenciar esta afección de los enunciados es la recurrencia del *dash*. Una herramienta proveniente de la lírica, según *The Poetry Handbook*, el *dash* opera con el fin de cortar oraciones y cambiar el sentido de lo que se refiere en el habla (Lennard, 136). El guión largo que esta marca graba sobre el texto también permite una información “aparte” que complejiza el mensaje, en tanto sugiere que se añade algo pero también traza una nueva dirección de significado (Lukeman, 113). Si la pausa ocasiona cambios entre las enunciaciones de los personajes, el *dash* interviene el enunciado y desencadena fluctuaciones en su interior.

Caso paradigmático de esto es un discurso emitido por Granny: luego del acto verbal violento de Dad, la anciana explica sus viajes en taxi para corregir a Hazel, quien aseguraba que ella utilizaba el bus para transportarse. Desde ese punto de partida, el personaje comunica una extensa reflexión a partir de las imágenes que le entrega la experiencia de andar en taxi,

y termina relatando su felicidad bajo un marco capitalizado de poder comprarla mientras el resto de la gente sufre por cosas básicas en su día a día:

Granny. No he's right – because in fact, Hazel, your father is right, I don't use the bus, I take taxis. I may be an ugly old granny – as you have so kindly pointed out – but I still like to sit in the back of a taxi and be driven through the streets – [...] Yes on nights like that the taxi is glorious and the fact that I'm paying for my happiness makes my happiness all the sweeter – and the fact that other people are having to suffer and work just to pay for such basic things as electricity makes it even sweeter still (281-2).

Este proceso de habla, intensificado por las digresiones que la inscripción del *dash* implica, reafirma aquí un ejercicio todavía más problemático del lenguaje, pues se compromete la enunciación en su sola manifestación.

Por tanto, a base de la pausa y el *dash* en específico, el decir dramático comprueba cómo su ejecución de ser hablado no tiene un carácter anodino. Muy por el contrario, el habla solo sigue reafirmandose como un fenómeno desafiante y alarmante.

La alarma solo se acrecienta con el otro fenómeno discursivo a tomar en consideración ahora. En medio de la secuencia dialógica que se fabrica en la primera parte de *In the Republic of Happiness*, aparecen parlamentos que ocupan una gran extensión del habla dramática. A saber, hay oportunidades donde el decir de los personajes asume una estructura monológica. Ubersfeld ya detalla cómo este rasgo es propio de escrituras como la de Crimp, en tanto predomina sobre los personajes contemporáneos una yuxtaposición de monólogos en lugar de comunicación interpersonal (44). La misma pieza abre con lo que se denominará *bloque monologizado*, encontrándose una Debbie que lamenta el temor que siente por “su bebé”. Un discurso monologizado que, dicho sea de paso, está perforado por el uso del *dash*:

Debbie. I wasn't trying to upset people, Dad. I love you. And of course I love Hazel too. I do, Hazel – whatever you think. But the fact is, is I know that I'll love my baby more. And that's how it should be, Dad – however much I love you, I know that I'll love my baby more. Which is why I'm afraid. Wouldn't you be afraid? When you look at the world? – when you imagine the future? I'm afraid, Dad – for my baby. And I'm really sorry because I know this is Christmas and I shouldn't be talking like this about horrible things but it's just I can't help it (277)

Los bloques monologizados surgen en los personajes como una exploración visual de sus múltiples facetas e introspecciones, en tanto la dirección desviada del enunciado - mediada por los efectos digresivos del *dash*- también significa desvíos sobre el sentido

unidireccional de la consciencia que enuncia. Se complementa esto con lo que propone Angel-Perez, quien señala cómo esta clase de discursos funcionan bajo un habla indirecta-libre y conducen a su vez una suspensión con respecto a la interacción directa con otros personajes, esto es, el diálogo que se retoma cuando el bloque monologizado llega a su fin (357-8). El habla dramática en la primera parte de *In the Republic of Happiness* se despliega en dos estructuras discursivas: el diálogo, donde los personajes intercambian sus perspectivas, y la forma monológica, donde lo dicho se desborda en un racimo complejo de imágenes que el personaje emite. Por esto último, el bloque monologizado figura en el discurso como una fuente inagotable de lenguaje, un proceso de enunciación delirante que simultáneamente posibilita la violencia en el habla de los personajes, ya que la expansión de su decir significa la aparición de gestos agresivos.

Uncle Bob es una manifestación crítica de esta forma discursiva, específicamente por la función de “conducto” a la que obedece su habla, pues su intención constante es remitir un mensaje que su esposa Madeleine busca dirigir a la familia. La inestabilidad crece en este personaje, condición que se evidencia rápidamente por los numerosos bloques monologizados que enuncia. Además, luego de explicar que su discurso no es realmente suyo, uno de sus parlamentos refleja una violencia dual:

Uncle Bob. But look: this is not me speaking now, it's Madeleine. She hates you. She finds each one of you in your own way abhorrent. (...) And it's you, Peg, it's you and Terry – okay, let's start there – hates this this this smell you have – she says you both smell like flood-damaged carpet and wishes you were dead. Horrid. I know. And not just dead but wants to erase you (291).

El doble matiz de violencia aquí se ve en primer lugar por la suspensión que padece el habla verdadera de Uncle Bob, y en segundo lugar por el rechazo que “su discurso” profiere contra los miembros familiares, rechazo que se encauza sobre los personajes de Granny y Granddad, hacia quienes recae el anhelo de la muerte, para intensificarse el enunciado a un sentido de aniquilación. Por consiguiente, la corriente vertiginosa de lenguaje que desatan los bloques monologizados se plasma como una escalada de violencia, maximizada por el doble horizonte de habla que subyace al habla: agresiones verbalizadas indirectamente por Madeleine y dubitaciones parpadeantes en Uncle Bob sobre el contenido desgarrador que debe enunciar.

Si bien la primera parte de esta pieza está ordenada por parlamentos disociados por cada personaje, respondiendo a la estructura tradicional enunciado-enunciador ya tomada

desde Ubersfeld, el bloque monologizado corrompe definitivamente este paradigma. Al encontrarse con un discurso que no está realmente enunciado por quien lo enuncia, se traza una confusión sobre esta correspondencia entre el enunciador y el enunciado, pues Uncle Bob y Madeleine parecieran compartir estas categorías en los bloques monologizados dichos por el primero. En ese sentido, la obra refleja una inestabilidad que llega a descalificar la importancia de quién dice, para enfatizar en lo que se dice y cómo se está diciendo.

Otro indicador de tal vulneración a los principios de la comunicación dramática está en la descripción que Uncle Bob realiza sobre su mismo proceso de enunciación. En uno de sus múltiples bloques monologizados, el personaje reafirma el dolor que le produce su misma posición de “transmisor”. Tras atacar a una parte considerable de la familia, Mum solicita que Uncle Bob se retire, interacción que desencadena una reflexión perturbadora sobre la afección que este último personaje padece en su ejercicio de hablar. Más aún, se hace hincapié en el daño corporal al que se sometería Madeleine con tan solo “pensar” en el matrimonio de Mum y Dad. Y este nuevo torrente disruptivo de habla se agrava cuando Uncle Bob sostiene que su esposa se vería resignada a “no ser escuchada” dentro de la misma familia:

Uncle Bob. You think I don't *want* to leave? You think I get *pleasure* from having to stay here and repeat what another person has instructed me to say? You think this doesn't *hurt*? Because I'm afraid she's right, Sandra: this is so typical of you – so typical of you and Tom in your what? in your yes in your married bubble of stale air not to understand how your own brother could be suffering right now – yes? – yes? – look at me – yes?
I mean you've probably never seen the skin here, have you – Madeleine's skin – here – you've never seen it like I have, not felt with your own fingertips have you Tom the horrid rash she gets here when she considers your marriage [...] They don't even hear my voice – she says – because there's no air left for it to travel through. House – job – school – kids – family – they don't even hear my voice... (292. El énfasis es suyo).

Este cuadro, abrumado por las imágenes devastadoras que incluye¹¹, expresa con potencia la capacidad de arma violenta que supone el lenguaje en esta obra, donde los

¹¹ El carácter de visualidad perturbadora que recae en los bloques monologizados guarda relación con el término de *hipotiposis* que Ubersfeld rescata de Quintiliano: “figura de estilo que consiste en describir una escena de manera tan viva, tan enérgica y tan bien observada, que ella se ofrece a los ojos con la presencia, el relieve y los colores de la realidad”. Esta construcción verbal de imágenes activas en su misma aparición es lo que esta forma discursiva genera, desbaratando la estabilidad en el enunciador y también en el espectador, pues viene a cuestionar el sentido de la enunciación por su solo acto de decir (145).

enunciadores se ven afectados por su misma forma desastrosa de enunciar que asimismo suspende el intercambio dialógico e impone la fuerza monológica.

Se observa en esta desviación radical de la consciencia enunciativa los indicios más claros que aseguran la crisis del lenguaje experimentada por los personajes de *In the Republic of Happiness*. Las sanciones que ellos pretenden de mantener el buen trato convencional de una familia se trastocan con lo que estos fenómenos del discurso comprometen. Perforaciones en el habla como la pausa y el *dash*, o suspensiones críticas del diálogo como el bloque monologizado, reconvierten el discurso de los personajes en su mismo ejercicio de decir. Una serie de rupturas que abren el lenguaje a su manifestación más violenta, fórmula que no solo pervierte las relaciones entre los personajes, sino también el vínculo de estos con su mismo decir y las expectativas de la audiencia con respecto a lo dicho en esta obra. El despliegue brutal del habla que ofrece *In the Republic of Happiness* se puede detectar incluso en esta primera parte, y con ello empieza a descortinarse la cortina que aparentaba una situación convencional de familia.

B.1.3 PROBLEMA DE LA FELICIDAD

Pese a la agresividad y permanente interrupción o clausura en el diálogo, las interacciones sí permiten coagular un motivo reiterativo, dado por la presión entre cada uno de los miembros familiares: la necesidad de “estar bien”.

Las distorsiones sobre lo dicho guardan una contraparte “feliz” en la práctica de las conversaciones que llevan los personajes. Esto se enlaza con las sanciones para mantener el rigor convencional visto en el primer apartado, pero aquí se reconocerá el pretexto temático que sustenta la comunicación “armónica” entre los personajes. Ryngaert y Sermon se detienen sobre el efecto que las conversaciones tienen para el drama contemporáneo, viendo en ellas interacciones que eluden el conflicto. El intercambio conversacional se desarrolla como un estado del habla donde no hay posiciones que se opongan (92), sino meros encuentros de compartir entre individuos. Dicha pretensión es continuamente reafirmada por los personajes en la primera parte de la obra, con una Mum que ruega a Hazel que no deje la mesa (Crimp, 283), acto que podría quebrantar la situación conversacional de la familia. Por tanto, la conversación se diseña sobre dos fronteras: la necesidad de reafirmarse como estabilidad comunicacional y al mismo tiempo la urgencia de su propia clausura, una

condición frágil que pone en duda el sentido real que guarda lo conversacional en *In the Republic of Happiness*.

¿Cuál podría ser este “sentido real”? Al momento de estudiar la obra de Crimp, Aloysia Rousseau hace ver cómo los intercambios discursivos en esta poética tienen un aterrizaje posiblemente violento. Sin embargo, tal concreción de la violencia no se lleva a cabo mediante impresiones como el *shock* que los *In-yer-face* realizaban a principios de los 2000, sino a partir de la invitación que los enunciados hacen llegar al espectador a participar del significado agresivo en el habla (345). La enunciación sobrepasa la lógica ya conocida de funcionar como impronta de un gesto estremecedor, para abrirse a un juego donde involucra a la audiencia en este proceso de alteridad transgresiva que el lenguaje dramático comporta.

Esto se vincula con las perturbaciones subrepticias a todo ejercicio conversacional - y, conjuntamente, de felicidad- intentado en la primera parte, tal y como sucede entre Dad y Grandad por un momento determinado. Luego de que este último personaje emita una reflexión sobre su aparente función como doctor, el primero desacredita su historia. Esto conlleva la sanción correctora de Granny, quien solicita a Dad que deje de insultar a su padre. Acto seguido, este profiere un: “Whatever. He can’t hear me anyway” (Crimp 285). Con ello, la comunicación aquí se ve completamente suprimida, no solo por la crueldad irrefrenable de Dad al anular la información entregada por Grandad, sino también por la sordera que el personaje revela, reprimiendo una interacción armónica. La supresión comunicativa provocada por la sordera es la invitación que los enunciados realizan sobre el espectador a replantear sus percepciones con respecto a la misma comunicación. En esta oportunidad, el decir peligroso de los personajes enfrenta al receptor con preguntas como: ¿por qué Dad sigue dirigiéndose a Grandad si sabe que no lo puede escuchar? ¿Qué clase de violencia puede desatarse si Dad afirma que Grandad no puede oírlo? ¿Hay algún parámetro en el habla cuando el mensaje que se comunica no llega realmente a quien debe escucharlo?

Así, la garantía de la felicidad, ya calificada bajo rasgos de fragilidad por su inestabilidad en el discurso dramático, se ve como un biombo que reviste el contenido del habla, pero que no logra subsanar la violencia que detona el accionar del lenguaje. El decir no opera en la primera parte de *In the Republic of Happiness* como una herramienta para comunicar un “estar bien”. Más bien, lo dicho por los personajes es una pantalla de bienestar

que busca prevenir un fracaso (Rousseau, 346). El quiebre de que salga a la luz este síntoma violento que la enunciación ofrece al espectador.

Un último modelo a destacar que lleva al extremo esta noción es nuevamente el habla de Uncle Bob. En un principio, aunque se aproxima a su verdadero objetivo de corromper la felicidad en esta reunión familiar, el personaje declara enunciados que aparentemente revisten un tono inocuo: quedarse conversando, adular los aros de Debbie, pedir perdón por pellizcarla al revisarlos más de cerca, etc. (Crimp, 289). Tales comentarios circulan sobre el habla de Uncle Bob como pistas vaciadas de lo que sería una interacción orgánica entre él y los miembros familiares, vaciadas en tanto son un conducto para lo que el personaje realmente quiere llevar a cabo en su discurso. En los bloques monologizados que Uncle Bob emite se va construyendo su rol complejo de “transmisor”, en tanto cuestiona la forma en la que debe expresarse el mensaje de su esposa Madeleine.

Uncle Bob. But look: this is not me speaking now, it's Madeleine. She hates you. She finds each one of you in your own way abhorrent. But it's deeper than that, it's deeper than that, it goes much deeper than that because it affects her physically – affects her skin – so even now – out there in the car – she's having to rub in cream. She abreacts. You're actually affecting – yes – fact – her ability to breath (291).

Al repetir expresiones como “but it's deeper than that” para desenterrar la violencia discursiva que debe verbalizar, el personaje abandona la comunicación efectiva con la familia y comienza a interpelarse a sí mismo con la finalidad de configurar su habla. Dicha indagación viene a socavar paralelamente las interacciones de los otros personajes, pues no dejan de interpelar a Uncle Bob para descifrar la incompreensión que él mismo experimenta sobre su decir. En consecuencia, las expectativas de una “interacción feliz” se desarman por completo tras este fenómeno, con un discurso que abarca gran parte del habla dramática, pero nunca alcanza un contacto que refuerce el sistema orgánico de una conversación¹².

En resumen, los acuerdos de fluidez y orden que pretende sostener el “diálogo feliz” de *In the Republic of Happiness* son desafiados completamente para explorar disrupciones que difieren la comprensión entre los personajes y merman su comunicación. El

¹² Angel-Perez detalla este aspecto en Crimp recurriendo al concepto de “dialogismo pasivo” de Bajtín. Según la autora, el lenguaje que el autor escenifica pone en crisis la operatividad de esta idea, donde se observa el lenguaje como un material que está en función de las expectativas del destinatario en una ambivalencia: por un lado, el lenguaje es constructivo pues el destinatario comprueba mi existencia y por otro el lenguaje es mortífero porque el destinatario me priva de mi propio lenguaje (355).

cuestionamiento de la felicidad comunicacional versa aquí como un llamado al espectador de seguir el proceso que entraña el significado violento a lo largo de las interacciones entre cada personaje. Este llamado se erige sobre la misma fragilidad que delata el “bienestar” en las interacciones, debilidad que asimismo es representada en la imagen del “pane of glass” que Madeleine asocia sobre la nueva vida alegre que tendrá con Uncle Bob al término de la primera parte (Crimp, 303). El “estar bien” se asimila a una pantalla de cristal, idea que se ve doblemente cruzada por la debilidad, tanto por su facilidad de quebrarse, como por la posibilidad que tiene de mostrar la realidad brutal que se presenta tras su transparencia.

La felicidad se enuncia, sí, pero bajo lo que Rousseau apunta como un “small talk”, un recurso de “decir nada” en el habla de los personajes. De esta forma, el lenguaje se solapa por la obligación de bienestar, pero este solapamiento no sería más que una lámina de contenidos y expresiones que se insertan artificialmente. Una inserción prematura, pues nunca supera la violencia construida desde el lenguaje que el mismo decir reclama sobre el espectador. La apelación de ver un proceso de enunciación inquietante.

B.1.4 CANCIONES

La primera parte de *In the Republic of Happiness* contiene dos episodios de canto: el primero es planteado explícitamente como un canto preparado, donde Debbie y Hazel se presentan frente al resto de la familia, y el segundo tiene un ribete más artificioso, con una Madeleine que cierra la primera parte con un “And music!” (303) que da paso súbitamente a una canción interpretada por ella misma.

Ubersfeld resalta una cierta facultad en el canto que se practica en el teatro. Según la teórica, cuando el discurso dramático asume una lógica de canto existe una intervención masiva de “lo poético”, circunstancia que implica detectar una “señal” en el texto. Lo que esta señal establece es un impulso sobre el espectador de “prestar atención” a lo dicho, en tanto se puede “escuchar en la palabra otro mensaje” (125). Bajo esta lectura, los cantos que entonan los personajes en esta primera parte de *In the Republic of Happiness* no deben ser comprendidos como meros discursos musicalizados que enuncian contenidos vinculados a las problemáticas ya analizadas. Cuando los personajes cantan estarían intensificando las posibilidades del lenguaje, dado que sitúan el decir en una cualidad que excede la de intercambio dialógico y lo ofrecen como una expresión de sentidos ramificados. Además,

dicho ofrecimiento en el canto significa de igual manera una exigencia comprometida sobre la audiencia. No solo entender, sino *buscar entender* es lo que el canto espera de sus receptores.

Con respecto a la primera canción, se efectúa luego de que Debbie y Hazel vuelven a escena y, para demostrar que se han reconciliado, la última anuncia: “We want to sing for you all like we did when we where little”. A continuación, las hermanas entonan una melodía que refiere al hombre ideal con el que ambas anhelan casarse, describiendo a su vez una situación cargada de violencia donde le disparan y graban sus nombres en los muslos de este hombre:

Debbie/Hazel. We’re going to marry a man
(going to marry a man)
The man will be rich
The man will say bitch:
 I’ll make him pay for my meals
 I’ll strut and fuck him in heels –
That’s our incredible plan
Yes our incredible plan.

We’re going to carry a gun
(going to carry a gun)
The gun will go bang
and puncture the man:
 I’ll aim my gun at his head
 I’ll pump his balls up with lead –
Oh what incredible fun
Yes what incredible fun

We’re going to sharpen a knife
(going to sharpen a knife)
The knife will be real
The blade will be steel:
 I’ll cut my name in his thighs –
 cut out his tongue if he lies – (286-7).

Frente a tal imaginario, la canción generaría una “puesta en atención” sobre aquellos conceptos mayormente repetidos, en los que además se reproduce un estándar de felicidad bajo los parámetros de un “matrimonio consolidado”. De hecho, las palabras que más se repiten son justamente “marry” y “man”, pero van acompañadas de expresiones claramente violentas: “I’ll aim my gun at this head/I’ll bump his balls up with lead” o “I’ll cut my name in his thighs/cut out his tongue if he lies” son muestra de ello. El contraste directo entre la idea de un futuro esposo y las agresiones físicas a las que se le pueda someter es lo que

convoca un “otro mensaje” para el espectador. Más allá de estas palabras dichas, lo que perturba su recepción es la mezcla compleja entre lo violento y lo socialmente aceptado, una coincidencia cuya perversión solo incrementa al recordar que esta canción estaría en el marco de “similar a cuando Debbie y Hazel cantaban cuando pequeñas”.

La yuxtaposición problemática entre la musicalización alegre y los términos violentos que irrumpen en el habla son un eco de otra tesis avalada por Ubersfeld: el decir teatral, en tanto es una concreción de las relaciones humanas, es un ensayo sobre cómo la palabra “actúa sobre los otros (105). El discurso que se hilvana en la canción de Debbie y Hazel es un discurso que experimenta sobre las reacciones que logra en los enunciadores y receptores de esta trenza verbalmente lúdica y agresiva. Por dicho motivo, lo risueño y lo brutal son una polarización que “actúa” sobre quienes enuncian el canto y quienes lo reciben, en tanto se desprende un estado de permanente incoherencia al momento de notar cómo el habla dramática de ambos personajes normaliza esta recreación.

Pasando a la segunda canción, si con las hermanas existía una retorcida confluencia entre “el esposo” y las prácticas violentas que se le pueda ejercer, con Madeleine esto se profundiza. Después de aclarar el “mundo nuevo” al que se dirigirá con Uncle Bob, la mujer besa a su esposo para inmediatamente oficiarse una canción que refiere al interés de vivir en otra realidad, una donde solo se sobrevive si el individuo “never goes deep” de sus conflictos:

Madeleine. I don't need a woman to unzip my zip
or a man with a white arse cracking the whip
or some kind of what? fixed human relationship?
Some people you lose
Some people you keep
yes I'm a family friend
but I don't go deep
(no I never go deep)

I sit out in my car and I want to scream –
my skin erupts – I'm rubbing in cream –
oh why can't the world be hard, sharp and clean?
Yes I'm often in pain
there are days I weep
like a nymph by a stream –
but it doesn't go deep
(no it never goes deep) (304)

La expresión que el personaje repite y asimismo permite descifrar un otro mensaje es “never go deep”, afirmación que viene a realzar la banalidad cruel antes registrada con

Debbie y Hazel. Tal realce se puede ver por la concomitancia entre versos como “Yes I’m often in pain/there are days I weep/like a nymph by a stream”, donde se emplaza nuevamente la antítesis entre una imagen dolorosa y otra de carácter afectuoso. El dolor constante y el llanto se corresponden mutuamente con la desemejanza revisada en la primera canción, una disparidad que abre este “otro mensaje” potenciado por los enunciados cantados.

No obstante, Madeleine sí orienta tal encuentro perturbador hacia un concepto, este “cool place thin as a pane of glass” con el que finaliza la canción. A través de la exposición realizada acerca de esta idea, el personaje reúne el cruce de oposiciones discordantes sobre una matriz. También cabe subrayar que en este momento se retoma la noción de “pantallas de cristal” que había emitido justo antes, ahora enunciada en el cuadro discursivo de una canción. Por ende, el sentido ya rastreado de esta imagen, representación del artificio alegre que se intenta sobre el habla de los personajes, se refuerza con el otro mensaje que la expresión repetida “never go deep” acuerda. La superficialidad de “nunca ir más allá” se conecta fácilmente con la fragilidad de cristal que la alegría graba temáticamente en el decir dramático, incluso en este decir cantado.

La musicalidad atraída por las canciones de la primera parte es una nueva manifestación que posiciona el habla dramática en otra categoría que excede lo convencional y esperado para el discurso. Ambos cantos enunciados se mueven sobre dos órbitas que parecieran chocar pero realmente se encuentran: el dinamismo y/o entretención de la melodía y las imágenes disruptivas que invaden el decir. Un doble cariz que funciona para dar aún más cuenta de la suspensión y eventual agotamiento que padece el pretexto convencional que recubre la primera parte de *In the Republic of Happiness*. Podría concluirse entonces que uno de los “otros mensajes” que esconde lo dicho en las canciones es cómo la normalidad de la alegría, reflejada aquí por la diversión esperada en un canto, es colapsada por la enunciación violenta que se adentra en la misma interpretación ejecutada por el personaje. La derrota de la alegría, en tanto irrupción del lenguaje dramático como expresión que replantea percepciones del espectador desde su urgencia violenta, sería lo que las canciones de esta primera parte vienen a recordar.

B.2 THE FIVE ESSENTIAL FREEDOMS OF THE INDIVIDUAL

Tal y como se explicó al comienzo, *In the Republic of Happiness* presenta un cambio radical en la transición entre la primera y segunda parte. Donde se exhibía una reunión familiar con personajes diferenciados que se encontraban en una situación particular, por muy general o abierta que resultara, en la segunda parte todo eso desaparece. ¿Qué queda? Solo interacciones entre voces que no responden a ninguna identidad, en otros términos, los personajes dejan de enunciar sus discursos bajo nombres específicos, y ahora solo prevalece su situación de enunciación. Recordar que en esta segunda parte se pierde completamente la secuencia de acción de conflictos representados sobre un contexto determinado, para estructurarse ahora sobre cinco secciones que desarrollan temáticas basadas en ciertas “libertades”. La Libertad 1 se titula como *The Freedom to Write the Script of my Own Life*, la Libertad 2 sería *The Freedom to Separate my Legs (It's Nothing Political)*, la Libertad 3 se denomina *The Freedom to Experience Horrid Trauma*, la Libertad 4 es llamada *The Freedom to Put It All Behind me and Move On* y la Libertad 5 finaliza la segunda parte con *The Freedom to Look Good & Live For Ever*¹³.

Con el fin de apreciar a cabalidad el trasfondo de esta parte, vale rescatar una particularidad que Ryngaert y Sermon sostienen sobre el drama contemporáneo. En la primera parte, cada personaje se encontraba designado bajo una “posición actancial” de miembros familiares (Mum, Dad, Grandad, etc.), lógica que responde a una depuración del panorama representado. Con esto, los teóricos observan cómo una depuración definitiva, reflejado por el caso de ahora borrar estas designaciones recién mencionadas, privilegia lo que se produce entre los personajes que emiten su decir dramático. Este “espacio inter-personaje”, es decir, las enunciaciones construidas a lo largo del discurso (77), es lo que se prioriza gracias al vuelco que experimenta esta segunda parte.

El retiro de cualquier marca que señale contexto hace necesario examinar la naturaleza de tal vacío y qué consecuencias trae para la situación de habla. Ubersfeld investiga un concepto que se ajusta a estas condiciones: el *escenario imaginario*. El escenario imaginario remite a un “otro espacio” que se encuentra fuera del tiempo, pasado o futuro, y

¹³ Si bien los títulos de cada sección sugiere una cierta temática, las enunciaciones vertiginosas no obedecen estrictamente a esos contenidos. Los nombres de las distintas libertas funcionarían como un punto de arranque para las problemáticas referidas por las voces, pero no por eso circunscribe sus discursos a una materia determinada.

cuya temporalidad tampoco se corresponde con el presente de la acción (140). La teórica alude a este escenario imaginario como un “lugar de lo poético”, dado que los actos y relaciones interpersonales se someten a una pausa. Lo que queda ante el espectador es la materialidad del habla dramática, y este se vería atrapado por la opacidad poética que el decir compete (143). De esta manera, el escenario imaginario que se despliega en la segunda parte de *In the Republic of Happiness* es un punto de partida donde el proceso de construcción del habla es lo único que otorga sentido.

La segunda parte de esta obra se ubica como una instancia donde el lenguaje toma el lugar de su propio acto desplegado, y no se entiende por el significado distintivo que se le adjudique a cada personaje.

B.2.1 PERSONAJES

En lo que respecta a esta segunda parte, no sería adecuado utilizar términos como “personaje” para señalar quién enuncia el discurso dramático. La desaparición de los nombres que deberían diferenciar a los enunciadorees obliga a entender el texto aquí como una secuencia de parlamentos cuyo intercambio se advierte solo por un *dash* al comienzo de cada uno, pero sin realmente saber quién está realizando dicho intercambio.

Aún cuando hasta el momento se han utilizado los términos “discurso”, “enunciado” y “habla” para referirse a lo mismo, vale tomar en cuenta la distinción que Ubersfeld establece entre el enunciado y el habla (14). El primer concepto respondería a la estructura de comunicación que se respetaba en la primera parte, donde existía una correspondencia entre enunciante y enunciado, mientras que el segundo concepto es más pertinente para la organicidad de esta segunda parte, ya que el énfasis definitivo no radica en quién habla, sino en *el habla*.

Sería posible detectar una ironía en las primeras enunciaciones de la Libertad 1, donde una de las voces proclama el carácter único de su identidad: “This is my unique face – and this is my unique voice. Nobody – listen – speaks the way I do now” (309). Cabe percibir una especie de futilidad en tales afirmaciones, pues a pesar de resguardar una “voluntad única de identidad”, la pérdida de unicidad en los personajes hace de esta ambición un interés fallido. Es irrelevante que el contenido de las enunciaciones aseguren una cierta voluntad propia, dado que esta voluntad no está puesta bajo coordenadas identitarias que la haga asible

en el discurso. Por consiguiente, lo que se verbaliza en la segunda parte de *In the Republic of Happiness* son intentos de aprehender un cierto imaginario o individualidades¹⁴ que podrían estar resonando con los personajes presentados en la primera parte.

Por otro lado, resulta imprescindible sustentarse teóricamente en la noción de *voz* entregada por Genevieve Jolly y Alexandra Moreira Da Silva. Las autoras conciben la voz como una expresión de la enunciación que desborda toda identidad o psicología específica (228). Además, entienden la voz como un espacio de trabajo del lenguaje, uno donde lo dicho deviene la oralidad y material sonoro de su misma acción, y tales aspectos guardan un efecto digno de análisis (227). Bajo esa línea, la intensidad del lenguaje se extrema todavía más en esta segunda parte de la obra, pues no se despliegan disrupciones en un diálogo convencional que se ve fragilizado y quebrantado, sino que la misma base del habla aquí es una matriz disruptiva de voces que se cruzan y deshacen toda posibilidad de ubicarlas en identidades consolidadas.

El razonamiento que valida el concepto de voz también aclara la estructura seguida durante la segunda parte, en tanto la oralidad potenciada por las voces conlleva también una ambivalencia sobre la dirección del habla. Analizar la oralidad de la voz es también descartar un hilo conductor entre las temáticas que esta voz introduce y de tal manera es un territorio donde penetran imágenes y reflexiones diversificadas. Sin embargo, independiente de esta apertura temática en lo hablado por las voces, la convergencia expuesta por las cinco secciones que conforman la segunda parte es cómo estas mismas voces ahondan vertiginosamente en problemáticas vinculadas al imaginario del sujeto contemporáneo. La estructura estaría dada por la libertad, esto es, las cinco libertades que el individuo exige a través de la enunciación desbordada que accionan estas voces.

La Libertad 2 (*The Freedom to Separate my Legs (It's Nothing Political)*) es un caso donde se verifica rápidamente el ingreso drástico de imágenes sin un rumbo específico. En esta sección, las voces hablan bajo términos apolíticos de un individuo en proceso de ser inspeccionado en un aeropuerto junto a sus hijos, catalogando de normales e inocuas a situaciones que oscilan la conformidad y la violencia:

- . Produce – yes – their own tiny documents on demand, wait patiently while their toys are searched and if God forbid I were to smack one round the

¹⁴ Lógica que ya fue identificada en el caso de *Attempts on Her Life* al comienzo de este capítulo.

head that poor poor child would be taken into immediate state protection. Because I admire the state. I said I admire the state. And when I say I admire the state it's not so that people who've been educated in a certain way can what? can smile sideways at their neighbour and think I believe the opposite. No: I admire the state (317).

De ello, aunque el sentido político subyacente a estas imágenes es despedazado por las voces, ellas mismas manifiestan cómo su enunciación es un proceso de despedazamiento, exhibido particularmente por la repetición incesante de “I admire the state” que es contravenida y reafirmada en un solo parlamento. Luego, incluso cuando la voz intenta plantear admiración o preferencia por algo, esto se desarticula por la posibilidad de que otra perspectiva (el vecino) crea lo contrario. Por consiguiente, queda en evidencia cómo las voces que hablan en la segunda parte de *In the Republic of Happiness* se contradicen en su propia enunciación. Y aún más, esta contradicción se amplía cuando otra voz retoma lo que la anterior habla, cerciorando con ello la ausencia de planteamientos establecidos entre los distintos turnos de habla.

Atravesadas por su habla irreconciliable, en estas voces se traza un nuevo potencial del lenguaje dramático. Ahora en una posición que lo constata como elemento primordial, la ruta que el decir sigue está dada por un sendero que tensiona el entendimiento de la audiencia sobre lo referido en el discurso. Si en la primera parte se dinamizaban las expectativas de conversación entre los personajes, ahora se trastoca la sola comprensión del receptor e incluso el foco de comprensión que este receptor asume frente a la obra. Volviendo a los aportes de Ryngaert y Sermon, es viable notar en esta ruta multidireccional de hablas cruzadas una “colectividad” que acopla las distintas voces desde sus reverberaciones. Al desaparecer la función del personaje como actante diferenciado, el discurso se abre a ser “miembro solidario de un sistema de interacciones constante” (121). Enfrentado a este flujo de habla, el espectador deberá entregar su atención a la renuncia de lo coherente, para depositar sus energías de recepción en lo que las voces ofrecen desde el lenguaje, y cómo estas experimentan recortes en su misma enunciación, suspensiones que se entenderán como violencias del habla.

Hay entonces un compromiso sobre la audiencia desde tan solo ser afectada por el decir de las voces. Se reafirma aquí la tesis de Rousseau sobre la invitación que el discurso

emplea sobre el espectador a construir el significado violento, en tanto se pueden hallar episodios de la segunda parte donde el habla estaría fundamentada por lo que la audiencia percibe. En la Libertad 4 (*The Freedom to Put it All Behind Me and Move On*) se hace una mención a “Dad” y “Mum”, referentes que, aunque se indica que se tratarían de los mismos personajes presentados en la primera parte, abren una oportunidad de nexo para el receptor. A su vez, las voces asumen la perspectiva de un sujeto al que se le imposibilita entrar en contacto con estos “Dad” y “Mum”, describiendo situaciones como “if the phone rang Dad never answered it” o “Dad never talked to me”. No obstante, este freno del contacto es sucedido inmediatamente por un “I tried” que otras voces enuncian (327). De este modo, el habla sugiere a la audiencia una intención de reconstruir los referentes mencionados, intención que se traduce en este llamado dirigido por el decir dramático. Se observa una convocatoria, a partir de las enunciaciones inagotables y cruzadas emitidas por las voces, a desentrañar la violencia que está por decirse.

La categoría entendida hasta ahora como “personaje” es eliminada y reemplazada por voces que, en su renuencia de asumir una identidad, ponen en primera fila la enunciación como acto del habla. Un acto que puede derivar a imágenes que, aunque recaladas, no guardan un sentido concatenado y lógico como se obraba en la primera parte¹⁵. Lo que esta segunda parte desencadena es el despliegue material de la enunciación, uno que afecta la posibilidad de entender las referencias dentro del habla de cada voz. Aunque estas voces, en su operación colectiva, insinúan a la audiencia el experimento de relacionar palabras, y en este sentido llevar a cabo los diálogos internos de su propia alteridad transgresiva. No es ya desde lo que se refiere, sino desde lo que se actúa en el lenguaje lo que manifiesta la violencia para la recepción, y cambia las percepciones de quién escucha esta misma urgencia del decir.

B.2.2 DISCURSO

El habla de las voces, configuradoras de un discurso dramático en permanente crisis, se corresponde con un nuevo planteamiento realizado por Angel-Perez. La teórica sostiene que

¹⁵ Waugh analiza esta particularidad de las imágenes y referencias sin una línea direccionada, afirmando que es posible entenderla desde los paralelismos que cada receptor pueda hacer. Esto es, donde las enunciaciones repiten un cierto material verbal, se admite una reorientación radical para lo que el receptor entendía en el texto. Así, Waugh entiende a la palabra como un ejercicio que debe “combinar con otras palabras” sin necesariamente estar en una secuencia lógica (209).

en el territorio delimitado sobre la obra de Crimp el lenguaje nunca pertenece realmente a “uno mismo”, en tanto hablar es un ejercicio de repeticiones y ecos. Desde esta práctica, el lenguaje de este dramaturgo es visto por Angel-Perez como un acto desposeído de identidad o psicologías individuales (355). Tal reflexión, además de ligarse estrechamente con lo analizado previamente sobre *In the Republic of Happiness*, se vincula a la particularidad que se tomará en cuenta sobre el discurso. En esta ocasión, será de interés ver cómo el habla de cada voz está motivada por lo que estas repiten entre sí, y así el lenguaje de esta segunda parte no funcionaría solo bajo palabras que nunca refieren algo efectivamente, sino también gracias a la repetición de estas mismas palabras.

Ya en la Libertad 1 es viable precisar esto, pues se enuncia una cadena donde la expresión “I am the one” se repite por cuatro voces distintas:

- . I am the one.
- . I am the one.
- . I am the one – yes – writing the script.
- . I am the one – yes – writing the script of my own life now (309).

Es posible notar variaciones entre las reiteraciones que cada voz emite, aunque esta es una de las potencialidades que admite la reproducción del habla dramática. Ariane Martinez aborda el fenómeno repetitivo, donde explica cómo volver a ciertas palabras es un acto que deviene resonancia y ritmo en los enunciados de las voces (50). Jolly y Da Silva ahondan simultáneamente sobre la particularidad del ritmo en el drama contemporáneo, y resaltan cómo el flujo lingüístico del ritmo otorga una cierta singularidad a la palabra emitida. Lo rítmico es visto por las teóricas como un recurso que guarda significado en sí mismo, ya que supondría una atracción semántica entre las palabras y profundizaría la oralidad en el lenguaje (205). De esta suerte, el ritmo que la repetición provoca tiene el efecto bifronte de lo predecible y lo visible, en tanto se es receptor del habla en dos niveles: un habla rítmica que genera ciertas expectativas por este ritmo y un habla que reposiciona lo dicho en un nuevo sentido, uno donde se realiza la “puesta en escena de la palabra” (207). Las repeticiones empleadas por las enunciaciones de estas voces supone descubrir un ritmo en lo hablado, uno que entrega un nuevo significado al lenguaje dramático¹⁶. Si en la primera parte se destacaban recursos específicos como las pausas, *dashes* o bloques monologizados que

¹⁶ Igualmente, Jolly y Lesage señalan cómo el ritmo establece una sucesión de “bloques” fónicos que afectan el sentido discursivo, donde cada fonema se imprime como significante y significado que puede desviar lo que se significaba hasta ese punto (55)

intervenían un diálogo convencional, en la segunda parte el decir se ve completamente apoderado de este nuevo horizonte rítmico.

Ahora bien, el ritmo que sustenta el habla de las voces trae consigo un matiz violento, pues las repeticiones aplicadas por el habla responden mayoritariamente a discursos de apropiación entre las distintas voces. Regresando nuevamente a la Libertad 1, es posible observar una serie de enunciaciones que comienzan con un “I” para aludir a acciones voluntarias referidas a un sujeto que “controla su vida”. Sin embargo, dicho empoderamiento es la antesala de imágenes violentas que pretenden de igual forma reforzar el poder voluntario declarado por estas voces:

- . Yes it’s me who destroys Dad’s high speed electric drill, and it’s me who destroys Mum’s pink toilet brush. I destroy her sofa now she’s lost her mind plus the two matching charis. I destroyed their TV (310).

Las configuraciones rítmicas que graban conducciones del habla también conducen un potencial violento del lenguaje, y con ello se verifica cómo el ritmo atrae quiebres violentos en su propia secuencialidad.

Estos quiebres violentos en el ritmo producen variaciones en la recién nombrada secuencia rítmica. Se comprueba esto rápidamente en la Libertad 3 (*The Freedom to Experience Horrid Trauma*), donde las voces apelan constantemente a otro para recibir acciones que oscilan entre la agresión traumática y el apoyo:

- . My trauma! My horrid abuse!
- . My years of horrid abuse at the hands of those I trusted: my abusive mother, my abusive priest
- . My abusive father. My manipulative and abusive cat.
- . My horrid abusive baby plus flashbacks of my abusive priest. Take blood.
- . Take blood – scan my whole body – authenticate my abuse.
- . Swab my mouth – authenticate my horrid trauma – offer me therapy.
- . Offer me therapy – save me.
- . Save me.
- . Test me. (324).

Tales oscilaciones funcionan igualmente por las repeticiones que cada voz hace sobre los términos “me” y “my”, donde las enunciaciones introducen análogamente escenarios tranquilizadores como “Offer me therapy – save me” y otros de un tono perturbador como “My years of horrid abuse at the hands of those I trusted: my abusive mother, my abusive priest”. El vaivén entre un trasfondo reconfortante y otro disruptivo es finalmente esquematizado por las fluctuaciones que la secuencialidad rítmica del “me” y “my” ocasiona.

De ello, el ritmo es un canal para montar la construcción de lo violento en el habla de las voces, donde el espectador debe someterse a una ramificación cruel pronta a desatarse en el lenguaje.

Cabe rescatar otro aporte entregado por Ariane Martinez acerca de lo que pueden significar estas variaciones inestables del ritmo. Su propuesta aborda lo rítmico en el drama contemporáneo como una plataforma de repetición-variación que hace brotar un recurso acuñado como *ritornelo*. ¿Qué es el ritornelo? Una forma discursiva cuya atención está puesta sobre la enunciación del presente, es decir, la palabra que se escucha en el acto de la escena (50). Esta lógica de “escuchar el lenguaje” conlleva entender el habla del ritornelo bajo una *alteridad del decir*, en tanto la palabra se abre a la oralidad, una dimensión donde cada acto de enunciar implica variaciones. Conjuntamente, el decir del ritornelo aspira a mantener el contacto con el interlocutor, a tener en cuenta o incluso a anticipar sus reacciones (52). Entonces ¿cuál podría ser el objetivo último de este recurso? Subvertir la escucha del lenguaje repetido para abrirse a las variaciones de un proceso inagotable del habla. A partir de esta explicación, se nota una interrelación entre la alteridad del decir que el ritornelo provoca y la alteridad transgresiva que el decir dramático busca provocar en el espectador de *In the Republic of Happiness*. Cada reiteración rítmica es un recordatorio a quien escucha sobre las variaciones discursivas que puedan brotar, variaciones que son un dispositivo violento especialmente por su gesto precipitado.

Un habla poco confiable, el ritornelo se puede detectar a lo largo de la segunda parte de la obra, pero un ejemplo patente es la repetición que se emite al comienzo de la Libertad 5 (*The Freedom to Look Good & Live For Ever*):

- . I eat a vegetable. It's a good vegetable. I eat a piece of meat.
- . I eat meat, I eat a vegetable, I exercise, I look in the mirror, I like what I see.
- . I eat, I look, I check.
- . I check my weight.
- . I check my chocolate: yes my chocolate's still there
-
- . I'm looking good. I'm looking pretty good. I said I'm looking pretty good – look at me.
- . Yes.
- . Look at me.
- . Yes.
- . Look at me.
- . Yes.
- . I'm looking pretty good. I'm looking pretty desirable. I'm working out. I look like a good fuck (334-5).

A partir de tres frases (“I eat”; “I check/checking”; “I look/looking”), las enunciaciones se abren a distintas variaciones, suponiendo la expectativa de mantener una secuencia rítmica, pero constantemente rompiéndola por las alteraciones violentas que el lenguaje acciona. La repetición-variación en este caso puede pasar de un “I’m looking pretty good” a un “I look like a good fuck”, o de un “I’ve good friends” a un “I’m fucking my good friends then checking my weight” (334-5). Con esto, la alteridad del decir intencionada por el ritornelo se halla precisamente en la ocasión vertiginosa de este lenguaje que fabrica violencia, agresiones ejecutadas por un ritmo que aparenta ser previsible.

En conclusión, el lenguaje de *In the Republic of Happiness* se construye en un estado desastroso, no porque carezca de estructura, sino porque está constantemente reiniciando el esquema anticipatorio que su mismo decir anuncia. Un decir que responde a los parámetros de lo rítmico, pero que en sus mismas repeticiones secuenciadas acaba por trastocar las percepciones del receptor y lo hace partícipe de enunciaciones que muestran tonos espásticos, tanto en sus cambios violentos como en el contenido disruptivo que canalizan.

Antes un diálogo normal afectado por recursos que perturbaban el habla y ahora una formulación de enunciaciones rítmicas que incorpora súbita y desastrosamente un imaginario violento, la evolución en el discurso de esta pieza es innegable. Dicha tendencia inestable del decir dramático en Crimp responde a una idea perteneciente a la filosofía contemporánea: el *simulacro*. Según Baudrillard, la simulación es un fenómeno donde se pierde la realidad que todo signo busca referir, y en su lugar se traza un régimen que potencia el poder de las imágenes, en tanto su resolución no está en proyectar representativamente un referente de la realidad, sino en operar como signos entre sí (11). Si las imágenes enunciadas tienen un razonamiento dialéctico de significante/significado bajo el razonamiento real, en el razonamiento del simulacro prevalece el significante y su calidad de signo. La interconexión de signos simulados es lo que el funcionamiento del ritornelo graba en esta obra, uno que igualmente corresponde sus variaciones violentas con el “poder mortífero de las imágenes” que Baudrillard califica sobre el simulacro (17). En consecuencia, la resistencia a lo real determinada por el simulacro se hermana con la dificultad de acertar una referencia estable en el habla dramática de *In the Republic of Happiness*, particularmente en su segunda parte. El imperativo de los signos hace eco con la impresión discursiva que llevan a cabo las voces

de la pieza, en tanto cobra mayor relevancia cómo enuncian las palabras más que el significado detrás de ellas.

Si bien el simulacro es un fenómeno acreditable en cualquiera de las secciones que estructuran la segunda parte, un caso evidente se contempla en la Libertad 1. A lo largo de esta sección, las voces apuntan a la voluntad de un sujeto que se “presenta” como un individuo único, poseedor de una fuerza que se disuelve e interrumpe por distintas “versiones del individuo”. La primera está en la búsqueda de este sujeto en “writing the script of my own life now” (309), para luego enunciarse en instancias donde dice destruir las pertenencias de sus padres (310) e inclusive preguntándose sobre lo que puede llegar a decir: “Just so totally fuck off if you don’t like my what? what? what? – come on – say it – what? – my disability?” (311). En esta transición de lo que el individuo asegura sobre sí mismo, se llega a una máxima disuasión cuando el sujeto se entiende como un ser que despegará en su cohete personal, pudiendo evitar imposiciones como la gravedad (313). Bajo esta lectura, las enunciaciones dan cuenta del trastorno que sufre la voluntad individual referida por las voces desde un comienzo. Se justifica este desarmado de lo que significa el sujeto gracias a todas las posibilidades extremas que los parlamentos enuncian, y con ello se pierde un rumbo que otorgue a esta voluntad un sentido asible. La voluntad enunciada se comprueba como un simulacro, específicamente a través de los desvíos gestados por el habla sobre lo que “significa” esta imagen del individuo. No es relevante el sentido real de lo que se busca entender en la voluntad descrita, sino las enunciaciones y los recursos disruptivos que emplea para posicionar el discurso en un horizonte simulado.

Por último, es notorio cómo el decir dramático ha experimentado una serie de cambios entre la primera y segunda parte de *In the Republic of Happiness*. Lo que aquí opera no son ya rupturas sobre un lenguaje que impulsa un orden convencional, sino que el solo principio de hablar es una práctica errática. Desde la misma ausencia de enunciadore, para ofrecerse un habla realizada por voces sin ninguna identidad, hasta la forma rítmica de las enunciaciones, una donde irrumpe lo violento por las variaciones de este mismo ritmo. Tal sustento crítico del lenguaje dramático se consolida bajo la noción de simulacro, en tanto el vaivén del ritornelo operativo entre las voces es lo que retira cualquier significado de estas palabras, y deja su potencial activo de significante. La enunciación, y no lo que hay detrás de lo enunciado, es lo que se habla realmente.

B.2.3 PROBLEMA DE LA FELICIDAD

Aunque la segunda parte de *In the Republic of Happiness* se despliega bajo voces y enunciaciones problemáticas, la temática de la felicidad se mantiene como un eje que recorre toda la obra. Pero en esta ocasión ya no se funda como algo que se debe “mantener”, sino como un artificio que afecta a las voces por el solo hecho de enunciarlo. Hablar la felicidad es una acción compleja para el proceso de enunciación, y esta complejidad se imbrica con las dimensiones problemáticas ya revisadas en la segunda parte.

Es de utilidad aquí un apunte realizado por Ryngaert y Sermon, cuando hacen ver cómo el habla del discurso dramático en los últimos años es un acto que atraviesa a los interlocutores. Bajo esta determinación, los hablantes de obras como la de Crimp estarían condicionados por sus propias situaciones enunciativas (120). Sobre tal razonamiento, cabe volver nuevamente sobre el concepto que enmarca las distintas secciones de la segunda parte: las libertades del individuo. Con un aterrizaje de este principio en distintas vertientes, las voces intentan elaborar una descripción de lo que serían ciertos “modelos de individuo”, en tanto cada libertad enunciada sería un modelo para desafiar. Aunque es relevante volver a destacar que esta “enunciación de la libertad” tiene un efecto violento en su solo acto de habla, pues tiene su origen en voces indeterminadas que emiten un decir bajo repeticiones rítmicas, y consecuentemente tales repeticiones gestan variaciones que agreden y simulan el sentido que se quiere decir. Pese a esto, la felicidad brota a partir de esta red fulminadora del habla, encarnándose tras el modelo de libertad que enuncia en cada sección. Es posible ver huellas de felicidad en expresiones que responden a la repetición-variación que siguen estas enunciaciones. La frase “I’ve everything a human being needs”, dicha en la canción con la que finaliza la Libertad 1 (Crimp, 314), ilustra esta condición, puesto que se emite en distintas ocasiones a lo largo del habla, y presenta cambios en su mismo decir como “yes everything a human being needs” o “Oh yes! I’ve everything a human being needs”. Estas variaciones, además de responder a la dinámica quebrantadora del ritornelo, conducen lo que se observa como “felicidad” para las voces en esta sección, una construida a partir de aquello “necesario para ser humano”.

Otro aspecto a considerar sobre el problema de la felicidad en la segunda parte es cómo esta temática refuerza su misma noción artificiosa por la indiferencia con la que las

voces enuncian situaciones altamente violentas¹⁷, siempre bajo los juegos rítmicos y simulados. Esta “violencia indiferente” en la felicidad resulta ser un nuevo dispositivo de alteridad transgresiva implementado por los discursos sobre la audiencia, ofreciendo un giro en la percepción de esta agresión. En la Libertad 2 se ubica dicho dispositivo, concretamente en las enunciaciones donde las voces detallan la situación de un niño que insulta a la gente en un aeropuerto y luego el sometimiento del mismo niño a procesos de adormecimiento y tortura física, enmarcando ambas descripciones bajo las enunciaciones “Oh sweet!”:

- . Oh look at my child run round the airport screaming!
- . Oh sweet!
- . If my child runs round the airport screaming, I give him medication. If he coughs – if he fails to concentrate.
- . If my child says fuck to Immigration. If my child calls an air steward you cunt.
- . If my child says you cunt to a uniformed officer with a machine gun or begins to lash out with his fists, I medicate.
- . Oh sweet!
- . I pin my child down: I give him the pink syrup – I feed him the yellow capsule (318)

De esta manera, bajo la confrontación directa entre el placer exclamativo y el trasfondo violento que se establece en episodios como este, la perdurabilidad de lo feliz es el anverso de una indolencia perturbadora. Hablar en términos “alegres” sobre imágenes desgarradoras es lo que el cruce rítmico y simulado de estas voces consiguen, y con ello atraen una escalada de ruina a la felicidad que se insiste.

Enunciar la felicidad como una concepción angustiante es la verdadera rotación que esta temática padece en la segunda parte de *In the Republic of Happiness*. Si antes figuraba como una aparición vacía, pero que aún así buscaba mantener la normalidad en la comunicación de los personajes, la alegría es dicha aquí como un eslabón más para la cadena de significado violento que el habla sugiere descifrar para el espectador. No está demás fijarse en una última vuelta de tuerca feliz que entrega la Libertad 5. Luego de apuntar un sujeto que afirma gozar una vida de buenas apariencias e ímpetu, una de las voces revela: “I wish I could watch myself actually live – yes just see myself being alive and continuing to be alive and being perpetually alive and going on and on and on like this living...” (336). Este deseo de “poder verse vivir realmente”, expresión que a su vez es repetida-variada constantemente

¹⁷ Alysia Rousseau vuelve sobre este aspecto en Crimp, y hace notar cómo el “timing” para lo cómico y lo serio guarda un impacto moral, en tanto la audiencia atestigua la indiferencia de los personajes frente a la violencia que enuncian, pero a su vez el espectador rechaza dicha indiferencia gracias a la distancia que su condición de espectador le asegura (351).

bajo el signo “live”, hace de esta certeza de bienestar un artificio para abrir paso a la desesperación del mismo sujeto. Así pues, la degradación sufrida por esta temática es absoluta, en tanto ha sido versada mediante referentes despedazados y simulados, invirtiendo la “mantención por la normalidad alegre” a un artificio de la felicidad. La pantalla de cristal introducida por Madeleine en la primera parte no duda ahora en exponer sus trizaduras.

B.2.4 CANCIONES

Casi todas las secciones de la segunda parte acaban con canciones que condensan rítmica y musicalmente la libertad que se ha puesto en crisis, con excepción de la Libertad 3. En estas canciones se pretende hacer un cierre a lo que se desarrolla en esa sección específica, y el habla asume un formato que potencia el dispositivo del ritornelo.

Un primer asunto a mencionar es cómo el brote de las canciones provoca que la estructura discursiva de la segunda parte se pierda, pues el habla no se indica por los *dash* que marcan el turno de cada voz, sino que es un discurso único. Si en el resto de la sección hay una yuxtaposición rítmica de enunciaciones, en los extractos dedicados a las canciones estas voces deben entrelazarse por completo para enunciar el canto. Recordando además lo señalado anteriormente sobre las canciones en la primera parte, la “detención de lo poético” explicada por Ubersfeld se ve intensificada aquí. Canciones que no son informadas como tales, su función rítmica en cada sección deberá ser vista a través de un sentido poético, esto es, diferente a cómo se ha visto el ritmo sobre el resto del habla dramática, ya que tendrá una potencia peculiar al ser posicionada en una instancia de canto.

Derek Attridge estudia las implicancias del ritmo en la poesía, y un principio elemental que plantea es la sensación que lo rítmico genera de seguir un curso hasta un cierre. El teórico indica que el ritmo hace del lenguaje una acción más intensa, y como consecuencia hace de las palabras una expresión más memorable para la escucha (13). Lo memorable aquí se puede ver en las expectativas de patrones rítmicos que se acumula en una construcción poética, acumulando una fuerza discursiva que puede cortarse para generar énfasis (15). En suma, lo que se hace hincapié en estos aportes es cómo el ritmo establece una cierta anticipación que solo aumenta a medida que se repiten los patrones rítmicos, y cómo finalmente este cúmulo de anticipación tiene una caída debido a cualquier corte que el patrón sufra. La detención de este apartado se encontrará en estos mismos cortes, pues guardan una

correspondencia directa con la utilización de ritornelos a lo largo del habla, dispositivo que marca una simulación en el discurso dramático.

Para justificar lo expuesto, se verá cómo se aplica en dos de las cuatro canciones presentes en la segunda parte.

En el caso de la canción de la Libertad 2, se ve cómo dos versos unifican las estrofas (“DON’T GIVE ME THAT SHIT/JUST KEEP YR NOUSE OUT OF IT”) y con eso determinan un posible patrón rítmico. Sin embargo, a pesar de seguir una repetición coherente en la mayoría de la canción, es en su última aparición hablada que se expresa un corte sobre la fuerza acumulada, en tanto los versos se reinician como: “YOU’RE SO FULL OF SHIT!/YES YOU’RE SO FULL OF SHIT YOU CAN/KEEP YR NOSE OUT OF IT” (321). El crecimiento de expectativas rítmicas llega a un alto nivel, en tanto se desarma recién en los últimos versos del canto, significando con esto que el ritornelo hace colapsar toda la fuerza que tensionó el proceso de escucha recién al final de la canción.

El otro ejemplo a esclarecer es la canción de la Libertad 5, donde los versos unificadores son “and I don’t let go/(no I never let go)”. Siguiendo lo concebido hasta ahora, aunque estos versos sugieren un patrón rítmico en las primeras estrofas, en su tercera repetición se produce una variación a “and I’m not letting go/(no I never let go)” para luego experimentar un cambio mayor al final con “and never let go/(no I’ll never/no I’ll never/no I’ll never let go)” (340-1). Aquí el ritornelo supone dos efectos: por un lado, se registra un cambio en el primer verso de los que unificaban el patrón rítmico, y por otro lado, en la última variación se produce una división de la oración perteneciente al segundo verso unificador. Este doble gesto logra sabotear las expectativas del espectador mediante el rearmado que realiza de la oración utilizada en los versos unificadores y también a través de un replanteamiento rítmico, pues toma la oración del segundo verso unificador para extender su aparición como signo en la voz.

Bajo esta inspección, la tensión rítmica que se traza en las canciones de la segunda parte está puesta bajo una lógica de fuerza acumulada que acaba por desbaratarse. El canto explota la tensión revestida sobre la escucha a partir de las repeticiones, una tensión que simultáneamente es un campo de exploración para las variaciones. Por tanto, esta gravedad sobre la escucha comprueba igualmente la operación del ritornelo, ya que la atención constante a cómo puede cambiar un patrón rítmico también es una rama de la “alteridad del

decir” que este dispositivo emula. Escuchar para exponerse a las provocaciones y corrupciones del lenguaje, esto y más es lo que las canciones de esta segunda parte atraen.

B.3 IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS

Finalmente, la tercera parte de *In the Republic of Happiness* determina un último vuelco sobre el curso vertiginoso que ha comprobado el resto de la pieza. Luego de mostrarse el contexto “normal” de una reunión familiar y la interacción crítica de voces indeterminadas, la tercera parte abre con la reaparición de dos de los personajes que se incluyeron en la primera: Uncle Bob y Madeleine. Se vuelve a presentar una estructura discursiva con personajes asociados a un habla específica y se abandona la dinámica de voces carentes de identidad. Sin embargo, a lo largo de este cierre sí se mantiene la lógica violenta de enunciaciones que, además de no coincidir, ahora se condicionan para emitir un habla cruelmente simulada. Tal implicancia radica en primera instancia sobre las exigencias que Madeleine realiza para que Uncle Bob hable, y cómo este último enuncia finalmente a partir de las reverberaciones destrozadas que el otro personaje comunica.

Un diálogo entablado por enunciadores identificables bajo enunciaciones que son habladas violentamente y acaban trastornando la función primaria del discurso dramático: decirlo. Se verá en este último apartado cómo la crisis del lenguaje que desarrolla *In the Republic of Happiness* llega a destrozarse propósitos en el decir: ¿quién dice? ¿cómo se dice? ¿qué efecto provoca decir?

B.3.1 PERSONAJES

Esta tercera parte retoma la “base de personajes” con los casos particulares de Uncle Bob y Madeleine, quienes sostienen una relación proyectada desde lo establecido disruptivamente en la primera parte. No obstante, esta reanudación se gesta como una repetición-variación en sí misma. Un detalle que confirma aquello es el cuadro inicial, donde el texto describe otra vez el entorno con “Daylight”, solo que ahora el resto de los elementos minimalistas explicitados sobre el cuadro al comienzo de la pieza son reemplazados por referentes como “An enormous room” y “Large windows suggest a green landscape” (345). La repetición del

signo “Daylight” se graba en este último cuadro como un vaso comunicante entre la primera y tercera parte, pero las modificaciones realizadas por el texto demuestran que tras esta repetición operan variaciones. Se podría incluso concluir en esta lógica de repetición-variación que la tercera parte sería un ritornelo de la primera. Cabría entonces preguntarse si acaso todo lo hablado en estas últimas páginas es realmente un reinicio de lo que las primeras páginas enunciaban.

Desde esta línea, el reinicio se refleja asimismo en el discurso de cada personaje, fundamentalmente en las enunciaciones emitidas por Uncle Bob, ya que su habla dramática se encuentra supeditada a lo que Madeleine pretendería que él diga. Un decir que por sí mismo opera como un simulacro, a saber, enunciados que no logran referirse a sí mismos como un habla propia de su enunciador, en tanto el personaje insiste en percibirse ajeno a lo que dice. Se corrobora esto rápidamente cuando Uncle Bob asegura que tiene “so much to remember”, para después explicarle a Madeleine:

Uncle Bob (*smiling*). I have so much to remember.

Madeleine. No you don't. What d'you mean? Remmeber what?

Uncle Bob. The things you've said I'm to say.

Madeleine. I haven't said to say anything.

Uncle Bob. No. [*Not true*]

Madeleine. I haven't said you're to say anything: you can say what you like (347. El énfasis es suyo).

De ello, se confirma que el habla del personaje no le es propia, en tanto su acto de enunciación se sostiene de lo que designa el habla de otro personaje.

Un discurso formulado como verificación de otro discurso, el decir emitido por Uncle Bob está sujeto a ser el reinicio de lo que su esposa aparentemente ha dirigido sobre él. Lo que comunica este personaje es un ritornelo de aquel discurso impuesto por Madeleine, y las variaciones que el dispositivo contrae son los llamados violentos que este habla reiniciada realiza sobre los espectadores. Dichas variaciones subyacen al ejercicio de “recordar las otras palabras” afirmado por Uncle Bob, pues es ahí cuando el personaje emite agresiones como el “Bitch” que dirige a su esposa, justo luego de que ella le pregunte si es que algo le ocurre:

Madeleine. You – you – is something the matter with you?

Uncle Bob (*with humour*). Like what? No. Bitch. Of course not.

Madeleine (*laughing*). Bitch?

Uncle Bob. Mmm?

Madeleine (*laughing*). Did you just call me bitch, Robbie?

Uncle Bob. When?

Madeleine. In this conversation.

Uncle Bob. I can't remember.
Madeleine. But you just said it (346-7).

La violencia se trenza en el fondo de estos personajes, ya no como arranques drásticos que rompen una conversación fluida ni como juegos rítmicos de la enunciación, sino como un principio arrollador que trastoca cualquier intento de establecer un acto de habla.

Violentos en su decir, estos personajes son la fiel encarnación de un parámetro que Ryngaert y Sermon destacan en el drama contemporáneo, haciendo notar que los enunciadores aquí son efecto de las palabras, en lugar de estar meramente condicionados por ellas (94). Esto es, los personajes brotan por sus palabras y no por el condicionamiento que su discurso les sugiera. Las variaciones agresivas de Uncle Bob son una expresión de esto, junto a las discusiones que ambos personajes tienen con respecto a la naturaleza reiniciada en su comunicación. Un momento que plasma esto último es cuando Madeleine le cuestiona a su esposo si es que al decir "Help me" ese mensaje está emitido realmente por él o si es nuevamente una medida de auxilio para que ella lo ayude a saber qué decir:

Uncle Bob. Help me.
Madeleine. Is that what you're actually saying or do you mean help you to say something else?
Uncle Bob. What?
Madeleine. I said: is 'help me' what you're actually saying or do / you mean - ?
Uncle Bob. I don't know. You said I could say anything. (348).

Cabe notar aquí una interrupción para los personajes en el mismo "sentido de lo que dicen", puesto que estarían alerta para enfrentarse a un habla que realmente no es propia de ellos mismos, sino de este habla reiniciada. Tal confrontamiento sobre el decir garantiza aquí cómo Uncle Bob y Madeleine son conscientemente productos de su discurso, y es precisamente por ello que lidian con la crisis experimentada por su lenguaje dramático.

Considerando lo expuesto, el simulacro que había demostrado el habla en la segunda parte ahora se reproduce en discursos que deberían pretender una organicidad por encontrarse bajo la marca identitaria de personajes que los emiten. Sin embargo, la comunicación de Uncle Bob y Madeleine, personajes "sobrevivientes" de la primera parte, persiste en reforzar su misma condición reiniciada. No solo por mostrarse inseguro, sino también por no comprender realmente si se trata de un decir *dicho* o *reiniciado* es que el ritornelo se entrama sobre las enunciaciones y el sentido discursivo de estos personajes. Un entramado de

repeticiones-variaciones que funciona simultáneamente como un canal de violencias y crueldades.

B.3.2 DISCURSO

A la hora de razonar específicamente sobre el discurso en la tercera parte de *In the Republic of Happiness*, se vuelve necesario aclarar que el habla dramática será vista mediante dos ópticas: la apropiación del contacto verbal y el desastre final sobre el propósito de referir.

En un ensayo sobre los límites éticos que trascienden en los personajes de Crimp, María Elena Capitani recalca una fascinación perseguida por el dramaturgo en sus trabajos: la pretensión de que los roles en cualquier sistema de poder son reversibles. Frente a dicha idea, una víctima se puede convertir en manipulador y viceversa (65). ¿Cómo se vincula esto con la crisis de lenguaje dramático que decanta en la tercera parte? Un primer síntoma de esta “reversibilidad de poder” se puede notar en una apelación que Madeleine realiza a Uncle Bob para que la mire y “recuerde” cómo es ella, en una práctica de exigencia conducente al tono disruptivo que el hombre enuncia: “Ah – ah – how beautiful you are” (Crimp, 349). Es claro detectar aquí un factor autoritario de la mujer hacia su esposo, esquema que es revertido prontamente cuando Uncle Bob es quien después exige a Madeleine que “lo escuche” (351), y con ello destina el ejercicio de oír como una obligación. A partir de estos dos ejemplos, es factible advertir entre los personajes un vaivén de imposiciones, una relación de poder cuyos roles se revierten sin mayor problema.

Esta reversibilidad de poder entre los contactos verbales que cada personaje intenta enunciar se corresponde con la operatividad del ritornelo en el discurso dramático. Tal intercambio dominante que los personajes desarrollan como vínculo mutuo es una respuesta a las variaciones que el habla reiniciada genera. Por tanto, las interacciones entre Uncle Bob y Madeleine se conciben como apropiaciones mutuas, una tensión de poder donde los personajes procuran situar su discurso sobre el otro. De todos modos, es clave recordar que estas apropiaciones están supeditadas al régimen del simulacro, pues tampoco guardan una estabilidad en este decir dramático que podría ser *dicho* o *reiniciado*. Apoderarse del habla del otro, arriesgando simultáneamente que este habla funcione como una variación de discursos ya enunciados y, en consecuencia, carentes de la certeza que todo mensaje debería asumir.

Prosiguiendo con el término de apropiación simulada, la “república” que ahora habitan Uncle Bob y Madeleine, anticipada ya en la primera parte, es otra evidencia de este fracaso en mantener posturas de poder. Una de las cuestiones que ahora abordan implícitamente los personajes es cómo deberán gobernar a la población de esta “República de la Felicidad” a la que han llegado. Ambos líderes espontáneos, dialogan sobre el sentido de “comandar” que deberán seguir, con una Madeleine que obliga a Uncle Bob proferir cómo él “comanda su respeto”:

Madeleine. Because when you're standing in front of them and those hundreds of faces are lifted towards you and those hundreds and hundreds of gleaming eyes are locked – and they will be, Robbie – locked on to yours, and those – what? – what? – must be billions – must be so many billions of malleable human cells are being moulded, Robbie – yes moulded by me through you inside each skull by the sound of each thrilling syllable of our hundred-per-cent happy song – then you need to command their respect. I said: then you need to command their respect.

Uncle Bob. I do command their respect, Madeleine.

Madeleine. Then say it.

Uncle Bob. I do command their respect.

Madeleine. With each thrilling syllable.

Uncle Bob. Yes. What?

Madeleine. With each thrilling / syllable.

Uncle Bob. With each thrilling syllable of our song (353)

La mujer se centra en la importancia de “disfrutar decir” que dirigirá a los que habitan la república mediante su esposo: “...– yes moulded *by me through you* inside each skull by the sound of each thrilling syllable of our hundred-per-cent happy song” (El énfasis es mío). No obstante, al ser una expresión repetida por ambos personajes, formaría parte de la dinámica simulada del ritornelo. Por esta razón, el foco de gobernar esta república tan esperada cae presa de las variaciones agresivas bajo un discurso repetido que lo hace perder su significado organizado.

Los rasgos simulados que demuestran las enunciaciones de Uncle Bob y Madeleine provocan que cualquier apropiación o sugerencia de poder en ambos personajes se desvíe constantemente. Aunque esta desviación se produce para expresar la verdadera relación de poder que motiva las interacciones: el ejercicio violendo del habla dramática. La construcción de violencias que *In the Republic of Happiness* convoca sobre las percepciones del espectador ahora se manifiestan por los reinicios que supone toda enunciación, incluyendo aquellas que procuren gestos de poder en los enunciadore. Hablar nunca deja de ser esta repetición de

alteridades que extiende variaciones hasta la relación desigual establecida entre Uncle Bob y Madeleine.

Otra peculiaridad a destacar sobre el discurso dramático en la tercera parte es un aspecto que radicaliza esta función simulada del ritornelo. Cuando los dos personajes vuelven a reunirse en escena, Madeleine informa a Uncle Bob que se encontraba comiendo un sándwich de pollo cuya procedencia es cuestionada por el hombre, cuestionamiento que no puede ser resuelto por la mujer, ya que desconoce de dónde salió este alimento:

Madeleine. What?

Uncle Bob. Where were you?

Madeleine. I was having a sandwich

Uncle Bob. Was it nice?

Madeleine. Yes. It was chicken. I enjoyed it.

Uncle Bob. Where did you find it?

Madeleine. Find it? I made it. I made it with chicken.

Uncle Bob. Oh?

Madeleine. Yes.

Uncle Bob. Where did you find the chicken?

Madeleine. Where did I find the chicken? Well it was in the sandwich. It was delicious.

I enjoyed it. Would you like one?

Uncle Bob. Would I...?

Madeleine. Yes – like a sandwich (345-6).

Aunque el detalle parezca anecdótico, se entiende en este análisis como un gesto, uno que viene a poner en juego el sentido de este signo. A pesar de indagar sobre el significado u origen de este signo, la enunciación impide que esto se exponga, tanto por el desconocimiento de Madeleine como por su desinterés en aclarar el trasfondo del mismo signo. Desde un principio, la tercera parte de la obra insinúa que no importa el sentido tras lo enunciado, sino la práctica de enunciación.

Este “nuevo orden de las palabras” las posiciona como *actos simulados* que intervienen sobre otros desde su propio decir, en tanto pierden fuerza como conceptos sistematizados bajo un diálogo comprensivo. Si el régimen del simulacro funcionaba en el “escenario imaginario” de la segunda parte, este dispositivo se extiende a la repetición-variación que la tercera parte lleva al discurso dramático desde el ritornelo. Las enunciaciones reiniciadas de Uncle Bob y Madeleine acaban por suspender los referentes que puedan darle sentido a las expectativas de la audiencia, aniquilando sus propias identidades y consciencias enunciatoras para favorecer el acto de las palabras y su potencial subversivo. Este aspecto también se ve en otro momento relevante cuando Uncle Bob le solicita a

Madeleine que le hable de sí mismo. “Tell me about my mind” (350) enuncia el hombre, y tras esto lleva la construcción de su conciencia al acto del habla. Al proponer que su mente sea “dicha”, esto es, “referenciada” por un discurso que responde a dinámicas de poder vaciadas por su misma expresión de habla, el personaje sitúa a su conciencia en el régimen del simulacro. De este modo, Uncle Bob intenta caracterizarse, pero intentos como este en el drama contemporáneo se confunden con el movimiento de la enunciación (Ryngaert y Sermon, 94), un movimiento dictado aquí por la incertidumbre de lo simulado. Información tan básica como la caracterización de un personaje cae en la zona de la repetición-variación, y con ello se advierte cómo el decir vulnera las percepciones que el espectador tiene sobre este personaje.

Anulación de significados es lo que se concatena a lo largo de los referentes emitidos por estos dos personajes, y dicha pérdida se origina tras la puesta en enunciación de las ideas esbozadas. Ya no a través de conceptos, sino mediante los ya denominados *actos simulados*, Madeleine recurre a una oleada de imágenes sobre los posibles entornos que visitarían en su viaje, describiendo así la “República de la Felicidad”. “To the stream – to the tree – we could drive”, empieza la mujer, para luego ampliar el espectro de posibilidades: “We can do whatever we like” (Crimp, 354). Este torrente de “imágenes bellas”, al obrarse como enunciaciones, son también un agotamiento simulado de referentes, expresiones que se repiten para llegar a la variación que las deshace: “whatever we like”.

Resulta igualmente paradigmático notar cómo este panorama de ritornos orbitan en línea con lo que sería este “nuevo mundo” al que la pareja arriba en la tercera parte. La “vida como pantalla de cristal” que Madeleine anticipaba desde el final de la primera parte tiene aquí una concreción, en tanto el vaciamiento de sentido haría del habla un cristal transparente. Vale decir, sin un trasfondo semántico, pero no por eso menos significativo debido al accionar lingüístico que desestabiliza constantemente las expectativas de la audiencia. En conclusión, el desplazamiento que sufre la construcción de significados tiene como propósito afectar al espectador del discurso empleado en *In the Republic of Happiness*. La alteridad transgresiva se intensifica y doblega por el habla reiniciada de los personajes, una donde los roles de poder se alternan vertiginosamente frente a cada acto de habla y el sentido pretendido es renunciado por la potencia que implica la misma enunciación. Finalmente, hablar el

lenguaje se ha vuelto un ejercicio nocivo, uno que llega a violentar sentidos básicos del discurso dramático.

B.3.3 PROBLEMA DE LA FELICIDAD

Durante sus interacciones, la pareja retoma esta temática que ha trasuntado la pieza. Inmediatamente después de que Uncle Bob le pide a Madeleine “Tell me about my mind”, este último le pregunta a su esposa por qué insiste en mantenerlo despierto, recibiendo como respuesta: “Well I just want to see if you’re happy” (350). Esta pretensión de asegurar que el personaje sea feliz resuena rápidamente con el planteamiento de la felicidad en la primera y segunda parte. En el caso de la primera, la felicidad era una garantía frágil que cubría el discurso dramático, mientras que en la segunda este tema se presenta bajo una veta violenta, en tanto la alegría se mantenía a pesar de situarse en imágenes desgarradoras. Pasando ahora a esta última parte, se estaría reiniciando la lógica de felicidad como un énfasis de “garantizarse”. Madeleine extrema tal noción al señalarle a Uncle Bob una inquietud: “I think you’ve forgotten how happy you really are. I think you’re starting to forget how happy this world makes you...” (351). Bajo este horizonte, la felicidad se posiciona como un “deber ser” que es olvidado, pero que nunca deja de ser realmente. El problema señalado por la mujer es cómo su esposo pareciera desconocer la obligación de esta felicidad, a pesar de lo perdurable que aparenta ser dicho estado.

Aquí la temática permite una entrada hacia las contradicciones de los personajes, brotando incluso situaciones profundas como el dormir de Uncle Bob para indagar sobre su felicidad. Esto se conjuga a una reflexión que él mismo transmite sobre este orden sociopolítico que Madeleine ha creado: la tan mencionada “República de la Felicidad”. Tomando una interpretación realizada por Clara Escoda, este personaje utiliza aquí un tono testimonial para describir sensiblemente el colapso simulado que vive el mismo modelo de felicidad que su esposa ha configurado desde el mismo simulacro:

Uncle Bob. You talk about the world but I listen and listen and I still can’t hear it. Where has the world gone? What is it we’ve done? – did we select it and click? – mmm? Have we deleted it by mistake? Because I look out of that window and I don’t know what I’m seeing just like I’m opening my mouth now, sweetheart – look at it – look – opening it now – here – my mouth – now – look at it – and I don’t know what’s coming out – is this what I’m saying or is this what you’ve said I’m to say? How do I know? When will I ever remember? And of course I’m happy but I feel like I’m one of those characters Madeleine crossing a bridge

and the bridge is collapsing behind me slat by slat but I'm still running on – why? What's holding me up? (Crimp, 352).

Siguiendo a Escoda, el punto crítico de esta reflexión es apelar a la sensibilidad de la audiencia para que ella misma pueda descifrar íntimamente la coerción que puedan experimentar en su realidad (Escoda, 196). La felicidad ahora supone un compromiso ético desde la alteridad transgresiva que genera en los receptores, dado que se lleva la temática a un alegato delicado sobre la crisis interna provocada por el simulacro de esta misma alegría, exigida sin parar en el curso de la pieza.

Simultáneamente a esta interpelación ética, la felicidad guarda una relación de ambivalencia con la crueldad referida por los personajes. Antes de que Uncle Bob le pida a Madeleine que “enuncie su mente”, esta última solicita que su esposo “Tell me what I'm like”. Luego de reiterar la pregunta, el hombre sugiere una personalidad cruel en su esposa; ella asume esta descripción con cierta obviedad, para replantear la crueldad representada en dos esferas: “In what way – Robbie – am I cruel? Is it I kill or is it I don't fuck?” (Crimp, 349). Esta profundización de la crueldad sobre un personaje que declara perseguir la felicidad en el otro, además de complejizar sus posibilidades, admite la lectura de engarzar estas dos temáticas como parte de un mismo recorrido. Felicidad y crueldad parecían estar operando bajo las mismas lógicas, desde una garantía frágil sobre las relaciones entre los personajes hasta un principio obligado sobre ellos mismos, uno que entraña obligaciones éticas para aquel espectador que lo reciba. Al mismo tiempo, este enroque de dos temas que parecieran ser opuestos es viable dado el mismo sistema volátil de referentes que el discurso simulado concreta en esta obra. Las repeticiones-variaciones de *In the Republic of Happiness*, en su exploración de la violencia que gesta el proceso de enunciación, son una plataforma que denuncia la crueldad en esta felicidad enarbolada por el habla de los personajes, y viceversa.

El último indicio para confirmar definitivamente esta comprensión es el beso entre Uncle Bob y Madeleine que abre paso a la “100% happy song” con la que se da fin a la pieza (355). Este beso funciona como un reinicio, ya que ocurre igualmente en el cierre de la primera parte, justo antes de que Madeleine proceda a cantar. Volviendo a Escoda, este beso sería una concentración de la ambivalencia entre felicidad y crueldad, en tanto se percibe una entrega apasionada en el hombre, para luego clausurarse aquello gracias al rechazo de la mujer, rechazo a su vez manifestado por el empuje que realiza (197). A partir de esta acción

que se asocia con intimidad y cercanía, se graba el doble juego de felicidad y crueldad que ha operado en el desarrollo de la obra, pero que finalmente halla su instancia de exposición. Cabe identificar este episodio como la antesala de la canción donde la crisis del lenguaje se maximiza.

B.3.4 CANCIÓN

La tercera y última parte de *In the Republic of Happiness* llega a su fin con una canción, la única de esta parte, denominada “100% happy song” por Uncle Bob cuando se prepara a cantarla, describiéndola como “it’s got a few words” (Crimp, 356). Desde esta introducción que sugiere precariedad, se inicia la enunciación de este canto, exigida y conducida por Madeleine, quien nunca deja de “recordarle” a su esposo las expresiones que arman la canción.

Junto con esto, vale hacer notar que la estructura de la “100% happy song” no responde a un modelo necesariamente musical, sino que pareciera ser una canción hecha “a pulso de palabras”. El mismo Uncle Bob lo declara en los primeros versos: “We make up the words as we go along” (357). En este sentido, este canto surge como una evidencia clara de la puesta en enunciación que ha llevado la crisis del lenguaje en esta obra. Estos versos no tendrían su pretexto en su “poca preparación” o en la improvisación que conllevan, sino que funcionan como un proceso de habla exhibido en su mismo ejercicio de efectuarse y accionarse.

Claramente que este proceso del decir, tal y como se ha comentado en distintas oportunidades, guarda un compromiso con el proceso inmediato que lo sucede: la escucha. Además de lo que ya se ha planteado sobre la recepción de este discurso inquietante, se rescata un estudio que Peter Szendy realiza sobre la práctica de escuchar. Basándose en Derrida, el crítico ve en la escucha una acción frágil y puntual, figurándose como “un teatro de un ‘querer-tener’, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio” (59). Tal noción del “querer tener” en la escucha es una explicación detenida y aclaratoria sobre la verdadera alteridad transgresiva que comporta todo el intento simulado de habla: este deseo de aprehender el lenguaje es igualmente desviado por las variaciones que el ritornelo determina en la enunciación. Por ende, no solo el principio básico del habla,

sino también el de la escucha, acaba por someterse a este rigor de derrumbamientos y reconstrucciones.

El reinicio asola entonces cualquier expresión del lenguaje, sea de emisión o recepción. La misma canción se muestra perforada por una dinámica reiniciada que Madeleine desglosa, en tanto ella está constantemente interrumpiendo el canto de Uncle Bob para enunciar frases que después él mismo retoma y así comenzar con otro ciclo musical:

Uncle Bob. Hum hum hum
hum the happy song
Pause. The music continues
We make up the words as we go along
each word is right
nothing we sing is wrong.

Hum hum hum
hum the happy song.
Longer pause. The music continues.

Madeleine. (*sotto voce*) We smile.

Uncle Bob. What?

Madeleine. (*sotto voce*) We smile when / it's white.

Uncle Bob. We smile when it's white, we smile
when the pear-tree's green –
we're the happies that human beings
have ever so far been.

Hum hum hum
hum the happy song.
Longer pause. The music continues.
The earth – plus Mum and Dad –
the bedside lamp – the state –
have...have...

Madeleine. (*sotto voce*) have burned to ash (357).

Esta “indicación de habla” asegura aún más en la “100% happy song” una intención de “permanecer en el proceso de enunciación”, en tanto no pareciera que estas interrupciones y reinicios apunten a un fin coherente. Así, los ritornelos anticipatorios de Madeleine conducen la canción, puesto que vienen a reiniciar violentamente el decir del otro personaje, pero también generan un reinicio sobre el sentido general de la canción, y en consecuencia vuelven el canto completo una práctica simulada que vacía de significado las imágenes e ideas entregadas, para solo dejar la fuerza del signo. Hay aquí un decir crítico y esencial donde los sonidos tensionan desde su sola expresión como sonido en el habla de los personajes, trazando un canto cargado de choques y pulsaciones agresivas.

C. ÚLTIMAS OBSERVACIONES

El análisis efectuado permite identificar entonces una crisis profunda del lenguaje dramático en la obra *In the Republic of Happiness* de Martin Crimp. Bajo los cuatro ejes planteados, se detecta en el habla desarrollada una expresión cada vez más problemática, a lo largo de las tres partes que estructuran esta obra.

El eje de los personajes significó una apreciación sobre la relación voluble que experimenta el grupo familiar con el que abre la pieza. A pesar de intentar mantener diálogos normales que asumen el formato convencional de una conversación, las interacciones entre estos personajes se ven perforadas por una posibilidad de violencia. Tal riesgo en el contacto hablado se extrema con la segunda parte, donde se pierde la marca de personajes y se asume un texto dirigido por *voces* que intercambian discursos sin identidades diferenciadoras. Asimismo, el contenido referido por ellas no se corresponde con la situación presentada en la primera parte, desplegándose una instancia donde se relevan los orígenes, sentidos o personalidades, un principio de vulneración que hace primar el acto de hablar ejecutado por estas voces “desfondadas”. Finalmente, la tercera parte retoma la lógica de enunciador marcado sostenida en la primera, solo que ahora entran a escena dos de los ocho personajes presentados anteriormente. De esta suerte, cabe destacar un fondo quebrado en el contenido referido por Uncle Bob y Madeleine, puesto que los discursos mutuamente emitidos no comunican un verdadero sentido. Muy por el contrario, a pesar de este “regreso de los personajes”, el solo intento de recobrar interacciones orgánicas entre los hablantes pareciera ser una pretensión suspendida por completo frente a la violencia del decir que la pareja reproduce. Por tanto, el eje de los personajes demuestra un quiebre de la significación en la realidad, tanto personal como colectiva, que estos individuos buscan aprehender. Una fractura que hace la entrada al verdadero conflicto que la obra de Crimp apunta: el proceso del discurso dramático y su forma crítica de ejercerse.

El eje del discurso permitió advertir cómo lo hablado entre los personajes y las voces está sustentado de un acto recargado de inestabilidad. Desde la primera parte, episodio en el que se aspira una comunicación ordenada en el marco de una reunión familiar, se observan formas discursivas que rompen con la fluidez del decir. Tanto la irrupción constante de pausas y *dashes* en los parlamentos como la construcción de *bloques monologizados* sobre

el habla, hace del discurso dramático un territorio cambiante, donde lo dicho está sujeto a la posible violencia de cambiar esa forma de decir. Luego, en la segunda parte el habla dramática está basada en una dinámica rítmica de repeticiones entre cada intercambio establecido por las voces. Ahora bien, estas repeticiones, si bien generan cierta expectativa de patrones rítmicos, desvían dicha anticipación por las variaciones que contraen, lógica que responde al concepto de *ritornelo*. Esta noción que entraña el discurso dramático, bajo una secuencia de parlamentos que suspende constantemente la referencialidad y privilegian la potencia del referente, se vincula rápidamente al concepto de *simulacro*. El decir dramático muta en la segunda parte hacia emisiones repetidas que varían, ritornelos que hacen del habla una simulación que violenta el discurso en dos esferas: su función básica de acarrear significados que reflejan una cierta realidad, y la ampliación que recibe la fuerza del significante. Este aumento en la fuerza de la palabra transita a su máxima expresión en la tercera parte, dado que los personajes de Uncle Bob y Madeleine se ven impedidos de referir lógicamente desde su habla, en tanto el solo hecho de llevar ideas al ejercicio de hablar provoca que estas ideas se ubiquen bajo la frontera de lo simulado. En consecuencia, al reorientar el sentido tradicional del discurso por el efecto disruptivo del simulacro, el decir dramático asume su verdadera potencia violenta aquí, en tanto el verdadero valor descansa en la utilización de palabras por cada personaje, y en la agresión que su sola ejecución hablada puede implicar.

El eje del problema de la felicidad contribuyó a proponer un hilo conductor a partir de una temática tensionada en el curso de la obra. En la primera parte, la felicidad es una capa superficial que recubre todo lo desarrollado por los personajes, aunque su mantención se ve afectada por las perforaciones violentas del habla que corrompen momentáneamente el discurso dramático. A continuación, la segunda parte ve a la felicidad pasar de ser un “estado que debe perdurar” a un tema que resultaba agresivo en su sola enunciación, puesto que las voces proyectarían un tono alegre frente a las imágenes perturbadoras que describen en el marco de las distintas libertades que se desarrollan en cada sección. Esta artificiosidad violenta de la felicidad se reconviene en la tercera parte, puesto que se vuelve a intentar esta temática como “garantía frágil” para los personajes, pero esta lógica es utilizada para revelar la insistencia en lo alegre como el ejercicio cruel que ha sido en la totalidad de la obra. De tal manera, la felicidad denota una evolución llamativa, partiendo como una forma de

pensamiento que presidía débilmente el discurso de los personajes, para terminar como una herramienta de crueldad, uniéndose a la cadena violenta que *In the Republic of Happiness* desata incesantemente.

El último eje propuesto, el de las canciones, llevó el análisis a una detención sobre una forma discursiva que las tres partes de esta pieza tienen en común. La primera parte contiene dos canciones, ambas planteadas explícitamente como tales, pero que operan como una primera instancia reflexiva que lleva la violencia del habla a una de sus máximas posibilidades. Al situar a la palabra en un nuevo orden significativo de lo poético y contrastar radicalmente ciertas imágenes violentas con la dinámica lúdica que se instalaba en cada una, las canciones de la primera parte fueron primeros ensayos de cómo el ritmo y sus repeticiones expresan las agresiones en el decir dramático. A diferencia de esto, los cantos abundan en la segunda parte, y no solo porque las enunciaciones de las voces respondan a una lógica rítmica, sino porque la mayoría de las secciones cierran con canciones que vienen a reforzar el simulacro emitido en esa libertad específica. En su trabajo más enfático de lo rítmico, estas canciones estarían poniendo en jaque aún más las expectativas de patrones rítmicos que el espectador fija inconscientemente al momento de escucharlas, cuestionamiento que transgrede el proceso de recepción y sus percepciones. Y finalmente, la única canción que se encuentra en la tercera parte, al mismo tiempo con la que se da cierre a la obra, es una manifestación absoluta de cómo el lenguaje dramático ha sido llevado a un nivel de desastre fundamental. Ni siquiera es posible advertir en esta canción una letra que haya existido previamente, sino que se trata de un discurso que se va construyendo en su misma ejecución, y dicha ejecución ocurre bajo el rigor violento grabado sobre las interacciones entre Uncle Bob y Madeleine. Este canto dirigido, pero al mismo tiempo en constante proceso de enunciación, es la cúspide de esta crisis del lenguaje.

En síntesis, hablar en una obra como *In the Republic of Happiness* resulta un ejercicio que contrae una serie de giros y replanteamientos que vuelven este mismo acto uno de carácter alarmante. Alarmante para quienes lo realizan y para quienes lo reciben, el lenguaje en esta pieza se lleva a nuevas posibilidades, donde no es posible entender una matriz de pensamiento que ordena las palabras, sino que la matriz estaría dada por la ejecución de estas mismas palabras. No pensar, sino actuar el decir dramático es lo que sobrepasa los límites de lo esperado por el discurso de estos personajes, una transgresión que necesariamente violenta,

tanto a la audiencia inevitablemente pensada como el fin inmediato de esta obra, como a la función que el lenguaje siempre ha sostenido. Un lenguaje para realizarse, no para entenderse, es lo que Crimp construye.

III. LA CRISIS DEL LENGUAJE DRAMÁTICO EN *HANG* (2015)

En el siguiente capítulo se analizará la obra dramática *hang* de la autora debbie tucker green. A modo de introducción, se destacarán los puntos clave a considerar sobre su trabajo y la importancia que tiene en la escena británica actual. Desde este panorama, se comenzará una reflexión sobre la pieza recién señalada, una de sus creaciones más recientes.

La lectura de este apartado estará orientada por dos líneas de investigación: por un lado, el análisis textual que se llevará a cabo, sustentado paralelamente por la crítica especializada que ha estudiado la poética de tucker green, y por otro lado, una batería conceptual teórico-dramática que demostrará las transformaciones e innovaciones realizadas por la autora. A partir de estos ejes se realizará la presentación a la obra de debbie tucker green y finalmente el análisis de *hang*.

Lo primero a destacar sobre la dramaturga es cómo ha desarrollado un cuerpo de piezas dramáticas que la han consolidado como una representante paradigmática de las nuevas posibilidades que subyacen al lenguaje en el drama contemporáneo inglés; específicamente, el drama contemporáneo inglés negro. En las obras de esta autora existe un propósito político de explorar los enunciados dramáticos desde la identidad negra, puesto que tensiona las distintas violencias grabadas sobre la condición marginada del habla negra. Al igual que con Crimp, el lenguaje como acto es también un horizonte complejizado y revestido de problemáticas. Experimentar la recepción de esta poética supone un cuestionamiento permanente sobre las acciones que conlleva el mismo lenguaje: ¿cómo se lleva a cabo la palabra? ¿cómo se puede intercambiar un lenguaje que es un territorio en pugna?

El lenguaje en tucker green se exhibirá como un arma violenta desde su proceso de enunciación, y con ello se encontrarán personajes que interactúan, pero que con cada interacción entran en un choque irreconciliable. Individuos que no logran tomar acuerdos, o familias que enfrentan agresivamente una crisis que persigue a cada uno, los personajes de tucker green conducen relaciones que delatan su naturaleza violenta debido a la comunicación establecida a partir del decir. Los vínculos entablados mediante los parlamentos arriesgan un estado combativo, un rigor de ataque creciente que se intensifica con cada intervención discursiva. Se verificará entonces cómo el vector problemático no reside únicamente en la situación conflictiva que los personajes demuestran, sino especialmente en cómo despliegan respectivamente la agencia del habla dramática.

A. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE TUCKER GREEN

En uno de sus múltiples estudios sobre la obra de debbie tucker green, Lynette Goddard¹⁸ realiza una breve síntesis sobre los comienzos en su carrera dramaturgica. Para empezar, destaca su irrupción sobre la escena inglesa en la primavera del 2003 como una nueva dramaturga negra británica merecedora de atención. Sus reconocimientos iniciales están marcados por dos obras aclamadas por la crítica, destacándose una reseña positiva de la periodista teatral Sam Marlowe sobre su obra *dirty butterfly* (2003) y su obtención del premio Lawrence Olivier el 2004 por su pieza *born bad* (182).

De esta atención brotó una comprensión particular sobre su trabajo, puesto que la crítica determinó nexos entre su uso agudo del lenguaje y el trabajo de Sarah Kane, Samuel Beckett, Caryl Churchill, entre otros. Sin embargo, al enfrentarse a dichas interconexiones, tucker green hizo notar cómo estos símiles demostraban los “puntos de referencia cultural” manejados por la crítica, referencias que a su vez remitían a un imaginario de identidades blancas. Para contrastar aquello, la dramaturga manifestó que su obra debía ser entendida en el marco de una tradición de producciones culturales propias del imaginario negro. tucker green ha reconocido su inspiración en artistas negras como Ntozake Shange¹⁹ o Lauryn Hill²⁰, quienes fijaron un antecedente para ella. Estas influencias se pueden advertir en la transgresión a la autoridad de las mayúsculas en su escritura, gesto ya logrado en Shange, o por su intención de captar el ritmo y sonido del habla urbana del británico negro (185). Tanto la identidad negra como la violencia que sufre esta construcción identitaria en el canon cultural son parte de las reflexiones emanadas bajo la obra de tucker green.

Para la presente investigación se vuelve relevante el cuestionamiento político sobre el uso tradicional del lenguaje a partir de la subversión gestada por esta “representación de hablas marginadas”. Lo enunciado por los personajes de tucker green, quienes articulan sus

¹⁸ Se destaca en este estudio el trabajo de Goddard como una de las primeras teóricas que se dedica a profundizar en la obra de tucker green, junto a otras investigadoras como Deirdre Osborne y Marissia Fragkou, autoras citadas por los artículos más recientes acerca de la obra de la dramaturga.

¹⁹ Autora afroamericana, la obra de Shange marcó la escena dramática estadounidense con obras como *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (1975), pieza que mezcla rasgos poéticos, musicales y dramáticos en su uso particular del lenguaje

²⁰ Rapera estadounidense de gran renombre, la obra de Hill significó una huella en el mundo del rap, especialmente por su trabajo con el rap melódico y su logro al popularizar géneros musicales como el *hip-hop* y el *neo-soul*

mensajes desde la realidad violenta que denuncian sus propias identidades negras, determina un proceso de replanteamiento para el receptor sobre lo que significa llevar a cabo un enunciado. Con el objetivo de desentrañar dicha subversión, vuelve a ser crucial el concepto de alteridad transgresiva rescatado por Amelia Howe Kritzer, en tanto el decir dramático suscita una reconsideración para la audiencia sobre sus percepciones acerca del lenguaje y las ramificaciones conducidas desde su solo acto hablado. Se observa en la obra de esta dramaturga un propósito de impugnar la violencia que han padecido ciertos lenguajes al ser marginalizados, un ejercicio crítico que desquicia los principios básicos de la enunciación en el drama contemporáneo.

Desde un comienzo, es posible notar que la autora aborda esta crisis del lenguaje a través de entornos íntimos como las relaciones familiares o las experiencias traumáticas que deben ser enfrentadas por mujeres negras. Una de sus obras, *born bad* (2003), escenifica el conflicto vivido por una familia debido a una serie de abusos sexuales que los hijos han sufrido de su mismo padre. Si bien se han planteado distintos análisis sobre el quiebre afectivo que representa esta violencia, lo significativo para fines de la presente investigación yace en la urgencia que los mismos personajes constatan sobre encarar sus problemas desde el habla. El solo hecho de interactuar es un problema para esta familia, dado que existe una necesidad de presionar al otro para hablar sobre las agresiones sexuales que han ocurrido. Inclusive desde sus mismas condiciones, la pieza le otorga un rol decisivo a la *instancia del habla*: una vez que los personajes entran a escena, no pueden salir de ella (*born bad*. tucker green, 2)²¹.

tucker green sugiere desde sus primeras producciones una atención sobre el acto de decir, para definirlo aquí como una práctica donde el otro debe hacerse responsable por lo que dice, y con ello se extreman las perspectivas que cada personaje enuncia. No obstante, no solo se extrema lo que se habla, sino también la manifestación del habla, un alcance transgresivo que potencia al lenguaje como un arma que amenaza a todo aquel que lo ejecute.

²¹ Agregado a esto, el problema de la “instancia del habla” supone en los personajes una dificultad para hablar, y por tanto se traza una contención de información que se resuelve en nunca decirla como tal, esto por la falta al enunciar claramente “eso” (el abuso sexual sufrido por la hija y el hijo). Esto se vincula a la resistencia de cerrar interacciones que Abram nota en tucker green, una dinámica que tuerce el habla para mostrarse como discursos inconexos o carentes de conexiones (119)

En paralelo a esta facultad violenta del lenguaje, cabe destacar cómo la dramaturga representa en sus obras diversos temas de carácter perturbador. Las vulneraciones de la vida contemporánea son llevadas a su trabajo, pero nunca bajo la lógica de exhibir momentos de violencia bruta. En su lugar, la agresión se encarna por la tensión que el diálogo de los personajes construye, tensión que simultáneamente es muestra del efecto ocasionado por dicha agresión sobre las relaciones interpersonales de estos personajes (Goddard, 186). Más que llevar a escena actos explícitos, Tucker Green representa “estados crudos” de violencia. Con individuos arruinados afectivamente, la autora ve una nueva posibilidad para desestabilizar la expresión del lenguaje dramático.

Piezas como *random* (2008) son ejemplos de lo recién apuntado. En esta obra, Tucker Green atomiza las voces de distintos miembros familiares en un solo cuerpo: “One Black actress plays all characters” (*random*. 2). La actriz negra, vocera de enunciaciones originadas a partir de distintas identidades, revela las ocurrencias de una familia durante un día cotidiano que se ve impactada por el asesinato de un niño negro. El discurso dramático emitido por los personajes en la obra se formula desde contracciones léxicas y un ritmo demótico que hace eco del estilo de habla proveniente de grupos urbanos negros. No es menor tomar en cuenta que esta particularidad se aplica a la mayoría de las piezas de la dramaturga, pero en este caso se abre a nuevas exploraciones sobre una dinámica rítmica del habla. Un decir dramático que está cargado de una posición política al atraer sonidos pertenecientes a la identidad negra y que al mismo tiempo es desempeñado por una sola boca: una doble distorsión que amplía todavía más los horizontes del lenguaje en su poética.

Goddard se refiere al componente rítmico que opera en obras como *random*, y señala que el diálogo en el texto y la escena cumple la función de leerse y sonar como un poema acarreador de emociones y/o significados desde las rimas, ritmos o repeticiones, más que por el contenido de las conversaciones enunciadas por los personajes (185). En *random* esto se deduce en una nueva comprensión sobre la acción dramática hilada por los parlamentos, ya que estaría realmente conducida por el material resonante de cada enunciación. La información de los hechos se vería sobrepuesta en virtud de los sonidos que las voces emiten. Tal noción se refuerza al considerar que los personajes son contruidos aquí únicamente por el habla, pues no hay actores para individualizarlos. El lenguaje asume aquí una trascendencia que fortalece el aspecto rítmico recién descrito. Enfrentado a sonidos que lo atraviesan

rítmicamente, el espectador de obras como *random* se somete a un replanteamiento sobre el desafío de escuchar un habla.

Recorrer la poética de tucker green involucra la experiencia de encontrarse con que las expectativas puestas sobre el lenguaje dramático se desarman. La alteridad transgresiva que el habla de los personajes ha demostrado a lo largo de sus obras, sea por el peligro de la “instancia del habla” o por la fuerza rítmica que se graba en las enunciaciones, confluye en una de sus últimas obras: *hang*. En esta pieza, donde se presenta la conversación de tres personajes en un espacio y tiempo determinado, radicaliza el decir problemático observado hasta este punto. A continuación, el análisis examinará cómo cada momento de expresión es una puesta en riesgo, tanto por quien expresa como por el que recibe dicha expresión.

B. ANÁLISIS DE *HANG*

Para empezar, es esencial detallar la acción dramática emplazada. La obra carece de divisiones en escenas y actos. De principio a fin, lo que moviliza los hechos es el encuentro de tres personajes sin un nombre determinado, pero sí con una distinción por números: One, Two y Three. ¿Cuál es la finalidad de este encuentro? Una mujer (Three) se reúne con un equipo de dos encargados (One y Two) en una sala gubernamental para determinar la forma en la que será ejecutado un hombre que cometió un crimen violento contra ella. El objetivo de One y Two es asesorar y acompañar a Three en el proceso de elegir el método de ejecución, así como también revelar cualquier evolución que ocurra en dicho proceso, como la aparición de una carta que fue escrita por este hombre. La existencia de la carta, junto con las interacciones conflictivas entre los tres personajes, surgen para Three como quiebres que hacen de su decisión un fin de gran magnitud, en tanto es una resolución que no solamente acaba con el evento, sino también con el habla de los personajes.

Junto a esta explicación preliminar, los detalles estipulados sobre los *dramatis personae* guardan un sentido característico. One y Two pueden representar cualquier raza, con la precisión de que One debe ser mujer y Two puede ser hombre o mujer, mientras que a Three se le inscriben rasgos más distintivos: es una mujer negra que tiene un leve temblor nervioso en su mano. Se aprecia aquí un contraste entre los perfiles, en tanto se descubre una mayor apertura sobre los aspectos de One y Two, al igual que una descripción cerrada sobre el caso de Three. Identidades que ponen en juego las realidades que representan tras la raza

y género que se les adjudica, especialmente en el caso de esta mujer pronta a decidir cómo un hombre morirá. Una sentencia que será tomada desde estas coordenadas del cuerpo de una mujer negra, a su vez enfrentada a cuerpos cuyas coordenadas se abren a distintas variables.

Otro aspecto a rescatar es el despliegue de los acontecimientos y cómo responde a una nueva transformación de la acción dramática tradicional. La secuencia de hechos no está dada por una segmentación de escenas ni actos, circunstancia que obliga identificar las distintas fases de la obra mediante la conversación que los personajes emiten. Es el movimiento del habla, en conjunto con las reacciones ocasionadas por cada interacción, lo que permite ordenar una línea de conflicto. Esta delimitación ya es advertida por Ryngaert y Sermon, quienes indican cómo el drama contemporáneo ha supuesto una disociación de las formas canónicas de acción. Similar a lo registrado sobre el despliegue de los hechos en *In the Republic of Happiness*, la pieza de tucker green privilegia el movimiento del lenguaje en lugar de la organización prefigurada de una acción dramática (25). La verdadera plataforma que ofrece una cadena de hechos en *hang* es el decir de los personajes, así como también las pugnas gatilladas por sus disruptivas instancias de habla.

Lucy Tyler, en su crítica al trabajo de tucker green bajo los estudios de dramaturgia británica, sugiere que leer la obra de esta autora resulta inviable a partir de los modelos hegemónicos del drama. La teórica hace ver cómo esta escritura podría ser catalogada como “dramaturgia poscolonial híbrida”, en tanto se desmarca de referentes ingleses como Beckett o Pinter y simultáneamente incorpora recursos poéticos que exceden los límites de la estructura dramática (132). Su investigación compara las orientaciones aristotélicas que han formado la tradición dramática británica con la innovación producida por tucker green, principalmente en el uso del lenguaje demostrado por ambas visiones. Si en el modelo aristotélico el lenguaje opera como un vehículo de significados que se fundamenta en la concreción de una trama, para tucker green el lenguaje es un fundamento en sí mismo. Esto último se explica por los numerosos experimentos lingüísticos que brotan del habla de los personajes, un discurso que guarda un motivo por su aparición de decirse (134). Piezas como *hang* desarrollan el posicionamiento del lenguaje dramático en una nueva esfera, ya no como un medio de referencias a ser comprendidas por un espectador, sino como un dispositivo peligroso que alteran las posibilidades de entendimiento. El verdadero giro que esta autora

dirige va más allá de entender lo comunicado, y abre paso al enfrentamiento de la comunicación.

Dando paso ahora al análisis de *hang*, este se organizará en función de las problemáticas reconocidas en la obra. Se ordenará entonces bajo cuatro ejes que reflejarán las variaciones que sufre el lenguaje en los siguientes aspectos: los personajes, el discurso, los recursos transgresivos y el problema de “pasar el rato”. Los ejes dialogarán entre sí, ya que se examinará en sus delimitaciones cómo esta pieza ejecuta dramática y políticamente los vuelcos sobre las impresiones de sus receptores. Comunicar en esta obra se traducirá en radicalizar la función básica del habla en el drama contemporáneo e impulsar su pretexto violento, particularmente en los actos de enunciación.

B.1 PERSONAJE

A modo de recordatorio, en la pieza se presentan únicamente tres personajes: One, Two y Three, una tríada que establece distintas combinatorias de relaciones entre sí. Se contemplarán a lo largo de esta sección los procedimientos que estos tres individuos utilizan para entrar en contacto mutuo, y cómo estos intentos permiten decodificar una construcción sobre los personajes, tanto por sus interacciones como por los vínculos complejos que éstas comprometen.

De entrada, se postula un fracaso en el contacto entre estos personajes, a pesar de las tentativas y oportunidades de relacionarse que insinúa cada instancia de habla. Lejos de esto, los personajes entran en permanentes choques, golpes hablados que desenvuelven relaciones tensionadas, desviadas y finalmente violentadoras. Un factor de violencia que estará situado por la sola expresión del lenguaje.

B.1.1 ANTECEDENTES DESVIADOS

La descripción inicial del contexto sugiere un tono abstracto, análogo a lo visto en el capítulo anterior con la obra de Crimp. Se entregan marcas mínimas para designar un contexto “abierto”, puesto que el tiempo de la pieza se precisa con un simple “Nearly now”. Agregado a ello, no existe un cuadro inicial que retrate el espacio, sino que es introducido luego de que los personajes ya han entrado a escena. Guiada por One y Two, Three es llevada a una habitación básica, limpia, con iluminación artificial y una máquina de agua en la esquina

(tucker green, 2-3). Se expone entonces un marco “vaciado”, porque el escenario físico se limita a un paisaje simple, consolidado gracias a los calificativos de “básica” y “limpia” que la habitación recibe. Esto se liga rápidamente a la indeterminación de tiempo que el “Nearly now” confiere a la situación, aunque este “casi presente” sí comporta un sentido para la obra. Al momento de reflexionar sobre el diálogo teatral, Anne Ubersfeld propone que la actuación de la palabra tendería a estar ordenada gramaticalmente en el presente (15). Bajo esta mirada, resaltar el “presente” como una de las pocas marcas para fijar a estos personajes sobre un contexto determinado sería un indicio de la potencia que efectuará el habla dramática. Un decir que está ubicado en su principio esencial: decirse en el presente, y con eso se hace hincapié en las posibilidades de enunciar sobre esta inmediatez.

Se enlaza a esto último el proceso gradual que *hang* estructura para que el receptor indague sobre posibles antecedentes en los personajes. La única forma de conocerlos es a través del curso presente que sigue el habla, en tanto no se informa nada en la descripción de los *dramatis personae* que permita anticipar sus relaciones o idear una lógica de roles entre ellos. Solamente se conocen sus “posibles” razas y/o géneros, además de sus denominaciones establecidas por números (tucker green, 2). La palabra teatral presente es una plataforma clave para entender quiénes son los personajes y el trasfondo de su encuentro.

El comienzo de la pieza ya alude a posibles relaciones: One y Two insisten en atender a Three, reflejado por el ofrecimiento repetido de bebestibles de distintos tipos hacia la mujer. Pese a esta atención, Three responde con un silencio infranqueable, para solo asentir luego de que la dupla de encargados reiteren su intención de traerle algo (tucker green, 4). Dicha dinámica, hasta el momento la única huella de relación entre los personajes, logra disponer una especie de oposición entre el comportamiento servicial de One y Two y el estado de negación en Three. La recurrencia de atender a la mujer se comprendería como un afán de instalar cierta “normalidad” entre los participantes del encuentro que pretende mantener un razonamiento convencional de cordialidad en las relaciones de los personajes. En consecuencia, funciona en One y Two el juego de “cumplir las convenciones”, enfatizado por Ryngaert y Sermon para el drama contemporáneo (15) y desplegado también en las dinámicas familiares de *In the Republic of Happiness*.

Los buenos tratos que los encargados dedican a Three se ajustan al campo de expectativas colectivas que la audiencia posee, pero este ajuste es continuamente denunciado

como una ilusión en la negativa de la mujer a los intentos de amabilidad. Este rechazo dificulta y sabotea la matriz convencional que los contactos de One y Two pretenden recoger. No obstante, tal impedimento de vincularse también se localiza tras la normalidad que los encargados aparentan entre sí. Cuando Two está a punto de salir de escena para ir a buscar los bebestibles, ofrece traerle algo a One, propuesta que revela disrupciones en sus interacciones:

TWO. (to ONE) what would you / like?

ONE. you wouldn't / mind?

TWO. Nah I don't mind.

ONE. If you wouldn't mind sorting me out a tea?

TWO. No problem

ONE. if that's okay, don't wanna take liberties or anything but / I –

TWO. it's fine

ONE. sure?

TWO. Yeh. (tucker green, 4)

La complicación se graba evidentemente a lo largo de cada enunciación, tanto por las interrupciones demarcadas en los *slash* -indicadoras de una superposición entre un parlamento y el que lo sucede- como por la necesidad en One de confirmar a Two si no le molesta traerle un té. La ilusión convencional de las relaciones optimistas entre los personajes extiende su fracaso incluso a aquellos agentes que buscan preservarla. Los encargados, en su dificultad de comunicarse incluso para hacer solicitudes básicas entre individuos, resuenan con la negación de Three, y se acoplan como delatores de la infructífera convención que se fuerza sobre sus interacciones.

Por consiguiente, los contactos entre estos personajes, huellas que facultarían la construcción de un sentido a esta reunión, se ven saboteados por una serie de desvíos que ellos mismos reflejan en sus actos de enunciación. El habla dramática nunca concierta su propósito de informar, y en reemplazo solo refuerza tensión en los vínculos. No obstante, la convención persiste en ser retomada, específicamente ahora por ciertos guiños que puedan dar pie a antecedentes de este encuentro. Guiños como el que sugiere un momento de la obra en el que, tras dejar abierta la alternativa de ofrecer líquido a Three, One le pregunta a esta última si querrá compañía para lidiar con el proceso que se desarrollará en la reunión. Luego de responder de forma negativa, Three añade dos frases: “I have been here before” y “I know how this works” (8). Estas aseveraciones cumplen una doble operación, en tanto sugieren el antecedente de que la mujer ya conoce la situación en la que se encuentra, pero asimismo

desvía cualquier indagación sobre este antecedente al afirmar que “sabe cómo funciona esto” sin siquiera describir qué es “esto”. Se aclara entonces que Three está familiarizada con su contexto actual, pero nunca se da cuenta de este contexto.

Los enunciados rehuyen la lógica de ser fuentes informativas y comprensibles, para reproducirse como indicios de una problemática que subyace a la pérdida de contacto entre los personajes. Una derrota que exige trazar dos corrientes de perspectivas nunca dialogadoras: por un lado, la aparente intención de acercamiento desde One y Two, y por otro lado, la expresión contenida y emocionalmente cruda de Three. Tal bifurcación se verifica cuando One le transmite a la mujer su preocupación por la posibilidad de que ella cargue con el “peso” de esta decisión sin ningún apoyo de su círculo cercano. La negativa de Three se radicaliza con una respuesta que no solo evita el vínculo, sino también repele cualquier propósito de empatía: “I don’t need your concern” (12). Debido a acciones verbales como esta se aclara la oposición directa entre las dos perspectivas. Dos lenguajes que resultan irreconciliables a pesar de estar encontrados por la reunión que concierne a los tres personajes.

Pero esta división que las interacciones ocasionan no son eco de violencia entre los personajes, sino una garantía de cómo se posiciona cada uno. La negación férrea de Three a la atención forzada de One y Two no es vista aquí como reacciones violentas, sino como la reafirmación de un lugar dentro del territorio disruptivo que es la comunicación proferida a lo largo de la obra. Aterriza prontamente esta dinámica de posicionamientos cuando Two advierte la silla sobrante en la habitación, hecho que provoca el retiro de dicha silla, para dejar frente al espectador solo las sillas que los tres personajes ocuparán (13). Desde este ángulo, el desarrollo de *hang* confirma un énfasis sobre lo que se combate en el presente de la reunión y no en los antecedentes que facilite entender convencionalmente dicho encuentro. La trayectoria de ese combate es lo único comprensible, puesto que lo demás está condenado a un estado de permanente suspensión.

Finalmente, seguirle la pista a la inestabilidad que estas dos actitudes verbales consolidan es explorar el actuar y enunciar que estos mismos lenguajes traman. Pero el vector convencional no queda totalmente dissociado de tal actuar, en tanto el habla acaba por arremeter contra este “orden de la convención”. Ubersfeld plantea que el diálogo teatral no crea solo sentido desde su funcionamiento, sino también acción (10). Acciones como la

reacción de Three cuando One y Two le revelan la existencia de la carta que el hombre habría escrito para ella. Otro aspecto particular es cómo los encargados enuncian el hecho, llamándole “development”, término asociado a un vocabulario convencionalmente protocolar. Three cuestiona el uso de esta palabra y violenta su uso normalizado, para llegar a acusar la presión del rigor convencional que los encargados enuncian: “Or is your ‘development’ being forced on me?” (tucker green, 27). Con ello, la mujer comienza a impugnar el acto forzado de la convención que One y Two expresan, un rumbo que ahora desvía y tensiona conscientemente la perspectiva del lenguaje normalizado.

Es notable así estimar cómo lo que se pensaba como búsqueda de antecedentes que refirieran un panorama convencional sobre *hang* se opaca ante el intercambio vertiginoso de enunciaciones presentes. Comunicaciones que redireccionan las expectativas hacia lo que la audiencia no suele dedicar suficiente detención: el presente del decir. El “Nearly now” apuntado desde el comienzo se hermana indirectamente con el “Fuck protocol” (41) que Three declara luego de que One le señala que no puede revelarle el contenido de la carta escrita por el hombre, pues ella debe leerla directamente. Este ataque hacia gestos, palabras o incluso principios que se aproximen a lo convencional es la verdadera denuncia que la mujer realiza. No prestar atención a lo que antecede, sino a lo que ocurre en la inmediatez del lenguaje que cada personaje emite.

Si bien se consiguen rastrear atisbos sobre posibles antecedentes de la reunión, la forma de constatar un trasfondo a esta acción dramática es analizar las relaciones agresivas y radicalmente opuestas que establecen los personajes mediante su habla. La misma pieza es implacable al manifestar cómo el acto del diálogo teatral sitúa la atención en las interacciones de los personajes, en lugar de recabar datos que comprometan a la tríada de individuos que se reúnen²². Además, todo este entramado que prioriza el lenguaje dramático es la base para entender el desarrollo violento en *hang*, y con ello vislumbrar la alteridad transgresiva que la obra practica. Una alteración sobre las percepciones de los espectadores para provocar el

²² Esta suerte de desengaño propuesto por la obra ya es reflexionado por Trish Reid en su estudio, donde la autora explica cómo *hang* parece responder más convencionalmente a las unidades de acción, espacio y tiempo (a diferencia de obras anteriores como *random*), pero esta superficie realista es engañosa, dado que nunca se saben realmente detalles esenciales para lo que se esperaría de la acción dramática, como la naturaleza del crimen cometido contra Three, entre otros aspectos que reafirman cómo la pieza sitúa sus expectativas, pero las desvía en el proceso de enunciarlas (391)

diálogo interno que los lleve a identificar la verdadera fuente de reflexión: el lenguaje de esta pieza, y no la posible trama que pueda existir.

La acción dramática se ve debilitada, fenómeno ya subrayado por Ryngaert y Sermon, quienes ven cómo el sentido del discurso en el drama contemporáneo se centra en “cómo se dice” y no en “lo que dice” (29). El estado mermado de la acción dramática remite entonces a este foco puesto sobre el actuar del lenguaje, un actuar que desplaza lo convencional y reclama su fuerza protagónica.

B.1.2 RELACIONES INVERTIDAS

Una vez que se miden las dinámicas entre los personajes de *hang*, se ponen de relieve los intentos de entrar en contacto que One y Two fuerzan. Su tentativa está diseñada bajo una amabilidad característica, un instinto de atención desembocado en el pretexto protocolar que subyace a los encargados, pues ofrecen su servicio de ayudar a Three para elegir la ejecución del hombre. A su vez, esta cordialidad y cualquier elemento asociado a ella están sometidos a explicaciones que la dibujan como gestos inofensivos. Es posible notar dicha lógica cuando One descarta una justificación para el arreglo de las sillas donde la mujer se puede acomodar: “Doesn’t matter which one, we don’t have special – no. Nothing specific about our seating arrangements – no names on them or anything, just seats. Anywhere” (7). Se identifica un artificio en la explicación excesiva de “condiciones cordiales” que visten las relaciones entre los personajes. También se añade a este exceso explicativo el uso del *dash*, recurso ya planteado con la obra de Crimp, dado que permite el ingreso de información “aparte” al mensaje (Lukeman, 113). El empeño en complejizar el enunciado, particularmente en la relación cordial establecida por One y Two, inserta un matiz artificial sobre la comunicación asociado a la imposición de “buenas relaciones”, manifestado en el uso del *dash*. Al preguntar a Three si es que su marido sabe dónde se encuentra ella, One pide disculpas por su intromisión: “I mean – I know it’s none of my – but I am concerned if you feel you have to shoulder all of / this on your –” (tucker green, 11). Nuevamente, el *dash* complejiza el mensaje, mostrando el intento de amabilidad como un intento forzado y artificial, relevando con ello el problema de enunciación.

A la hora de detenerse sobre el compromiso que la obra de tucker green tiene con los derechos humanos, Derbyshire y Hodson toman el caso de *hang* como una pieza donde se

muestran las relaciones de poder inevitables que los personajes determinan entre sí. En su estudio, dedican especial atención a las dinámicas que One y Two generan desde el protocolo oficial que condiciona su discurso. Protocolo que refleja simultáneamente su rol como encargados de officiar el proceso de selección que Three debe llevar a cabo, pero que además provoca un conflicto. ¿Qué conflicto? La oposición radical entre esta comunicación forzosamente estructurada y la experiencia emocional vivida por la mujer (94). En consecuencia, el artificio consignado en el habla de los encargados hace resonar dos problemáticas: un evidente distanciamiento entre las perspectivas debido a esta permanente codificación protocolar y una contradicción importante con la emocionalidad representada por el lenguaje de Three.

La artificialidad en la comunicación de One y Two se basa en una agresión latente, puesto que refuerzan un habla que realmente no busca coincidir con la otra perspectiva, sino que mantienen su propia estructura de poder fijada sobre el otro que ha sufrido violencia. Sin embargo, el poder no se conserva en una sola posición; muy por el contrario, hay episodios de la obra donde las relaciones de poder se logran invertir. Ejemplo de ello es cuando los encargados develan superficialmente cómo son los procesos internos para preparar reuniones como esta, donde hacen *role-play*, entrenamientos, entre otras logísticas que les permiten estar listos para lidiar con el proceso de acompañar a la mujer. Frente a esta revelación, Three asegura que ellos no lograrían hacerla sentir cómoda, ya que podrían estar grabando la conversación, a pesar de que One y Two insisten que no es así (tucker green, 15-6). El artificio de cordialidad manifiesta en su desarrollo un tramado de amenaza entre estos personajes: la mujer sostiene un estado de alerta de ser observada o controlada, mientras los encargados rehuyen de esa lógica para remitir a su mismo artificio de normalidad.

Otra instancia donde se aprecia una inversión en los roles de poder es cuando Three pregunta a One si es que su separación es debido a una supuesta infidelidad cometida por esta última contra su esposo. La reacción de la encargada es clave: guarda silencio y acto seguido reitera junto a Two que este día está centrado en Three: “today is about you” (19-20). Esta réplica exhibe una fragilidad en el lenguaje protocolar, puesto que los encargados no aciertan inmediatamente un procedimiento que responda a su habla artificial, independiente de que la retomen después. Por un lado, este tipo de fenómenos que revierten la condición desigual entre los personajes hacen eco del riesgo sobre la “instancia del habla”

antes referido en la poética de tucker green, y por otro lado confirman una debilidad en el artificio verbal de los encargados. La normalización comunicada por One y Two parecía situarse desde una verticalidad, pero esta condición se desarma a causa del peligro subyacente a las interacciones que ellos mismos pensaban maniobrar artificialmente.

Volviendo sobre la tesis de Derbyshire y Hodson, los teóricos destacan la incapacidad de los encargados en procurar una conexión empática con Three. La enunciación dolorosa que la mujer profiere no responde a una intención de ser comprendida, sino a exigir que su verdad sea reconocida (99). Tal exigencia opera aquí como un eslabón de la ya establecida cadena de inversiones, inversiones que a su vez denuncian la artificialidad cordial y los roles de poder emanados por ella. Justamente, cuando se anuncia la carta escrita por el hombre que cometió el crimen contra Three, ella logra engañar a Two para que él/ella revele que ellos leyeron su contenido. Este error, además de desconcertar a One, quien profiere un “Shit” alejado de su modalidad formal (tucker green, 39-40), abre paso a un reconocimiento que la mujer exige: conocer lo que dice la carta. La estrategia de Three sabotea una vez más el rigor protocolar y ensayado que los mismos encargados afirman sobre su lenguaje artificial. Sabotaje dado por el riesgo de combate que se espera de toda interacción en *hang*, una amenaza del habla que sitúa a las relaciones y al lenguaje que las determina en un estado de composición y recomposición.

Los vínculos establecidos por la enunciación, a pesar de estar aparentemente ordenados mediante un esquema rígido de posiciones, se ven alterados por la violencia introducida a partir de cada instancia de habla. Cuando se “logra” un contacto entre los personajes, las relaciones pueden arriesgar su ubicación en los roles de poder que se definían. El sentido violento trazado por los enunciados hace eco del movimiento de cada interacción, en tanto las condiciones del poder pueden variar según los distintos resultados del decir. Este vaivén en las relaciones se presenta como una nueva alteridad transgresiva en *hang*, pues el habla de los personajes lleva al espectador a una categoría de “receptor activo” que debe prestar atención a las combinatorias de poder admitidas por las relaciones enunciadas.

B.1.3 RIESGO EN INTERACCIONES: HABLA PERFORADORA

Tal y como se concluyó en las últimas secciones, el habla y expresión del lenguaje transmiten un riesgo constante. Asimismo, esto confiere una alerta por la violencia de no poder encontrar sentido en la acción dramática desviada por las relaciones disruptivas entre los personajes y por la violencia de no poder pensar estas mismas relaciones bajo un esquema perdurable. Otro aspecto a analizar en las interacciones entre los personajes de *hang* es un último nivel de amenaza en las interacciones, uno donde la enunciación funciona como un material subversivo: el riesgo de emitir y recibir información.

Ryngaert y Sermon plantean que el habla del drama contemporáneo es algo que atraviesa a los personajes, y con ello infieren que estos se ven condicionados por sus mismas condiciones enunciativas (120). En lugar de ser los hablantes quienes subordinan su comunicación a sus propias ideas, es el mismo ejercicio de comunicar el que los somete. Se propone aquí este sometimiento de la enunciación como “hablas perforadoras”, secuencias de interacciones producidas en ciertos momentos de la obra donde los personajes irrumpen mutuamente sobre su posibilidad de intercambiar lenguaje. Situaciones en las que el riesgo de enunciar llega a un punto culminante, las hablas perforadoras significan para los personajes entrar a un combate de tensión verbal.

Un extracto que muestra una pugna es el ya mencionado episodio cuando Three alude a la existencia de cámaras que puedan estar grabando la conversación. Luego de que Two aparenta empatizar con la mujer y afirma sentirse consciente de que no debe estar cómoda con la situación, Three comienza a hablar intercaladamente con los encargados. Ahora bien, este diálogo intercalado es en realidad una interrupción constante de Three a One y Two:

THREE. Are you.
TWO. We've been made aware of that.
THREE. Have you.
TWO. A big part of that was pointed out in training –
THREE. was it.
ONE. Well –
THREE. training to teach you that.
TWO. Well –
THREE. train you hard to know that?
TWO. Umm –
THREE. how *do* yo train
TWO. errr –
THREE. for this? (tucker green, 15)

Enunciados como “Are you”, “Have you” o “was it” operan como perforaciones que impiden una respuesta construida por parte de One y Two. Esta inestabilidad del habla en los encargados se denota por la transición del “Well –”, expresión que podría sugerir el comienzo de un argumento, al errático e incomprensible “errr –”.

Lo que la acción perforadora de Three consigue es violentar la posibilidad de hacer lenguaje en el otro, y con esto la enunciación se vuelve un territorio hostil donde la relación pasa a ser un foco de ataque. Para los personajes de *hang* el acto de hablar es desempeñado como el ingreso de agresiones y desautorizaciones para que el individuo responda a ese discurso violento. Tal fenómeno se amplía cuando One y Two anuncian la “evolución” que ha surgido en el proceso, que prontamente se revelará como la aparición de la carta. Three utiliza este enunciado con el propósito de interpelar y hostigar a los encargados acerca de la utilidad de esta información y la influencia que pueda tener para la decisión final:

THREE. Will knowing it help me?
ONE. I'm not sure what would help you.
THREE. You think it will sway me?
ONE. I don't think it – it's not about / whether –
THREE. Do you think it would influence me?
ONE. I don't think you're easily influenced.
THREE. Do you think it will change my mind?
ONE. I don't think your mind is easily changed (26)

Como se puede ver, en esta oportunidad la perforación no impide que los otros construyan sus mensajes, pero sí obliga que estos mensajes respondan a las exigencias de cada pregunta, y en ese proceso intenten lograr el contacto entre los encargados y la mujer. One trata de contrarrestar las acusaciones realizadas por Three sobre qué efectos pueda generar el conocimiento de esa “evolución”, mientras que esta última persiste en atacar el lenguaje de su interlocutora.

Alineada con esta reflexión sobre las hablas perforadoras, Maggie Inchley sugiere que en tucker green la violencia provocada por el decir no funciona solamente para suscitar una respuesta instintiva de dolor, sino para ocasionar reflexiones sobre las relaciones sociales inherentes en cada personaje (172). Las agresiones de las interacciones efectuadas como *hablas perforadoras* no afectan solamente al lenguaje de los personajes, sino también a la comprensión que todo individuo tiene sobre la comunicación. Bajo esta idea, la reflexión que propician las hablas perforadoras en *hang* son el efecto máximo de alteridad transgresiva formulado por la obra a través de las relaciones problemáticas que sus personajes delatan. Al

descolocar las percepciones del espectador sobre las relaciones sociales que cada sujeto pueda establecer, estas perforaciones del habla dramática son un marco político de replanteamiento para todos sus receptores.

Vale señalar que las relaciones sociales se perfilan claramente irreconciliables en el curso de esta pieza dramática. Un momento que prueba esto se encuentra cuando One y Two comienzan a disculparse con Three por inquietarla tras revelarle la existencia de la carta. El apoyo artificial que los encargados ofrecen es respondido con una secuencia perforadora de “Can you”, “Will you”, “Can you please”, para finalmente declarar: “Can you please stop fucking talking” (tucker green, 31). La exigencia de que los encargados *dejen de hablar* muestra una irreconciliación en las relaciones que los tres personajes han formado.

Realizado este análisis de las interacciones discursivas en *hang*, se ve cómo la violencia inscrita no solo desvía la posibilidad de conocer la situación en la que se encuentran los personajes o las relaciones esperadas a partir de sus intercambios, sino que también revela transgresiones al ejercicio mismo de hablar. Interactuar en esta obra es una apertura a reflexionar sobre cómo se lleva a cabo cualquier interacción, reflexión que puede desprender preguntas como: ¿el discurso se debe entender como un intento de contacto o como un combate permanente?

B.2. DISCURSO

El discurso en *hang* se basa en sentidos disruptivos que socavan las relaciones estables y la comprensión de una acción dramática para conocer a los personajes. Pero los alcances del habla en esta obra representan un efecto aún más profundo, ya que el lenguaje sigue estructuras que exceden las del diálogo dramático convencional. Alejado de estos parámetros, el decir de One, Two y Three se formula a partir de las repeticiones de ciertas palabras que urden una red rítmica que funciona como un dispositivo ofensivo en su sola enunciación.

La calidad rítmica recién apuntada exige retomar la perspectiva de Jolly y Da Silva vista en el capítulo anterior. Tal y como se vio con Crimp, estas teóricas postulan que el flujo lingüístico determinado por el ritmo en el drama otorga una singularidad al lenguaje hablado. El ritmo comporta un nuevo nivel de sentido en el lenguaje dramático, ya no por el contenido

entregado, sino por cómo este se dice bajo una cierta forma cargada de patrones que instala una serie de expectativas para quien escucha.

David Ian Rabey también detecta la relevancia del ritmo en obras de tucker green y en uno de sus estudios sopesa un contraste entre dos formas rítmicas en *hang*: por una parte, el estilo “controlado” de “cordialidad estudiada” en One y Two, y por otra parte el “potencial explosivo” en Three (193). Señalada esta división, Ian Rabey recoge la teoría de Eric Morris quien, inspirado en Meyerhold, teoriza cómo el ritmo puede superar, disputar o esconder una estructura regular de métrica y *tempo* en el discurso dramático. Por consiguiente, el habla rítmica puede orbitar sobre una estabilidad que igualmente permite descubrir la espontaneidad expresiva de otros hablantes (196). La estructura que el ritmo genera sobre el lenguaje de los personajes puede asentar una suerte de expectativa estable, pero al mismo tiempo acuerda la entrada de momentos que rompan dicha estabilidad rítmica. Un quiebre que tendría su correspondencia con el ya analizado riesgo violento que recubre las interacciones a lo largo de esta obra.

Lo rítmico en *hang* entonces se descubrirá como una esfera subrepticia que potencia nuevas vertientes de violencia, en tanto el actuar del lenguaje es una matriz de sentido que lleva al espectador a una nueva alteridad transgresiva, simultánea a la ya reconocida desde las relaciones disruptivas entre los personajes.

B.2.1. REPETICIONES DEL OTRO Y DE LO PROPIO

A medida que los personajes de esta pieza hablan, se advierte en sus parlamentos un planteamiento y replanteamiento de ideas que atraviesan sus identidades. Deirdre Osborne ya había tomado en cuenta este aspecto en el discurso dramático de tucker green al referir que los enunciados de sus obras responden a un diseño de “lenguaje reciclado” (43). Inclusive, Osborne concibe el habla en el trabajo de la dramaturga como una coreografía de palabras que se yuxtaponen intercaladamente (46). Toda esta apreciación es parte de una larga problemática que la crítica ha visto en la forma rítmica que tucker green articula en su poética.

La repetición se encuentra desde un comienzo en *hang*, en tanto funciona como un vehículo del artificio cordial que One y Two establecen en su habla. En el episodio inicial

donde Two sale de escena para ir a buscar los bebestibles, al momento de regresar insiste en ofrecerle algo a Three, pero es anulada por One:

ONE. She doesn't want anything.
TWO. Just saying that if she –
ONE. she's fine. Thanks.
TWO. D'you know how long your husband will be?
ONE. He's not –
TWO. we can wait, won't mind / waiting.
ONE. he won't be joining us today (10)

En este diálogo se repite el “she” para explicar que Three no aceptará la atención de Two, y paralelamente cabe hacer notar la réplica del “he” para explicar que el esposo de la mujer no se unirá a la reunión. Para casos como este la repetición es un medio de refuerzo, ya que fija tanto sus intenciones como su artificio normalizado.

Otro sentido que cobra la repetición en la obra es la oportunidad de contrarrestar el discurso del otro por un gesto de reapropiación. Luego de que Three trata de indagar sobre la infidelidad que One habría cometido, esta repite junto a Two que “today is about you”. Los encargados aquí procuran revertir el ataque de la mujer y mantener los roles de poder instalados en la conversación. Sin embargo, esta desviación es inmediatamente socavada por la mujer cuando retoma este enunciado: “This isn't about me. I think it's about him” (20). A diferencia del caso visto anteriormente, dicha repetición no busca fortalecer la perspectiva del personaje, sino subvertir el decir de los demás.

Bajo ese foco, Three emite una secuencia de reapropiación mediante la repetición de la palabra “know”:

THREE. This isn't about me.
I think it's all about him.
Still.
He wants to know.
You want to know.
You want to know so you can tell him.
He wants to know what you know so he will
know where he stands.
I'm here. So you can know. So you can tell
him. So he can find out.
...This isn't about me at all. Is it?
You want to know my decision.
ONE. ...We're in no hurry, we / know –
THREE. You want to know my decision (20-1)

La mujer se enfrenta a la forzada empatía de los encargados, quienes buscan simultáneamente recordarle el *lugar* que ocupa dentro de esta reunión, y desmantela los roles de poder prefigurados mediante su repetición agresiva. Volver a decir “know” permitiría replantear las funciones que One y Two aparentan, y así comprender una nueva intención tras su cordialidad artificial: no entender, sino conocer la información que Three les debe entregar. Inclusive se ve saboteado el enunciado de la encargada -intenta armonizar la situación por su repetición de la palabra “know”- al ser interrumpido por una respuesta perforadora de la mujer.

A estas alturas, las interacciones se comprueban como un ir y venir de hablas marcado por repeticiones que confirma en los intercambios de estos personajes un combate de poderes. El habla dramática aquí funciona bajo el vaivén discursivo ya analizado en la pieza de Crimp, pero se conduce mediante una suerte de oposición entre la forma “controlada” de One y Two y la forma “explosiva” de Three. Esta determinación permite identificar una reappropriación violenta en las repeticiones del decir que cada personaje lleva a cabo. La repetición traza sobre el discurso de esta obra un horizonte de tensión y pugna constante, especialmente por el doble juego de enunciaciones que ponen en jaque sus ritmos respectivos.

El choque rítmico se relaciona también con otro planteamiento de Ian Rabey. Este teórico rescata la visión de Jacques Attali sobre la música, quien a su vez la extrapola al teatro, en tanto ambas disciplinas construyen una “cartografía de órdenes simultáneamente conflictivos”. La relación entre lo musical y lo teatral también se justifica por la musicalidad que el autor nota en el discurso dramático de Tucker Green, ya que los sonidos emitidos por las distintas voces condensan distintos niveles activamente conflictivos (195). Evidencia de esta simultaneidad de conflictos se halla justamente en el combate del habla que las repeticiones manifiestan.

Un último ejemplo que demuestra de forma certera lo expuesto es la multiplicidad de disputas que convergen en el problema sobre el contenido de la carta que Three debe leer. En un comienzo, los encargados dan a entender que desconocen el mensaje de esta carta, pero después se revela que ambos la leyeron. Al recibir esta información, la mujer incurre en un diálogo combativo con One, donde ambas repiten el pronombre “it” para referirse a este documento:

ONE. We've already told you the procedural protocols which we shouldn't have.

I'm not reading it.
THREE. You know what's in it.
ONE. I'm not reading it.
THREE. You know what's in / it.
ONE. I'm-I'm happy to open / it –
THREE. You know what he wrote in / it. (62)

Las interacciones comparten un estado agresivo, reflejado por las interrupciones que ambas efectúan y por la repetición mutua desarrollada en el flujo de sus enunciados. One inicia el diálogo con una premisa que hace eco al rigor protocolar que aparenta representar, y acto seguido se desata la contienda verbal entre los dos personajes. Cada enunciación finaliza con un “it” que a su vez remite a la carta y a la batalla de perspectivas ejecutada por el mismo decir dramático. De ese modo, se trama un ritmo combativo entre el discurso de One y Three que desglosa la problemática de la carta en varias dimensiones: qué dice la carta, quién debe leerla, por qué One se rehúsa a contar su contenido y la firmeza de ambas en no leerla.

Es en esta trenza de conflictos rítmicos que la mujer y la encargada parecieran lograr algún tipo de contacto. Por ende, los ritmos que las distintas instancias de habla emanan resultan en una superación de esta bifurcación irreconciliable de perspectivas referida en la sección anterior. Los discursos se cruzan por la reapropiación violenta que la repetición implica, un vínculo que se aleja de la expectativa de relación positiva que un espectador puede tener sobre los personajes. Las repeticiones operan desde dos agencias: repetir lo propio, en términos de seguir ritmos similares que refuercen una misma perspectiva, como ocurre en el caso de One y Two. Y la otra agencia se manifiesta por la repetición del otro, en términos de hacer que dos ritmos disímiles se enfrenten, como ocurre en la tensión entre One y Three. El lenguaje se manifiesta como un territorio que lleva a la audiencia nuevamente al ejercicio de alteridad transgresiva, puesto que existe en *hang* una violencia desde el mismo encuentro del habla.

B.2.2. CUESTIONAMIENTO SOBRE EL USO DE PALABRAS

Hablar en esta obra no se sostiene solo en expresiones retomadas que sufren una reapropiación de su sentido original, sino que también funciona como un lugar desbordado por múltiples cuestionamientos realizados hacia el uso de ciertas palabras. El acto de

enunciación exige posicionamiento y responsabilidad tanto en lo que se dice como en la forma de decir.

Los personajes de *hang* desafían la acción comunicativa y lo hacen también desde la repetición, pero complejizan este procedimiento para llevarlo al grado de la repetición-variación previamente analizada en la pieza de Crimp. Las palabras son repetidas, pero en esa repetición se invisten de un nuevo sentido, reapropiaciones inestables del ritmo que transforman los enunciados en un ritornelo. Lo dicho está sujeto a modificaciones que deshacen cualquier anticipación puesta sobre el significado del lenguaje emitido por los personajes. Toda instancia de habla es una posibilidad de trastocar las direcciones que el mismo habla sugiere.

En el caso de esta obra, el ritornelo orbita específicamente sobre ciertas palabras que atraviesan afectivamente el decir dramático, y que se producen a partir del contraste entre el ritmo “ordenado” de One y Two y el “explosivo” de Three para resultar en una variación que desquicia el habla. Una señal paradigmática de esto es el uso de *development* cuando los encargados introducen la existencia de la carta, puesto que emplean este término para disfrazar la verdad encarnada por este documento que el hombre habría escrito para Three (25). Al ver que One y Two no comunican la realidad de este “development”, la mujer opta por impugnar el propósito del concepto para el desarrollo de la reunión. La palabra es repetida, gesto que resignifica el principio normalizador impuesto sobre ella por los encargados. Declaraciones subversivas emitidas por Three como “Is your ‘development’ even relevant then?” (26) son parte de este mecanismo reformulador. La intervención del ritornelo sobre “development” escala aún más con la adición de “transparent”, adjetivo esbozado por el vocabulario de los encargados, quienes afirman: “We don’t want to seem not transparent...” (27). Esta palabra se condiciona a una última variación gracias a este complemento que la sitúa en una contradicción, en tanto “development” funcionaba como una máscara para disimular la verdad de la carta, y ahora es calificada paradójicamente como “transparent”. No es menor considerar la repetición que Three realiza sobre estos dos conceptos, para referir a un “transparent development” y condensar la variación definitiva implementada por el ritornelo.

Vale preguntarse: ¿qué efecto suponen estas modificaciones sobre los enunciados en *hang*? En un episodio como el recién descrito, la repetición-variación del término

“transparent development” permite comprobar estas palabras como los artificios violentos que realmente son. Al comunicar tales nociones como ritornelos, el habla de Three denuncia la agresión existente detrás de esta normalización que esconde una verdad violenta. Esta dinámica se sintoniza con el estudio realizado por Inchley sobre *hang*, en tanto la teórica hace notar cómo la reiteración que la mujer realiza sobre conceptos dichos por los encargados como “comfortable” o “tricky” busca exponer su objetivo real (183). Repetir las palabras de One y Two para desplazar su aparente sentido de empatizar con Three es un método que borra esta apariencia y despliega el verdadero significado: utilizar el lenguaje a su conveniencia.

No solo cuestionar, sino también percibir la violencia que denotan las palabras, es lo que la repetición-variación permite advertir en esta obra. Ya se precisa esto cuando Three expresa definitivamente la afección que el uso de *development* conlleva para ella y exige a los encargados que “desdigan” esa palabra: “you have no absolutes here. *None*. Unsay / what you’ve just said. I want to un-know / what you’ve just told me about your, / ‘development’. Unsay it” (28. El énfasis es suyo). Manifestar esta explosión que al mismo tiempo retoma lo dicho anteriormente implica poner en jaque dos procesos básicos del mensaje entregado por One y Two: el acto de hablarlo y el acto de ser conocido por su receptora. En consecuencia, se exhibe una reflexión crítica sobre la violencia que involucra la enunciación desde el ejercicio de la re-enunciación. De esta misma reflexión pueden surgir otras preguntas: ¿qué puede pasar después de emitir y ser recibido? ¿qué puede pasar cuando vuelve a decir algo que ya se dijo?

Three pone en práctica otro ritornelo con el uso de la palabra *don’t*. Luego de que One y Two insisten que ella “no debe” leer la carta, Three replantea el “no deber” mediante una variación explosiva:

ONE. We don’t have to – we really don’t have / to –
TWO. You *don’t* have / to –
THREE. I *know* I don’t have to I *know* I don’t have to
anything. You don’t stop fuckin tellin me. (34. El énfasis es suyo)

Nuevamente, el artificio cordial velado por los encargados al indicarle a la mujer que no es necesario leer la carta es resignificado agresivamente por ella, y en este proceso demuestra el significado violento de este apoyo forzado. El ritornelo inmediato de Three es un indicio de reclamo certero, en tanto descubre el pretexto cruel de los enunciados

tranquilizadores que One y Two transmiten. Dicha lógica se corresponde con el planteamiento de Osborne sobre el lenguaje dramático en tucker green, en tanto lo observa como una acción que hace del texto un dispositivo que guarda significados según el habla se lleva a la práctica (47). Enunciar en *hang* es también lidiar con los cambios que viven las mismas enunciaciones según la repetición que cada una realiza, una activación y desactivación de sentidos que facultan el hallazgo de violencias entre las interacciones.

La acción variable del lenguaje que logra el ritornelo toma un último giro reflexivo cerca del final de la obra. Terminado el proceso de decisión y después de entregarle la carta a Three, One y Two lamentan la situación y le piden perdón. La respuesta de la mujer es paradigmática: “Do not utter that you’re sorry. *Do not*” (66). Este rechazo al habla y sus ramificaciones toma un ribete nuevo, en tanto ya no funciona solo como un ataque, sino que se podría entender como un mecanismo de defensa. La reacción de Three frente al perdón de los encargados estaría dada por una prevención de la violencia que subyace a este decir aparentemente cordial.

Iteraciones y replanteamientos es lo que el lenguaje dramático de *hang* emplaza, donde los enunciados sugieren reflexiones sobre cómo “actúan” las palabras dolorosas y cómo esto provoca cambios sobre contextos nuevos y dinámicos. Al repetir las palabras se genera un efecto “insurrecto” que puede trastocar su previo territorio de operación (Inchley, 181). Así, la reapropiación que asumía la repetición se extrema por las variaciones que produce el ritornelo sobre el discurso dramático, tanto para su emisión como su recepción. La alteridad transgresiva que se ha rastreado en el decir de esta obra se lleva a un plano aún más agudo, puesto que ahora está puesto en crisis el hecho de ser escuchado y la reacción de ese acto de escuchar.

B.2.3. PALABRAS-ARMA

El último efecto que supone la repetición alcanza un calibre aún más transformador que los ya vistos. Debido a estas reapropiaciones y desviaciones permanentes, el lenguaje dramático de esta obra pone en entredicho el sentido que tratan de acarrear los enunciados. Esta pérdida incesante de significado en lo comunicado sugiere la intensificación del significante, y de ese modo resulta pertinente citar una vez más el concepto de simulacro. Tal y como se vio con *In the Republic of Happiness*, el razonamiento exigido por el fenómeno del simulacro es uno

donde el significante prevalece al momento de comprender los signos. La variación de sentido que el ritornelo suscita en los enunciados de los personajes responde igualmente a este razonamiento, puesto que la estabilidad del significado se ve mermada por la fuerza de acción que la palabra manifiesta en el habla.

Abram propone en su estudio que el decir en tucker green no funciona como un vehículo de significado, sino como sonidos puros que se fundamentan por los tonos que graban en la cadencia discursiva (126). De esta suerte, la actuación material del lenguaje se sobrepone a la eficacia semántica que se espera de cualquier instancia comunicativa. Las enunciaciones responden al “poder mortífero de las imágenes” que Baudrillard reconoce en el simulacro, y las palabras se cargan de una fuerza que las vuelve lo que se denominará aquí como “palabras-arma”.

¿Cómo actúan las palabras-arma? Se observa un ejemplo patente en el episodio ya revisado cuando One y Two anuncian la existencia del “development”. Esto va acompañado de las interacciones aparentemente empáticas que son desautorizadas por Three mediante las repeticiones antes identificadas. Sin embargo, junto con anular el contacto de los encargados, la mujer explota ciertas palabras con el fin de atacarlos. La primera que se puede reconocer aquí es *know*, término que replantea justo después de que Two dice saber la dificultad de su situación al enfrentarse a la posible existencia de la carta:

THREE. what do *you know*? *What-the-fuck-do-you-know*? Y’look about twelve years old and sit in front of me and nod your head and drink your drink and tell me ‘you know’ – you know *nothing* and you (*to ONE*) – you who got a bit of the nine-to-five pressure, just enough to start playing away, *what-the-fuck* do you know about living with any of this? And I’m glad – *glad* amongst all your ‘long hours’ and untold ‘pressure’ you somehow managed to find the time to *fuck-about* cos me and my husband have stopped *fucking* ever since. What do you exactly (*know*) About, you *fuckin* ‘know’. (34-5. El énfasis es suyo)

El uso perforador de *know* en este discurso imparable, a pesar de introducir la realidad degradada que Three padece, no tiene su foco en grabar su sentido como concepto, sino de ser desenfundado como un arma sonora que combate su propio proceso de recepción. Su

finalidad es atacar a través de su ejecución hablada, no ser recibida en términos de comprensión. Ocurre lo mismo con la segunda palabra-arma:

THREE. you wouldn't know where sorry starts or
would you role-play that to find out?

.....

How would you role-play explaining *your*
kids? How would you do your version a that?
Who played my Tyrell and who was my
Marcia?

.....

You wouldn't have the course for it. You
wouldn't have the paperwork for it. You
wouldn't have enough mugs of Ikea tea for it.
You wouldn't have the words, the stomach,
the imagination for it. (35. El énfasis es suyo)

Durante esta secuencia de repeticiones, el lenguaje de la mujer radicaliza lo que se ha analizado, dado que su foco no está puesto en la resignificación de lo que los otros personajes profirieron, sino en sencillamente atacarlos. Enunciar *would* una y otra vez en esta cadena de acusaciones hacia el “paperwork” o “mugs of Ikea” que constituyen el vocabulario protocolar de One y Two, lleva al receptor a percibir esta palabra como un peligro debido a su mero uso. No importa tanto el significado que reciben los signos *know* o *would* en estas instancias de habla, sino cómo su agencialidad toma un carácter arremetido, en tanto la huella discursiva es su expresión sonora dentro del mensaje violento que Three emite.

Ahora bien, cabe señalar que el manejo de las palabras-arma brota especialmente en el decir dramático de la mujer, fiel al ritmo explosivo y afectivo previamente observado. Esto se contrasta con la intención de mantener un artificio de discurso normalizado y cordial en los encargados, igualmente coherentes a la rigidez rítmica que ya se apuntó. Inchley hace un comentario sobre esta misma diferencia, y señala que donde One y Two tienen dificultades para usar las palabras exactas, Three es implacable. Más aún, la teórica califica que el manejo del habla en la mujer debe ser entendido como una “hoja afectiva” que puede generar reacciones como el llanto de la encargada cuando se le recalca su infidelidad (183). Tal observación resuena con lo planteado hasta el momento, y también fortalece la comprensión de la materialidad del lenguaje como una herramienta cruel. La “hoja afectiva” es una manifestación del simulacro al instrumentalizar el lenguaje desde su plano sígnico, y de esta forma revelar la crueldad del habla que opera en *hang*. La simulación en el discurso de los personajes dejaría ver en esta misma crueldad un matiz latente que recorre el lenguaje de toda

la obra, condición que asimismo define los juegos de poder presentes en cada interacción entre los personajes.

Una situación que refleja lo recién sugerido es cómo el simulacro emerge dentro de intercambios tan banales como la solicitud que Three hace a One y Two, al preguntarles si es que ellas/os han leído la carta que el hombre le dejó. Las enunciaciones se ven atestadas de palabras como *you* y *read* que marcan cada parlamento:

THREE. Have you read it?
ONE. ...It's been read.
THREE. Have *you* read it?
ONE. It's been / read.
THREE. Are you trying your hardest to / fuckin –
ONE. I'm not at liberty to say if I've read it or / not.
THREE. Have you *read* it?
.....
THREE. Have you read it? (38-9)

Aquí la repetición de estos dos signos cumple una doble función: reafirmar las diferencias entre los códigos que ambas perspectivas emplean y hacer de las palabras un mecanismo cruel por su fuerza como material verbal inscrita sobre la instancia de habla. El *read* explosivo de la mujer es inmediatamente respondido por la encargada con un *read* cordial, aunque ambas son armas que realizan ataques de distintos resortes. Los sonidos, expresión básica y fundamental del lenguaje, son posicionamientos combativos entre los personajes. Por los nuevos giros que esto supone para el uso del discurso, el simulacro de lo dicho asegura la violencia y la alteridad transgresiva que el habla provoca sobre el espectador de la obra. Emitir algo en esta pieza dramática se comprueba como un territorio alarmante, nunca estable por la pérdida del fondo semántico que podría cerciorar dicha estabilidad. La soberanía del proceso de enunciación es lo que trastoca este fondo semántico y da pie a la potencialidad del simulacro.

La violencia y gravedad simulada del lenguaje se extiende incluso a las interacciones entre los encargados, dado que existen momentos donde opera la “hoja afectiva” en el habla de estos personajes. En un momento de la obra, Two comete el error de revelar el posible contenido de la carta a Three, y al hacerse consciente de esto él/ella intenta confirmar su estabilidad mediante los signos *comfortable*, *confident*, *allow* y *fine*, pero su aparición en el discurso solo pareciera recargar su incertidumbre:

ONE. d'you feel...?
TWO. 'Comfortable'?

ONE. Confident. Confident to –
 TWO. am I allowed to – ?
 ONE. Confident enough to confidently tell her,
 accurately –
 TWO. but I'm not allowed / to –
 ONE. I'm allowing you to.
 TWO. You can't allow me to though.

 ONE. You, don't feel comfortable –
 TWO. I don't know what / you're –
 ONE. that's fine if you don't feel comfortable / to –
 TWO. I just don't want – I mean. I'm not, not
 wanting to be –
 ONE. it's fine –
 TWO. it's not
 ONE. it's fine it's / fine. (48)

Independiente del significado que estas palabras repetidas pretenden figurar, tras responder al “poder mortífero de las imágenes” referido en el simulacro solo se deben comprender como significantes que sugieren una posición de ataque entre los personajes.

El desvío de las relaciones entre One, Two y Three visto en el primer apartado está puesto en su máxima crisis a través de las implicancias que sufre el discurso dramático en *hang*. El decir es un constante desate de repeticiones que trazan ritmos conflictivos, y de ese vaivén se producen variaciones que desmantelan la función de significar perseguida convencionalmente por las palabras. En su lugar, queda un arma peligrosa que violenta mediante el sonido logrado por cualquier proceso de enunciación, tanto para quien inaugura ese proceso como por quienes experimentan sus derroteros. Comunicar es una fórmula de alteridad transgresiva, puesto que el lenguaje renuncia a la matriz de significado que lo sostiene y esto conlleva una serie de replanteamientos en el receptor sobre su propia percepción del lenguaje. Lidia con discursos que se hablan pero no con la finalidad estándar de ser comprendidos, sino introducir una agencialidad cruel.

B.3. RECURSOS TRANSGRESIVOS

En esta corriente vertiginosa donde los fundamentos del personaje y el discurso se ven coartados, *hang* se vale de recursos que ponen en jaque las expectativas que la audiencia pueda tener frente a una obra dramática. Si bien ha existido una reflexión tangencial acerca de lo que generan estos recursos, se hace necesario particularizar sus mecánicas y efecto transgresivo.

La mayoría de estos recursos son indicados desde el comienzo de la pieza, pero es a partir de su análisis que se detectará cómo descentran el lenguaje dramático bajo procesos específicos del habla. Desde este mismo estudio se corroborará la noción de experimento ya insinuada en el discurso emitido por los personajes, en tanto trazan dinámicas que van desde el “no hablar” ciertos enunciados o el “hablar a través de estructuras que exceden lo dramático”.

B.3.1. ELIPSIS

Al principio se informa que ciertas palabras no deben ser habladas en la representación, omisiones que estarán marcadas por el uso de paréntesis: “*Words in brackets are not to be spoken*” (2). Siguiendo el *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la lógica de “suprimir palabras” en los parlamentos responde a la lógica de la elipsis, figura retórica que manifiesta el retiro de una o más palabras (256). No obstante, dicha ausencia guarda una particularidad, ya que las expresiones se borran del habla pero igualmente son enunciadas en la textualidad dramática. La “marca de la supresión” está sustentada aquí por una paradoja de mostrar la palabra que se elimina, esto es, está escrita en el texto pero no dicha en la actuación del texto.

Son diversos los efectos que genera la elipsis en el habla dramática. Uno es marcar un ritmo por momentos en los que la enunciación se contrae, y así generar un vaivén entre lo que se pretende decir y lo que efectivamente se dice. La pérdida de ciertas palabras supondría una disrupción en la intención del discurso, tal y como le ocurre a One cuando ofrece a Three beber agua en vasos plásticos: “No. Well you know it’s (there) whenever you want don’t hesitate if you change your (mind), in fact I can – we can sort some proper glasses out just in case anyway” (8). Reprimir estas palabras ocasiona ciertos deslices en la referencialidad del mensaje y también suspende la intención que el personaje quiere comunicar en su cordialidad artificial. De cierta forma, el brote de la elipsis en enunciados como este graba un ritmo incongruente con lo que debería ser la entrega coherente de información.

Ryngaert y Sermon ahondan en el uso de elipsis que el teatro contemporáneo exhibe, y destacan cómo este recurso sugeriría un personaje que está signado por su habla presente, carente de un pasado o una trayectoria que lo ordene (28). Como ya se ha consignado, esta necesidad de entender al personaje desde su presente requiere depositar atención a su forma

de habla. Nuevamente cobra relevancia observar las fórmulas rítmicas logradas en los discursos, y ello involucra retomar la investigación de Attridge antes vista con *In the Republic of Happiness*. Esto porque las predicciones y simetrías que el teórico observa en el ritmo (4) se ve puesto en jaque con la figura elíptica, en tanto apartar ciertas palabras significaría un quiebre para las expectativas estructurales de lo rítmico. Dicha contracción espástica impediría que el receptor de estos discursos acompañados fracasase en la espera de recibir expresiones cerradas, tal y como ocurre con la elipsis del “sorry” que One sufre cuando trata de simpatizar con la realidad violentada descrita por Three: “...I know you’ve heard it a thousand times and I know it’s not helpful – can’t help but / I’m (sorry) –” (24). No deja de ser peculiar que, junto con arruinar la estimación rítmica del enunciado, la desaparición del signo “sorry” impida el posible intento genuino de empatía en la encargada. La elipsis desautoriza las ecuaciones que el ritmo predispone en el habla dramática, y también enfatiza aún más la clausura de vínculo entre estos personajes. Asimismo, y apuntando a otro efecto transgresivo, el “sorry” que One no dice a esas alturas de la obra funciona como un paralelismo del “sorry” que sí dice al final de *hang*, luego de que Three decida cuál sería el método de ejecución (60). ¿Qué importancia tienen los paralelismos? Recogiendo lo planteado por Linda Waugh, los paralelismos son la conexión entre signos que pueden encontrarse en posiciones lejanas dentro del texto, y dicho enlace rompería con la linealidad del texto al unir palabras que no responden a una secuencia discursiva cohesionada (206). El paralelismo en esta obra no remite solamente a la distancia entre las palabras entre los parlamentos, sino también en la separación que se forma entre lo que se dice y lo que no se dice por el uso de elipsis. En consecuencia, un caso que reflejaría esto último es el discurso emitido por Three cuando utiliza la palabra-arma *know* para atacar y denunciar la empatía forzada de One y Two (34-5). Lo interesante es encontrarse con un *know* puesto entre paréntesis, y por tanto situado en la esfera de lo elíptico, pero al presentarse dentro del texto configuraría un paralelismo que tensiona aún más la agresión del personaje. Se afianzan entonces el potencial de la palabra-arma con el conflicto subrepticio que el paralelismo genera.

El recurso elíptico responde a la alteridad transgresiva que ya se ha visto en los apartados anteriores, en tanto aquellas palabras “no dichas” son un conducto de violencia representativo de lo que el lenguaje dice a través de su “no-decir”. De ello, el ritmo disruptivo

y contraído sincronizado a la tensión del paralelismo estaría denotando la experiencia de una agresión sugerente. La audiencia debe estar alerta también a aquellos vacíos que la voz de los personajes debe representar, y que el texto dramático permite vislumbrar claramente. Un enfrentamiento con otro lenguaje suprimido, pero no por eso olvidado.

Un último ejemplo a recuperar es la omisión del “start” que Two realiza en su discurso antes de comenzar la descripción de los procesos de ejecución que los encargados deben realizara para Three: “...Do you have any preference where you want me to (start)...?” (50). Esta nueva caída de la estructura rítmica es un síntoma de la violencia que será expuesta a continuación por One y Two, en tanto el no-uso de esa palabra es la marca sugerente de dicha violencia. Si bien se verá en el último apartado de este capítulo, cabe anticipar en este preámbulo elíptico una especie de advertencia para el nivel extremo de crueldad que agotará el discurso de los personajes al momento de explicar estos métodos de ejecución.

Los ritmos y paralelismos fijan las “marcas de supresión” de la elipsis que trastornan las percepciones del espectador frente a las combinatorias posibles de lo dicho en el discurso de cada personaje. Gracias a este recurso transgresivo se asoma un nuevo riesgo, específicamente por los momentos de contracción que cada enunciado padece, para llevar al receptor hacia ciertas interrogantes: ¿qué significa esa contracción? ¿cómo se experimenta el ritmo a partir de una palabra contenida pero simultáneamente conocida?

B.3.2. SILENCIO ACTIVO

Complementario a la explicación del uso y posición de la elipsis, las instrucciones previas al comienzo de *hang* precisan: “*Names without dialogue indicate an active silence between those characters*” (2). En este caso, no es posible concebir el silencio desde las observaciones de Leslie Kane como se hizo anteriormente en *Crimp*, dado que este silencio activo no estaría dado por la ambigüedad y connotación amplia que la teórica propone (19). Muy por el contrario, la noción de silencio no es ambigua en *tucker green*, sino que apunta a un propósito que refuerza el potencial violento del lenguaje.

Abram determina en la poética de esta autora una atribución del silencio como “hablar algo específico que no se dice”. Según su perspectiva, el silencio activo articula una visión de ofensa, confesión de indefensión o acto de rendición (121). El teórico asimismo señala que *tucker green* elabora en sus obras un ciclo vertiginoso del silencio, dado que este provoca

en los receptores una imposibilidad de escuchar tranquilamente el discurso emitido por los personajes. En esta línea, la audiencia de piezas como *hang* no puede realmente escuchar o dimensionar un contenido, así que son sancionados debido a su fracaso específico de atestiguar lo dicho (126). Los silencios activos desquician los procesos de comprensión y recepción del habla dramática, factor que inmediatamente califica como una alteridad transgresiva en tanto obliga al espectador a reiniciar sus percepciones y a relegar sus expectativas sobre lo enunciado en estas obras.

Desde muy temprano en esta pieza se aprecia la operación del silencio activo, específicamente en la pugna inicial que se produce entre Three y el artificio cordial de One y Two. La mujer decide no sentarse ni responder frente al contacto de los encargados que intenta forzar armonía entre los personajes:

ONE. ...Is your husband (coming)? I think you said
he was – did you say he was on his way?
THREE.
ONE. Are we...should I...? Is he going to...?
THREE. (48)

A pesar de las interacciones aparentemente amables, donde la encargada consulta a la mujer si su esposo se unirá a la reunión, Three decide mantener un silencio activo. Esta falta de respuesta, más que incertidumbre, se verá como un posicionamiento del personaje frente a la perspectiva que los otros personajes buscan imponer.

Para ampliar el concepto de silencio activo, se vuelve pertinente nuevamente el estudio de Ian Rabey sobre el carácter rítmico en tucker green. Aquí el teórico igualmente esclarece que este recurso define momentos de cuestionamiento y combate, pues su efecto sería configurar el espacio-tiempo del habla como un arma donde el hablante silente hace que el hablante anterior cuestione la persuasión de su propio discurso (195). Esta lógica se explicita concretamente cuando Three interpela a One y Two para saber si leyeron la carta, instancia que desencadena una serie de silencios activos:

THREE. Have you *read* it?
ONE.
THREE. Have you read it?
ONE.
THREE.
A silent battle of wills (39)

La sucesión de silencios activos tras la exigencia irrefrenable de la mujer hacia la encargada, termina con una explicación didascálica que evidencia el pretexto combativo de este recurso. Esta “batalla silenciosa de voluntades” es el guiño más agudo que la obra envía al receptor para aclarar el posicionamiento desafiante que el silencio asume.

Si antes se pensaba que la lucha entre perspectivas radicaba únicamente en el discurso hablado, este y el anterior recurso transgresivo verifican un nuevo horizonte del lenguaje: lo no hablado. Los espacios entre los parlamentos también designan un combate entre los personajes y tensionan la dinámica violenta que subvierte las percepciones de todo espectador. Ian Rabey complejiza este razonamiento de pelea en el silencio activo al recalcar que también surgiría para hacer frente e interrogar al hablante anterior sobre sus enunciados (195). De esta suerte, el silencio activo sería una instancia de no-habla donde los personajes emplazan al otro en un territorio de contiendas y entredichos.

Otro indicio de la fuerza combativa del silencio activo se halla cuando Three está a punto de decidir que el hombre sea colgado. Justo antes de aseverar la condena, la mujer realiza un silencio activo para posicionarse en la órbita de violencia que ha sido la explicación de todos los métodos de ejecución, referidos por One y Two (58). Al notar cómo este recurso se utiliza en la antesala de la decisión, es posible interpretarlo como una entrada de la violencia al habla. Así, el silencio activo sería una prolongación de la composición disruptiva que construye el ritmo explosivo de Three, en tanto irrumpe como un paso para realizar el proceso de enunciación y cambiar la agencialidad del lenguaje.

Los silencios activos también subrayan el contraste entre el ritmo controlado de los encargados y el ritmo explosivo de la mujer. Tras entregarle la carta a Three, One y Two hablan sobre el proceso protocolar e higiénico de “volver a poner en un sobre” la carta, mención que tiene como respuesta un silencio activo:

TWO. It's not in the original envelope or anything
we – once it's passed through our system we
always rehouse it.

THREE. 'Rehouse'?

ONE. Re-envelope

TWO. Stops people, I think the first thing people do
is, sniff it or, try to get some sort of residue of
a memory of...

THREE.

TWO. No I don't get it but...

THREE.

(48)

La justificación mecánica y estructurada de los encargados, con parlamentos exhaustivos para darle sentido al propósito de ensobrar la carta, se distingue rápidamente de los silencios activos que la mujer dirige. Sus respectivas posiciones no están dadas solamente por el discurso hablado de personaje, sino por el silencio que uno de ellos entrega. Cabe destacar también el cambio manifestado por el habla de Two luego de que Three lanza su primer silencio activo, una variación que estaría dada por el cuestionamiento que ese silencio establece.

Los silencios activos son instancias que ramifican las posibilidades de violencia dentro del lenguaje dramático en *hang*, en tanto instaura un momento de doble ataque: ataque entre los discursos no hablados por los personajes y ataque hacia las expectativas que el espectador tiene. Dejar de hablar es también una oportunidad para lidiar con una cuestión trascendental: ¿cómo se recibe un habla trastocada por la lucha de lo que no se dice?

B.3.3. BLOQUE LÍRICO

Hay ciertos episodios en la obra, especialmente en el discurso de Three, donde la estructuración del diálogo dramático asume un estilo lírico, donde el parlamento se configura por versos y un tono radicalmente afectivo. Estos momentos llevan a un punto cúlmine el ritmo explosivo de la mujer, y también se trazan como instancias reflexivas. Aquí se despliega un ritmo y una forma discursiva particular que condensan problemáticas internas del personaje, pues garantiza el ejercicio de ahondar sobre conflictos subyacentes a la tensión existente en la reunión.

Ubersfeld plantea que la palabra teatral se vuelve objeto cuando se figura en un momento poético dentro del texto dramático, específicamente por la secuencia de repeticiones que hace del mensaje una cosa durable (128). En el caso de *hang*, el ritmo explosivo de Three deviene ritmo poético, donde las palabras definen pautas métricas que cambian las percepciones de recibir el discurso dramático. Tal noción se hermana nuevamente con el estudio de Attridge, donde refiere que el lenguaje se vuelve una acción más intensa al seguir patrones rítmicos (13).

Resulta interesante considerar que el primer bloque lírico ocurre cuando Three manifiesta que la reunión no está en función de ella, sino de “él”:

THREE. This isn't about me.
I think it's all about him.

Still.
He wants to know.
You want to know.
You want to know so you can tell him.
He wants to know what you know so he will
know where he stands.
I'm here. So you can know. So you can tell
him. So he can find out.
...This isn't about me at all. Is it?
You want to know my decision (20)

Este episodio, antes analizado bajo la dinámica de reapropiación discursiva que gestaba, sigue una fórmula versificada donde el personaje exterioriza íntimamente su sentir con respecto al encuentro con los encargados. La intensidad en su habla crece tanto por su desarrollo bajo parámetros que exceden a los esperados para una textualidad dramática, y también por el trazado rítmico de expresiones como “want to know” que se repiten para investirse de una fuerza mayor a la captada en otros parlamentos.

Otra característica esencial de este recurso es cómo el tema informado por el personaje se puede ver sugestionado por la forma en “cómo se dice” (Attridge, 13). Se ve esto particularmente en la crisis familiar que Three transmite poco a poco en la obra, como en el enunciado donde describe la degradación que su hijo Tyrell ha vivido después del crimen cometido por el hombre:

THREE. Tyrell has gone from that...
open aspect of you,
thatchu only have when you're young.
Very young.
Before, life batters you into defensiveness
before life has had its way with you,
before life has scared you – scarred you,
before life has worn you, overwhelmed you
held your head under and kept you, there (22-3)

En este bloque lírico, se hacen patentes aquí los juegos de habla a partir de la reestructuración versificada. El brutal deterioro que su hijo ha vivido intensifica su sentido por la repetición de la expresión “before life” replanteada en cuatro versos seguidos, para ilustrar una y otra vez distintos grados de descomposición en Tyrell. La crisis interna de Three se representa a partir de este flujo lírico que retoma enunciados para situar en ellos su dolor. Una puesta en reflexión del lenguaje como plataforma de comunicación rítmica sobre esta información drásticamente afectiva.

Conjuntamente, el tono lírico acarrea un desafío para el receptor, en tanto la recurrencia de ciertas palabras estimularía la memoria de quien las escuche (Ubersfeld, 135). La radicalidad emocional de estos bloques líricos incentivaría la memoria, en tanto las percepciones de la audiencia se verían sometidas a recordar imágenes altamente violentas. Muestra de ello es la descripción realizada por Three sobre los cambios en las relaciones de su núcleo familiar después del crimen que cometió el hombre que van a ejecutar:

THREE. Because it seems to me that, everytime there
is a 'development' that 'development' affects
my family.
Your developments
affect my Marcia
affect my Tyrell
affect my husband
affect my marriage.
Your developments affect my sleep
how I sleep
that I don't sleep. Can't sleep. Still.
It affects their schooling
affects their schools
their grades
their prospects
their future.
Fucked their future.
Affects where we live
fucked where we lived (29)

Repetir palabras como “affect” y “their” a través de la versificación y el ritmo de lo lírico, son acciones que activan la memoria del receptor para centrarse en el sufrimiento que la familia de la mujer ha vivido. De igual manera, se vuelve paradigmático tomar en cuenta que estas instancias sensibles permiten introducir antecedentes de Three. Gracias a su juego con la memoria y a su proyección íntima en el habla, el bloque lírico entrega luces de un contenido extraescénico acerca de esta mujer que pareciera no ofrecer mucha información sobre sí misma.

La potencialidad de violencia en el lenguaje tras los bloques líricos potencia distintas vertientes disruptivas. Una de las más claras es la relación entre el acto de escuchar estas reflexiones íntimas y el acto cargado de afectividad dado por dicha escucha. Este influjo de emocionalidad, en la conmoción que su misma instancia de habla supone, rompe las anticipaciones del espectador sobre la forma de enunciar la intimidad obrada por los personajes. De cierto modo, el ingreso discursivo de lo lírico desata imágenes que antes

parecían inescrutables y quebranta las expectativas de la audiencia en el proceso. El estallido afectivo deja al receptor expuesto a las interpretaciones y reflexiones que pueda sugerir cada detalle del mensaje comunicado. Se puede ver tal dinámica cuando Three se refiere a la lectura de la carta enviada por el hombre, luego de que One y Two insisten que ella debe conocer directamente su contenido, aunque sea mediante un familiar que se la lea:

THREE. You want me to take that thing that he's
written – written on into where we live, where
we are, where my kids are – that thing that
he's written with his tone. His intonations.
His accent. His breath, weight of his breath.
His spit. His smell. His odour, his sweat, the
weight of his sweat, his...
Them fuckin blue blue eyes, his eyes in my...
and it will be in his voice that I hear, that I
hear it in that I read it, that I read it in,
because *you* wouldn't read it – no. No. (66)

A lo largo de su discurso, el habla de la mujer se aventura en una trayectoria introspectiva, representada por los rasgos pertenecientes al hombre que enumera. Three confecciona en este bloque lírico un cuadro perturbador de su agresor, en tanto la descripción se sostiene de aspectos corporales que reciben una connotación problemática como el “weight of his breath” o “weight of his sweat”. La caracterización genera una idea sobre este hombre, específicamente por sus “blue eyes”, distintivo asociado a una persona blanca. El abanico de interpretaciones se expande junto a la oleada emocional que este bloque lírico provoca, una cadena alarmante que tiene su raíz en el sometimiento de Three a recibir el lenguaje del hombre a través de la carta.

El problema de “nombrar” estas características funciona siempre y cuando estén en el marco del bloque lírico, ya que dicho recurso transgresivo pone en primer plano el uso de palabras y compromete así nuevos desafíos sobre los efectos del lenguaje en *hang*. Hablar es igualmente aquí un gesto que violenta al receptor de su enunciación y lo supedita a un proceso complejo donde sus percepciones mutan sin parar. La alteridad transgresiva dirige a la audiencia a nuevas preguntas como: ¿qué hacer después de nombrar la violencia? ¿cómo se puede recibir esta violencia bajo la secuencia rítmica de repeticiones horribles?

B.4. PROBLEMA DE “PASAR EL RATO”

El título de la obra conserva un juego polisémico: por un lado, refiere claramente al proceso de ejecución que Three decide sobre el hombre, esto es, que lo cuelguen. Por otro lado, en un sentido más implícito, sugiere la esencia de esta pieza: pasar el rato en una conversación donde los personajes interactúan por su inmediatez física. Ya lo anuncia indirectamente One al comienzo después de los silencios y negativas de Three frente a sus ofrecimientos para hacerla sentir cómoda: “I don’t want to – I mean it’s fine if you want us to, need us to hang on for a while we’re happy / to” (5). La intención de quedarse en la instancia de habla se enuncia por la misma encargada y así figura como un punto de partida para los resultados complejos del decir dramático en este “pasar el rato”.

Acentuar la importancia de la reunión no remite solamente al pretexto protocolar y formal que le subyace, sino también a la experiencia afectiva que se desarrollará. El encuentro de One, Two y Three es un ciclo inquietante donde los principios básicos del lenguaje se radicalizan y cuestionan por la disputa entre estos mismos personajes. De ello, tomar en cuenta las interacciones disruptivas que la reunión comporta en *hang* implica traducir “pasar el rato” en “pasar el rato haciendo lenguaje”. Se verá en este apartado cómo el significado oculto del título condensa una problemática que dialoga con todos los aspectos ya analizados en el capítulo, y cómo finalmente les da un hilo conductor.

B.4.1. RAZÓN DE LA REUNIÓN

Tal y como se vio al principio de este análisis, cabe preguntarse el motivo de la conversación. Un momento clave para dimensionar una finalidad es cuando la mujer explicita que la reunión es sobre “él” y no ella. Esta aclaración lleva a la repetición del enunciado “You want to know my decision” (20) que informaría un posible objetivo.

La meta de los encargados es saber la decisión de Three sobre el método de ejecución que se le impartirá al hombre que cometió un crimen contra ella. Sobre este importante hallazgo, vale retomar la teoría de Derbyshire y Hodson sobre las relaciones de poder que operan ineludiblemente en esta obra, pues One y Two buscan extraer esta decisión a partir de las relaciones verticales que su artificio cordial transmite. Bajo el foco que estos teóricos entregan, los roles de poder impuestos por el habla de los encargados sería un dispositivo para despertar la denominada “auto-consciencia reflexiva” sobre el espectador. La audiencia

experimentará una distorsión a su forma de identificar habitualmente los vínculos entre los personajes, y en consecuencia deberá asimilar nuevos métodos de posicionamiento que cada sujeto realiza para intercambiar sus perspectivas (90). La aclaración que Three emplea sobre el objetivo verdadero de One y Two grabaría una auto-consciencia reflexiva puesto que supone el nuevo posicionamiento de un personaje que denuncia el trasfondo de esta reunión, y con ello desmantela el artificio. La identidad del sujeto se divide en dos condiciones: es reconocida en el proceso de la conversación por un interés sobre su voluntad latente, y a su vez se encuentra al servicio del hombre que ejerció violencia sobre ella.

El enfrentamiento se prolonga debido a otra precisión de Three. Luego de que One expone la realidad de la carta, la mujer insiste en la fuerza de “él” que este documento manifiesta. Profiere mensajes como “what he wants right?” (33) que estipulan la opinión y voluntad de este hombre frente a su decisión. Se determina entonces un personaje nunca nombrado ni aparecido en toda la obra, pero no por eso carente de un habla o una agencia dentro de la reunión. Esto, para Derbyshire y Hodson, pone de relieve un modelo de relaciones en tucker green: el nexo entre la víctima y el perpetrador (92). Al ser testigo de este conflicto, el espectador debe replantear su misma posición habitual de receptor, y junto con eso verse desafiado por la responsabilidad política que involucra entender a Three y al hombre bajo este binomio de víctima-perpetrador, respectivamente. Se dibuja paulatinamente otro nivel de alteridad transgresiva, ya no dado por las enunciaciones de los personajes, sino por un habla escondida que impulsa nuevas contradicciones y una percepción necesariamente reflexiva sobre la audiencia.

Esta “influencia de él” se recuerda en la toma de decisión que la mujer asegura. Ella declara saber la opción que elegirá, pero los encargados solicitan reafirmar su independencia:

THREE. I've made my decision.
ONE. It's got to be independent.
THREE. It was independent.
ONE. It's got to be *seen* to be independent /
decision.
THREE. I've made my decision.
TWO. We don't know that (46)

Incluso después de garantizar que ha tomado una decisión, Three es interpelada por One y Two sobre su autonomía. Este diálogo, donde la mujer se ve obligada a repetir la expresión “I've made my decision”, resuena con el patrón de víctima-perpetrador antes

registrado, ya que la seguridad podría tener una influencia que desacredita su autosuficiencia. “We don’t know that”, emite el/la encargado/a, y así pone en jaque la soberanía del habla de Three, a pesar de que justifique dicho cuestionamiento por la “importancia de la decisión”. El receptor debe ejecutar una auto-consciencia reflexiva para contemplar interacciones como estas y así desentrañar la razón de fondo que convoca esta reunión. Este “pasar el rato” da luces de un eje subrepticio que viene a desquiciar la agencialidad del lenguaje, uno que excede lo hablado o lo silenciado y se formula como una nueva esfera de poder que implica el cuestionamiento de las mismas enunciaciones.

La decisión remarca la violencia constituida por esta nueva esfera de poder, aunque la mujer pareciera tener la potestad de elegir cómo concluirá la vida de “él”. Esta resolución se efectúa luego de que los encargados expongan los distintos procesos de ejecución, pues Three debe conocer el catálogo de procedimientos para así decidir conscientemente. Si bien esto ocurre, el final de la obra confirma cómo el centro de la reunión no reside solo en la decisión. Three decide que el hombre sea colgado, firma los documentos que respaldan el proceso y como último acto permanece en escena para leer la carta, sola. Su gestualidad al momento de hacer la lectura es especificada por una serie de indicaciones didascálicas que desglosan minuciosamente y verifican la importancia en este episodio (68-9). Otorgar un momento concreto al ejercicio de leer la carta, descartado en reiteradas ocasiones a lo largo de la pieza, es la oportunidad definitiva para que la audiencia reflexione sobre este posicionamiento de un punto de vista que se mantiene reservado, pero no por eso menos potente afectivamente.

Se pretende explicar que la decisión sería el sentido final de esta reunión entre la mujer y los encargados, pero realmente esto sería una superficie para una intensidad mayor. “Pasar el rato”, al funcionar asociado al ritmo explosivo de Three, explota llegado ciertos puntos del proceso de conversación para desplegar el conflicto que “él” significa. El “habla escondida” de este hombre brota como una corriente que realza nuevas percepciones en la audiencia, así como también un nuevo horizonte en las relaciones de poder grabadas por el lenguaje. El “no-lenguaje” de la voluntad tramado por la carta es un conflicto que *hang* intenta recuperar, donde se impugna el habla dramática a un grado extremo.

B.4.2. VOLUNTAD DE “ÉL”: LA CARTA

Para detenerse en la trascendencia que cobra la carta en *hang* es necesario volver una vez más al momento donde Three dilucida el sentido de esta reunión: no es “sobre ella”, sino “sobre él” (20). Dicho episodio sitúa a este personaje en una condición desigual con respecto al hombre, un sujeto que ni siquiera aparece durante la obra. La explicación de Three delata en este hombre el verdadero trasfondo de la conversación, a pesar de que ella es la víctima atendida por los encargados. Fragkou hace hincapié en la agresión que comporta este tipo de inequidades, y cómo tendrían un pretexto en la falta de empatía del individuo con respecto a la víctima que tucker green representa en su trabajo dramático. La teórica destaca una violencia aún mayor cuando la víctima debe apelar para ser reconocida por quienes deberían acogerla, fenómeno que produce una doble negación de su humanidad (30). No solo afectada por el crimen que el hombre cometió contra ella, sino también por verse obligada a denunciar la falta de consideración impartida por One y Two, Three condensa un desamparo absoluto al verse excedida por la presencia-ausencia de “él” dentro de esta reunión.

La fuerza del hombre se sitúa tempranamente en esta pieza, especialmente por la distinción recién expuesta que la mujer comunica. Esto se amplía con la presentación velada de la carta a través del término “development”. Usar esta palabra por los encargados, nutrido además por la repetición-variación discursiva, es trazar un recorrido de cambios a medida que se enuncia. En primera instancia, “development” es un signo que esconde la voluntad de “él” que la carta contiene, pues One y Two reemplazan la referencia directa al documento por este término sugerente (25). El significado se transforma en una función de ataque identificada por Three, cuando pregunta si el término es dicho como orden: “Or si your ‘development’ being forced on me?” (27). Finalmente, la alteración se ramifica por la violencia afectiva que involucra a toda la familia de la mujer:

THREE. Because it seems to me that, everytime there
is a ‘development’ that ‘development’ affects
my family.
Your developments
affect my Marcia
affect my Tyrell
affect my husband
affect my marriage.
Your developments affect my sleep
how I sleep
that I don’t sleep. Can’t sleep. Still. (29)

Este extracto del bloque lírico confirma en el “development” una crisis violenta dibujada por el habla de Three. Al comprender este signo como un dispositivo que enmascara la realidad de la carta, la presencia-ausencia del hombre agrede la identidad de esta mujer, en tanto esta carta guarda una relación de contigüidad con “él”. Pese a que nunca sea dicho, la existencia violenta de este hombre persigue el lenguaje dramático mediante sus mismas lógicas de repetir y variar lo discursivo.

Derbyshire y Hodson advierten una exclusión tras los gestos constantes de Three para evitar nombrar al hombre. Este rechazo a mencionar al abusador o leer la carta que comunica su voluntad es un rechazo a evocar “his presence, his physicality” (105). Lo llamativo estaría en el inevitable ingreso de esta presencia que se elude permanentemente, ya que la alusión de esta carta, tanto por la mujer como por los encargados, es un recordatorio de su comparecencia. El “no-lenguaje” de la carta se trenza ahora con la “no-presencia” del hombre que interviene el decir dramático de todos los personajes por esta voluntad que se infiere de la misma carta.

Hay una voluntad que ha sido grabada en un documento y que debe ser leída por Three, obligación informada en distintas ocasiones por One y Two. Pareciera que la carta tiene un rol crucial, en tanto su aparición genera un vuelco absoluto sobre los vínculos entre los personajes. Es tal su magnitud que se vuelve determinante conocer cuándo fue escrita, y así poder rastrear su origen. Primero One señala que “él” la escribió cuatro días atrás, para revelar inmediatamente después que estaría registrada con fecha de hace seis semanas (38). Sin embargo, esta información se desmiente cuando Two revela que había sido escrita meses atrás:

TWO. Absolutely I agree and when we read the
letter five weeks ago maybe we should have
warned you or-or done something else so that you don't feel quite / so...

ONE. (*quietly*) Fuck.

THREE. 'Five weeks ago.'

TWO *nods*

He wrote it five weeks / ago.

TWO. We *read* it five weeks ago, he wrote it (*to*
ONE) when exactly did he write it? A couple
of months before / then?

ONE. Fuck.

THREE. ... Yeah (43)

Fuera de las descoordinaciones entre los encargados marcadas por las reacciones de One cuando su compañera/o revela inconscientemente la verdad a Three, cabe destacar la prioridad en averiguar la *escritura*. A la mujer no le interesa tanto la lectura, como sí el momento exacto en que fue escrita por “él”. El origen de este documento, el hombre “no-presente” que comunica un “no-lenguaje”, se torna el núcleo de este diálogo, y con ello reafirma el problema de la voluntad latente que recorre todo el “pasar el rato” ejercido por los personajes. La conversación decanta en el seguimiento del individuo que obra dicha voluntad, una consciencia que es reproducida a su vez por un lenguaje dramático volátil y simulado.

Vale hacer una pausa en la conclusión de este encuentro. Luego de todos los episodios agresivos y verbalmente complejos, One y Two se retiran de escena tras la indicación de Three. En este momento exacto se desarrolla el encuentro de este último personaje con la voluntad constantemente soslayada. El habla de él permanecía desconocida para la audiencia y el mensaje solo puede ser interpretado a partir del discurso didascálico que indique gestos o aspectos de las acciones que la mujer realiza al momento de leer. Se describe una carta corta, escrita en una sola plana, con el esbozo conciso de su lectura: “THREE *starts to read the handwritten letter. Her hand still carries a tremble. (...) It is an effort.*” (68-9). El foco se centra en la dificultad de la lectura, hecho que refuerza aún más el conflicto violento del personaje en su “encuentro” con este sujeto.

Si bien la mujer acaba *hang* leyendo la carta, el “no-lenguaje” y “no-presencia” del discurso que “él” grabó nunca es emitido para el espectador, siendo entonces remecido por una violencia latente. El hombre nunca habla ni aparece, pero su voluntad se inserta igualmente en el habla dramática de los personajes al “pasar el rato”. La voluntad crece de forma delicada, aunque este crecimiento se delimita en tanto nunca es dicha y asimismo es recordada como un discurso que insiste en ser dicho. Una tensión que abruma la enunciación de estos personajes, tan solo por la aparición de una carta que preserva la voluntad de “él”, en tanto existencia hablada.

B.4.3. PROCESOS DE EJECUCIÓN

Antes de llegar al final de *hang*, ocurre un episodio que podría abarcar la mayoría de las problemáticas vistas durante este capítulo acerca de la obra y su crisis del lenguaje dramático.

El propósito original de la reunión se activa eventualmente cuando los encargados comienzan a explicar los múltiples procesos de ejecución que la mujer puede elegir:

TWO. ...Do you have any preference where you
want me to (start)...?

THREE.

TWO. If I start with... if you want me to start /
with –

ONE. Are you okay to – ?

TWO. No.

THREE. Injection. (50)

La puesta en marcha de la descripción que los encargados comparten tiene dos antecedentes: el silencio activo fijado por Three y su parlamento exigente para iniciar esta explicación con una orden, pues ella misma la inaugura al solicitar un informe sobre el proceso de inyección. Ambos gestos, detectados ahora en este extracto pero igualmente ecos de otros episodios analizados, reproducen el intento del personaje en desplegar su propia voluntad, una consciencia montada sobre el ritmo afectivo y explosivo que la caracteriza. Por medio de su silencio y mandato espontáneo, la mujer se posiciona frente al discurso estructurado de los encargados. Igualmente, el habla dramática de estos se ve desautorizada, no solo por el posicionamiento de Three, sino también por la dificultad interactiva que estos encargados demuestran. Llegado el momento de establecer qué procedimientos puede elegir la mujer, el decir de Two se ve perforado por elipsis y por la repetición ambigua de “start”. Esta incertidumbre en el sentido de su enunciación concluye cuando One le pregunta si está en condiciones para empezar a exponer, para recibir un “No” sincero de su compañera/o. Se constata un dilema al ocuparse de la causa que reúne a estos sujetos, un impedimento del habla vinculada a la crisis del lenguaje dramático profundizada en el curso de la obra.

Es notorio el enfrentamiento que estos personajes viven ante un punto cúlmine de la pieza, en tanto la información a transmitirse conlleva un alto nivel de violencia. Por un lado, las explicaciones sobre cada mecanismo de ejecución atraen un contenido despiadado, y por otro lado, el tono discursivo para entregar la información supone otro plano de agresión sobre los enunciados. En sus mensajes se observa un cruce del artificio cordial que ellos han insistido mantener con la connotación altamente afectiva del contenido comunicado. La confluencia de estos dos ritmos podría entenderse como el verdadero resultado que subyacía a la conversación entre los personajes. Ejemplo de ello es la enunciación de Two en la

descripción del proceso de inyección, a través de un bloque lírico -recurso transgresivo antes exclusivo para Three- cargado por la repetición-variación de un término específico:

TWO. ...Lethal...lethal injection or, Passive
Insertion as we like to call it, where d'you
want me to –

THREE. how long does it take?

TWO. Do you mean from when they start to walk to
– or when they're strapped down to – or just
the (mechanics) of it?

THREE.

TWO. From the walk down to them flatlining and
a-a satisfied team – a team that are medically
satisfied that the client is clinically dead, we
like to leave a thirty-minute window at most.
At most.

THREE. 'Client'.

TWO. Everyone knows why everyone's there and
the chaplain's already been – even for the
non-believers, who often, suddenly believe
and – yeh, client.
And the, meal's been had – last meal's been
had a memory of some other happier time
although that's where the biggest
consternation usually happens as it will never
taste as good as they remember and it is not
cooked by their mother or how their mother
who would cook it, or whatever false memory they
have, so it's not the – never the - however
they (remember). Anyway.

.....
This is the thirty minutes I mentioned.
They're waiting in the, holding room, with
their spiritual adviser of choice and then
we – . We don't allow our clients –

THREE. 'clients' (50-1)

Two narra el proceso desgarrador de una inyección letal y existe un interés en detallar las emociones que este mismo proceso genera sobre la persona condenada. Asimismo, aterriza el tenor afectivo en una veta más formal y mecanizada para describir el procedimiento. Refiere la remembranza íntima que la persona experimenta pero acto seguido recodifica la situación en la lógica protocolar de medir el tiempo del proceso y designar un equipo profesional que lo dirija. Hay entonces un vaivén entre el ritmo formal característico de los encargados y el ritmo explosivo antes propio de Three. A partir de este ir y venir, de esta intersección de hablas dramáticas, se resuelve un momento de contacto real entre las

perspectivas representadas por cada personaje. Es posible justificar este fenómeno por la experiencia de compartir un habla de máxima violencia, en tanto emitir y recibir el contenido sobre los mecanismos de ejecución insinúa un punto de sinergia entre estos ritmos antes irreconciliables.

El extracto recién analizado manifiesta una transposición de los ritmos y recursos que antes se mostraban posicionados de forma contraria, pero la instancia de habla crítica ahora desplegada consiente un giro paradigmático. Los ejes discursivos se engarzan y con ello subvierten nuevamente las expectativas de la audiencia sobre las enunciaciones. El lenguaje dramático de *hang* traza una última alteridad transgresiva que obliga al espectador a replantearse sus percepciones acerca de parámetros que antes ya dificultaban la anticipación de interacciones convencionales. Un nuevo horizonte emplazado en el habla ejecutada al final de esta pieza, que a su vez significa reconsiderar políticamente el propósito de la reunión: ¿es viable el encuentro de estas perspectivas antes incompatibles? ¿es la agencialidad violenta del lenguaje la que posibilita dicho acercamiento?

De forma simultánea, el decir dramático es llevado a un extremo por el uso de ritornelos en este episodio donde la violencia colma los enunciados. Three repite la palabra “client” que Two utiliza para señalar a la persona condenada y evidencia cómo el lenguaje aquí se tensiona también por la referencia peligrosa que implica. Lo interesante es apreciar cómo esto potencia el cruce de perspectivas ya visto, dado que el cuestionamiento sobre el sentido suscitado por la repetición es también un problema para la violencia que los encargados comunican. Ahora bien, la repetición-variación configurada sobre este momento particular no remite necesariamente a la reiteración de una misma palabra, sino de una instancia de habla. El ritornelo aquí no operaría mediante signos específicos; el material que se reproduce y altera con cada reproducción es la explicación del abanico de ejecuciones a elegir por la mujer. Se detecta una forma discursiva en los enunciados instrumentalizada por los encargados con el fin de emitir la violencia, pero objeto de las variaciones que tiende su misma repetición. Cuando Two especifica las medidas de seguridad para el procedimiento de inyección letal es que se comprueba esta propuesta:

TWO. By all.

Five restraints – leather, quadruple stitched,
fleece-lined for comfort – we’re proud of that,
legs, arms, waist. Head freed to move. Two IVs
– one is back-up, one in each arm. IV’s

through to an adjacent room. One anonymous expert execution team, one warden giving the silent signal, a hush is called for – out of respect – and the saline starts to flow. First protocol is the, pentobarbital – I don't want to blind you with – (52)

Ocurre una enumeración dolorosa y mecanizada de una situación gravemente agresiva, donde se amordaza “cómodamente” a la persona condenada para ser ejecutada. Con cada expresión, en tanto responde a una misma matriz discursiva, varía el sentido del lenguaje. El parlamento tiene desviaciones como el cambio del tono apático y brutal del primer verso (“Five restraints – leather, quadruple stitched,”) a una connotación optimista en el segundo (“fleece-lined for comfort – we're proud of that”). Transiciones como esta caracterizan el decir dramático a lo largo de este episodio y verifican un grado de inestabilidad que potencia la función del simulacro. La sobrecarga de afección y desplazamiento en el significado de lo comunicado origina una nueva comprensión sobre las imágenes violentas, donde no es tan agresivo su aspecto semántico como la fuerza que cobra su ejecución hablada. Resulta paradigmático contemplar que la “hoja afectiva” del simulacro no se corresponde aquí con ciertos términos excesivamente repetidos, sino con la instancia de habla que One y Two profieren sobre las ejecuciones. Las “palabras-arma” se amplían a un “lenguaje-arma”, en tanto lo simulado brota a partir de una cierta forma de lenguaje en lugar de palabras concretas. Un gesto definitivo que posiciona el decir artificial de los encargados en el “poder mortífero de las imágenes”.

Un contacto real entre las perspectivas gracias al cruce de ritmos para revelar un “lenguaje-arma” que ubica políticamente el habla en una dimensión simulada, la alteridad transgresiva en el decir dramático de *hang* tiene una última ramificación tras la decisión de Three. Tras las múltiples explicaciones sobre cada tipo de ejecución, la mujer se pronuncia sin duda alguna:

THREE. I want him hung.
.....
I want him hung.
...That's my decision.
.....
That was my decision.
.....
And I was never good at maths. Never any
good at maths.
And I hope whoever hangs him is as shit at

maths as I was.
That was my decision when I walked into the
room.
And that is my decision, now (59)

El personaje aclara la consciencia de su decisión incluso antes de que la conversación empezara, enunciado que refuerza la premisa fundamental de la obra bajo “pasar el rato haciendo lenguaje”. Esto confirmaría aún más que la intención principal de esta reunión no es conocer la ejecución que Three seleccionará, sino el desarrollo complejo que el habla dramática entablada por los participantes construye. Los motivos residirían en hacer del lenguaje un arma peligrosa, resistir un posicionamiento de perspectivas y expresar la violencia que el mismo decir traza. Su búsqueda no es la de alguien que desconoce la solución para el crimen que sufrió, sino la de alguien que se preocupa de recordar su posición en un tramado alarmante y combativo de enunciaciones. El campo de batalla verbal se despeja finalmente con su decisión, en tanto reafirma su voluntad siempre definitiva, tanto “when I walked into the room” como “now”.

La alteridad transgresiva que implica la decisión de Three es cómo reclama una variación sobre las expectativas previas a este momento. Antes, la audiencia percibía que el foco estaba puesto en su resolución, pero ella misma comunica que esta resolución ya existía antes de interactuar con los encargados. Claramente el vector movilizador es otro: exponer la potencialidad violenta del lenguaje, especialmente por el riesgo combativo que sugiere sobre todo momento donde este se intercambie. Su objetivo habría sido desde un principio denunciar la cortesía artificial en el decir de One y Two, acusar el “no-lenguaje” del hombre que cometió el crimen contra ella y a fin de cuentas intervenir las afecciones de estos discursos.

C. ÚLTIMAS OBSERVACIONES

El análisis realizado permite advertir una crisis paradigmática del lenguaje dramático en la obra *hang* de debbie tucker green. Bajo los cuatro ejes planteados, se identifica en el habla de los personajes un estado impugnado y desafiante que crece durante todo el desarrollo de esta pieza.

El eje de los personajes responde a la importancia de la palabra teatral en su función presente. El “contexto abierto” de orden minimalista entregado al inicio, tensiona la

necesidad de cumplir con las convenciones que toda pieza dramática debe reflejar mediante información o antecedentes sobre la situación representada. En este caso, el énfasis se halla en las relaciones entre los personajes y cómo se desenvuelven bajo dos perspectivas irreconciliables: One y Two enfrentados a Three. Sus relaciones agresivas son las únicas coordinadas que permiten entender el sentido de la reunión, donde los encargados interactúan mediante la cordialidad de una rigurosidad protocolar y explicaciones innecesarias para cada una de sus acciones. Con ello se devela un artificio de cordialidad que encierra un tramado de amenaza entre los personajes, pues Three dice sentirse observada y contralada por el habla estructurada de One y Two, mientras que ellos insisten en descartar esa teoría para respaldar su artificio amable. Este deviene un trazado de relaciones de poder que se invierte por el riesgo de cada interacción. Se concluye entonces como núcleo de estas relaciones el peligro de enunciar y de esta forma los vínculos se tornan un foco de ataque entre los personajes. La violencia potencial genera una reflexión en el espectador sobre sus propios referentes sociales, efecto que se condice con la alteridad transgresiva por los replanteamientos que la audiencia debe realizar sobre sus percepciones frente a lo representado en *hang*.

El eje del discurso consigue desentrañar la lógica disruptiva del habla por la dinámica rítmica de los enunciados. Se notaron las repeticiones en el lenguaje de los personajes, ya sea en cómo uno repite lo dicho en los parlamentos de otro o en cómo uno repite lo dicho por él o ella misma. Esto llevó a detectar una reapropiación detrás de cada repetición, en tanto se contrarresta el habla del otro y se reinicia su posición de poder en un impulso combativo. El decir se dibuja en una “violencia de encontrarse”, y se agudiza por las variaciones que las repeticiones ejercen al reiniciar y subvertir lo antes hablado: se despliega la operación del ritornelo. Este fenómeno produce iteraciones que conlleva reflexionar sobre la agencialidad violenta del lenguaje, en tanto se pone en jaque la misma práctica de decir, así como también la experiencia de ser escuchado y la reacción de esa escucha. Dicha cadena crítica funda otro grado de alteridad transgresiva, donde el espectador debe reconsiderar la agresión que el habla sugiere tras su manifestación. Finalmente, la repetición llega a un nivel excesivo para ciertas palabras, condición que verifica en la aparición del simulacro en el lenguaje, pues se trastoca el sentido mismo de lo dicho. Los términos simulados funcionan como “palabras-arma” que no violentan por su contenido semántico, sino por su actuación hablada y sígnica dentro del campo arriesgado del enunciado. Se interpreta así que el desempeño material del

decir se sobrepone al significado y lleva a nuevas reformulaciones que el espectador debe tener sobre sus percepciones frente al discurso de la obra.

El eje de los recursos transgresivos significa particularizar ciertos procesos que desquician el lenguaje de *hang*. Para empezar, se rescata la elipsis como supresión de palabras que igualmente son registradas en la textualidad dramática. Esto origina un quiebre sobre las predicciones del ritmo y a su vez elabora paralelismos por el no-uso de ciertas palabras que luego son utilizadas en otro momento de la obra. El no-decir del lenguaje manipulado por la elipsis involucra una alteridad transgresiva sobre las percepciones de lo que se habla y lo que no se habla. Otro recurso destacado es el silencio activo, momentos en los que el personaje tiene un parlamento designado pero no emite mensaje alguno. Tal instancia fija un posicionamiento de combate que alerta a los hablantes sobre lo que dicen, ya que provoca reinicios sobre los enunciados antes dichos. El silencio activo expande las posibilidades de violencia por las mismas ramificaciones que este recurso propicia en el habla. El último recurso tomado en cuenta es el bloque lírico, una forma discursiva cuya estructura excede los parámetros del lenguaje dramático. No solo su innovación estilística, sino también el despliegue de un decir íntimo e intenso, particularmente en *Three*, es lo que este recurso logra. Al abrirse a reflexiones sobre el dolor y violencia sometida en la mujer, el bloque lírico profundiza nuevos desafíos en los efectos del lenguaje por el hecho de enunciar la agresión en un tono introspectivo.

El eje sobre el problema de “pasar el rato” permite encontrar un hilo conductor dentro de la crisis del lenguaje dramático que se desarrolla en este capítulo. Se especula aquí que el propósito verdadero de *hang* no es conocer la decisión de *Three*, sino reflejar un “pasar el rato haciendo lenguaje”. Llegado un punto, este personaje señala que “esto no se trata de ella”, sino de “él”, para referir que el sentido de la reunión no estaría dado por su voluntad, sino por la del hombre criminal pronto a ser ejecutado. ¿Qué insinúa esto? Que hay una voluntad que persigue el habla de los otros personajes, a pesar de que el hombre que la representa nunca aparece durante la acción dramática. La voluntad de la mujer protesta y se ve protestada por la influencia de “él” durante la conversación, y se reconce un “no-lenguaje” encarnado por la aparición de una carta donde se emite concretamente la voluntad de este hombre. Esta condición provoca un conflicto desgarrador a lo largo de la pieza, a pesar de que el contenido de la carta nunca es dicho propiamente: se conjuga el “no-lenguaje” con la

“no-presencia” del hombre, un discurso limitado a la ausencia pero que insiste en ser dicho. Esta violencia de ausencia-presencia en el lenguaje se extrema con los procesos de ejecución que parecían el verdadero objetivo de la obra, pero realmente son un vehículo para manifestar la última crisis del lenguaje. Los encargados, al momento de cumplir su trabajo y comunicar los mecanismos que Three debe elegir, utilizan formas rítmicas que parecían exclusivas de la mujer, y con esto se genera un contacto real entre el habla de los personajes. La transposición de ritmos es aparentemente garantizada por la agencialidad violenta del lenguaje, pues responde a las repeticiones y variaciones agresivas que el habla dramática reflejaba. Esto a su vez conduce a la identificación de un “lenguaje-arma” por la forma de enunciar los procesos de ejecución, en tanto esta forma discursiva es una matriz en sí misma repetida y reiniciada al punto de perderse su fuerza semántica y cobrar relevancia su posicionamiento de signo hablado. Todo esto se refuerza con el último gesto que es la aclaración de Three al momento de elegir el proceso de ejecución: siempre estuvo consciente de su decisión, incluso antes de empezar la reunión con los encargados. Esta información, junto con el resto de los aspectos analizados, confirma la importancia de “pasar el rato haciendo lenguaje” y potenciar el tramado de peligros y combates entre cada enunciación.

En síntesis, hablar en una obra como *hang* es advertir un campo minado durante el uso de lo dicho. El lenguaje se repite, se reinicia y varía para resolverse como un arma violenta que llega a afectar los mismos fundamentos de ese lenguaje. El discurso no elabora una secuencia de sentido, sino una expresión arriesgada, tanto en el momento de expresarse como al momento de recibir dicha expresión. Desde lo enunciado hasta lo que no se llega a enunciar, la gama que la violencia verbal alcanza, complejiza las relaciones entre quienes lo ejecutan, y por supuesto entre quienes lo reciben desde su lugar como espectadores. Un lenguaje para posicionarse, no para encontrarse, es lo que tucker green construye.

CONCLUSIONES

La crisis del lenguaje dramático advierte un problema dentro de la escena británica actual, y es mediante los casos de Martin Crimp y Debbie Tucker Green que se resalta la urgencia de atenderlo. Si bien ambas dramaturgias están ligadas a tradiciones disímiles, existe una correlación por la época y problemáticas que comparten, en tanto la cuestión de la violencia es el foco de conflicto en las obras analizadas. No solo eso, además de escenificar qué implicancias guardan las agresiones, tanto *In the Republic of Happiness* como *hang* son piezas donde el habla opera como un eje de atentados y abusos entre quienes la realizan. Enunciar es un quiebre abusivo representado por estas dos poéticas, y se proyecta como una impugnación al panorama teatral contingente y cómo este ha representado las posibilidades del lenguaje.

Cabe hacer notar las similitudes trazadas entre las obras y así determinar los variados procedimientos que cada una genera para abordar la violencia del decir dramático. Para empezar, las relaciones volubles en la familia de *In the Republic of Happiness* se hermanan con las relaciones agresivas entre los encargados y la mujer de *hang*. Dicho nexo se produce pues en ambos casos el riesgo del habla es la única forma de entender el contexto, considerando que las situaciones escenificadas carecen de antecedentes. En consecuencia, la semejanza reside en el énfasis sobre el presente de la palabra teatral, en tanto las formas disruptivas que cobran las enunciaciones permiten entender las relaciones entre los personajes. Además, el artificio de grabar interacciones bajo la convención familiar se emparenta con el artificio de cordialidad protocolar que One y Two imponen sobre Three.

Hasta ese punto, el modo de entender las situaciones resulta parecido, pero las desviaciones que experimentan los vínculos entre los personajes se concretan de maneras distintas. En el caso de Crimp, las relaciones artificiales de la familia se ven suspendidas a partir de distintos flancos, como el conflicto entre Debbie y Hazel o el enfrentamiento dirigido por Dad hacia Granddad, entre otros. En el caso de Tucker Green, las interacciones normalizadas están desplazadas por la lógica irreconciliable entre las dos perspectivas que los encargados y la mujer oponen. Esta diferencia permite notar cómo estas dramaturgias reflejan la crisis del lenguaje dramático bajo estrategias específicas. Al tomar en cuenta la red de quiebres entre las múltiples relaciones que escenifica, *In the Republic of Happiness* pondría un mayor foco en el ensayo y experimentación del habla dramática. En contraste, la

resistencia de perspectivas opuestas delata en *hang* un énfasis en el posicionamiento y combate que el decir involucra. Pese a sus coincidencias, el desarrollo particular de estas obras requiere entenderlas según las dinámicas que establece cada una.

Sin embargo, ¿qué factor justifica recoger las poéticas de estas dramaturgias desde una misma línea? La matriz de alteridad transgresiva que ambas profundizan a lo largo de su ejecución problemática y violenta del lenguaje. El lugar común se halla en la interpelación que transmiten a sus espectadores en sus percepciones frente a los alcances del habla que estos creen tener al momento de enfrentarse a una obra dramática. Cómo entender lo dicho y los efectos de su uso son interrogantes arrojadas por estas piezas sobre la audiencia para motivarla a replantear sus concepciones acerca de la fuerza que el lenguaje puede experimentar y la violencia que puede infligir. Los quiebres emanados sobre las expectativas lógicas y semánticas de lo comunicado, sea por la incidencia de las repeticiones, ritornelos o simulacros, trazan una escala disruptiva para cualquier situación discursiva llevada a escena. En Crimp se observa un desplazamiento sobre el fondo de lo hablado, experimento que pone de relieve el material en construcción del habla. En tucker green tiene lugar un campo de batalla verbal debido a los posicionamientos y compromisos exigidos sobre lo emitido y recibido por todo participante de una instancia de habla. De ello, se ordenan tales procedimientos al servicio del componente político que es su alteridad transgresiva, el verdadero fundamento que da sentido a la experiencia de contemplar y ser parte de estos mismos procedimientos.

Otro aspecto por recalcar sobre la alteridad transgresiva es cómo guarda una relevancia dentro del lenguaje utilizado por estas dramaturgias. Tal observación está dada por algo más allá de una forma discursiva: la lengua original que utilizan las obras. No es menor tomar en cuenta que son pocas las traducciones al español realizadas sobre los autores ya analizados. Un ejemplo que considerar es una reseña de Alejandra Costamagna, donde se habla de una traducción de Constanza Brieba de *random* a propósito del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea 2011 en Chile. En esta oportunidad, la autora celebra el trabajo de Brieba por un detalle: "...el énfasis puesto en el habla y la jerga locales". En esa línea, se debe tomar en cuenta el valor depositado sobre "lo local", esto es, cómo el habla refería originalmente a una realidad mediante su lengua y modismos. Dicha relevancia en el lenguaje, desplegado por ambos autores, tiene estrecha relación con el proceso de alteridad

transgresiva, en tanto es conducido por este decir a su vez sostenido por una lengua específica. La correspondencia entre la alteridad transgresiva y el lenguaje dramático incluye inevitablemente el uso particular del habla inglesa, requisito que dificulta la traducción de estas obras por arriesgarse a no poder mantener la potencia y efecto del diálogo interno.

Valdría incluso hacer el ejercicio de preguntarse cómo funciona la alteridad transgresiva para el proceso de esta misma investigación. No solo el replanteamiento de percepciones que estas obras provocan en sus espectadores, sino también los diálogos internos brotados durante los análisis ya realizados. Para ello, se hace importante rastrear lo que significó elegir inicialmente las piezas de Crimp y Tucker Green. En primera instancia, se debió a los rasgos experimentales que la textualidad dramática comportaba, y también por los juegos formales que se aprecian en una primera lectura. Rasgos atractivos como estos supusieron de entrada una reformulación sobre la forma de hacer lenguaje en el drama contemporáneo. Ahora bien, la fuerza política de la alteridad transgresiva fue captada de forma distinta tras finalizar el presente estudio. Si en un comienzo se asoció el replanteamiento de percepciones a pasajes donde se desafían las formas discursivas del drama, al terminar esta investigación se advierte que también se deben incluir los momentos donde los personajes comunican su habla bajo estos parámetros tradicionales. Esto se aprecia luego de notar cómo el desafío al receptor a través de la violencia se extiende hasta aquellos episodios donde no pareciera existir innovaciones en el habla. Cabría incluso preguntarse si es que este cambio de punto de vista sobre la interpelación al receptor ocurre después de cada lectura. Lo que la alteridad transgresiva sugeriría con esta modificación de perspectiva es que se trata de un fenómeno permanente, ya que cada proceso de recepción podría significar el despertar de nuevos diálogos internos. Trazar un sentido desde la realidad distinta para cuestionar la realidad propia sería entonces un ejercicio que también sufre reinicios.

La agencia del lenguaje está puesta en absoluta crisis, verificado sustancialmente gracias a los recursos paradigmáticos que cada obra conduce. Las canciones y bloques monologizados de *In the Republic of Happiness* o el silencio activo y bloques líricos de *hang* son algunos ejemplos de lo analizado sobre este aspecto. A través de procesos específicos heredados de sus respectivas tradiciones, cada dramaturgia desquicia la función del habla pensada para la escena inglesa. Donde las dramaturgias pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX en adelante se detuvieron sobre cuestiones íntimas de los individuos, dramaturgias

más actuales como las de Crimp y tucker green posan su lente crítico en la experiencia íntima del habla y sus sentidos posiblemente violentos. De ello, la detención tajante sobre “cómo se dice algo” en lugar de ese “algo” es un paso importante efectuado por estos autores. Gracias a este tipo de obras, los límites de problematización sobre el lenguaje dramático se desplazan y se abre una nueva esfera de reflexiones.

Es posible extender esto incluso a las temáticas de las piezas, en tanto no solo operan como hilos conductores, sino que también caen en la lógica del proceso alarmante de enunciación. Para la obra de Crimp, la felicidad es un concepto que evoluciona desde la “garantía frágil” a una herramienta cruel que transgrede las expectativas del receptor por su forma de enunciarse. La felicidad es *dicha* al principio como un estado que debe existir y después es *ejecutada* como un mecanismo violento entre los personajes “sobrevivientes” (Uncle Bob y Madeleine). Para la obra de tucker green, “pasar el rato” despliega un marco para el proceso de entender el sentido de la obra, asociado desde un comienzo a la elección que Three tomará sobre la ejecución hacia el hombre. No obstante, la revelación final confirma que el propósito verdadero es potenciar el desarrollo violento del habla y cómo este puede generar una empatía cruel donde los personajes se encuentran gracias a las enunciaciones de la violencia que los encargados deben emitir.

Sobre este último punto, es viable detectar otro razonamiento en común entre las obras debido a los efectos variables que comprueban en el lenguaje. Tal y como se acaba de explicar, en ambas piezas se nota un cambio en la problemática desarrollada, y resulta paradigmático que esa transición ocurra por las mismas enunciaciones. Si se ha concebido el lenguaje como un proceso de enunciaciones que se repiten y reinician, sería consecuente pensar que estas mismas problemáticas sufren reinicios que las pueden hacer evolucionar. Hablar de la felicidad y de “pasar el rato” es una práctica que tampoco estaría libre de riesgos, puesto que su sola enunciación provoca una repetición-variación.

Tal y como se anunció en la introducción, la importancia del ritmo y el movimiento en el lenguaje se confirma por el análisis, donde estas dramaturgias abordan la realidad violenta del decir y la misma violencia que significa el acto de enunciar. Ahora bien, como última reflexión, la alteridad transgresiva configurada por las obras no remitiría únicamente al espectador, sino que también podría extenderse como una apelación a la escena británica teatral de sus años. El gesto político radica en interpelar el mismo ejercicio de hacer teatro,

y exigirle una reconsideración acerca de las percepciones sobre su forma de representar la violencia que subyace al habla dramática. Hay una proyección más amplia de las experimentaciones logradas por estas dramaturgias, pues es todo el panorama teatral inglés el que debe hacerse estas preguntas: ¿cómo llevar a cabo el habla? ¿cómo denunciar políticamente su aparición en tanto dispositivo violento, legado de una realidad inmediata y actual?

Finalmente, se advierte en Crimp y Tucker Green poéticas que renuevan los paradigmas del drama inglés contemporáneo, específicamente por la denuncia política que el tratamiento violento del lenguaje sugiere en sus obras. Específicamente a partir de las piezas analizadas en esta investigación, es posible reconocer en estos dramaturgos una intención de explorar las posibilidades del habla dramática. Las agresiones y peligros que se han verificado en el decir son pruebas fehacientes del llamado político que realiza aquí la alteridad transgresiva. Los receptores se enfrentan a desglosar una realidad distinta para así construir un sentido de forma colectiva, y en este caso el sentido estaría recargado por la violencia del mismo lenguaje. El solo hecho de acordar colectivamente qué se comprenderá de discursos como las interacciones entre Uncle Bob y Madeleine o entre One y Three, ya es un ejercicio altamente político. Qué hacer con esa comprensión colectiva, cómo volver a ver la realidad propia y redefinir sus fundamentos: una secuencia de entredichos que estas obras dejan en su audiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abram, N. "Staging the unsayable: debbie tucker green's political theatre". *Journal of Contemporary Drama in English*. 2 (12) 2014, pp. 113-130. ISSN 2195-0156 doi: <https://doi.org/10.1515/jcde-2014-0009>.
- Angel-Perez, Elisabeth. "Language Games and Literary Constraints: Caryl Churchill and Martin Crimp". *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*. London: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 79-95.
- _____ . "Martin Crimp's Nomadic Voices". *Contemporary British Theatre Review*, 24:3, 353-362, DOI: [10.1080/10486801.2014.921054](https://doi.org/10.1080/10486801.2014.921054)
- Angelaki, Vicky. "Introduction". *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*. London: Palgrave Macmillan, 2013, 1-8.
- _____ . "From History to 'Ourstories' in Martin Crimp's Metanarratives". *JCDE*; 3 (1): 2015, 142-155, DOI [10.1515/jcde-2015-0010](https://doi.org/10.1515/jcde-2015-0010)
- _____ . "Introduction: Dealing with Martin Crimp". *Contemporary Theatre Review*, 24:3, 309-314, 2014, DOI: [10.1080/10486801.2014.921031](https://doi.org/10.1080/10486801.2014.921031)
- Attridge, Derek. "Part Two: Rhythm". *The Rhythm of English Poetry*. London: Routledge, 2014.
- _____ . "The rhythms of poetry: a first approach". *Poetic Rhythm. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002.
- Bond, Edward. *Plays: One*. London: Bloomsbury Publishing, 1977.
- _____ . "Preface. On Violence". *Plays: One*. London: Bloomsbury Publishing, 1977.
- Capitani, María Elena. "Blurring ethical boundaries: (Im)moral ambiguity in Martin Crimp's characters". *Performing Ethos*. Volume 2, Number 1, pp. 65-8.
- Costamagna, Alejandra. "El azar no existe" *La Tercera*, 1 Febrero 2012, <https://www.latercera.com/revista-que-pasa/249-7633-9-el-azar-no-existe/>
- Derbyshire, Harry y Loveday Hodson. "Engaging with Human Rights: truth and reconciliation and hang". *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 109-128.
- Crimp, Martin. *Plays Three*. London: Faber & Faber, 2015.

- _____ . *Plays Two*. London: Faber & Faber, 20015.
- Dorney, Kate. *The Changing Language of Modern English Drama 1945-2005*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Escoda, Clara. "Precariousness and the 'Inclination' towards the Other in debbie tucker green's *dirty butterfly*, Laura Wade's *Posh* and Martin Crimp's *In the Republic of Happiness*". *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, pp. 187-202.
- Fragkou, Marissia. "Precarious Subjets: Ethics of Witnessing and Responsibility in the Plays of debbie tucker green". *Performing Ethos. Vol. 3: N°1*, pp. 23-39, 2012 doi: 10.1386/peet.3.1.23_1.
- Goddard, Lynette. "Black Feminist Futures?". *Staging Black Feminisms. Identity, Politics, Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 181-197.
- _____ . "I'm a black a woman. I write black characters'. Black mothers, the Police and Social Justice in random and hang". *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 109-128.
- Hadley, Louisa y Elizabeth Ho. *Thatcher & After. Margaret Thatcher and Her Afterlife in Contemporary Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Howe Kritzer, Amelia. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Inchley, Maggie. "sticking in the throat/keyboard bitch: aesthetic discharge in debbie tucker green's stoning mary and hang". *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 171-190.
- Innes, Christopher. "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody". *Modern Drama*. Volume 25, Number 2, 1982, pp. 189-206.
- Jolly, Geneviève y Alexandra Moreira Da Silva. "Voz". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.
- Jolly, Geneviève. "Ritmo". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.
- Jolly, Geneviève y Marie-Christine Lesage. "Juegos fonéticos y rítmicos". *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato, 2013.

- Kane, Leslie. *The Language of Silence*. London: Associated University Presses, 1984.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.
- Lennard, John. *The Poetry Handbook*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Lukeman, Noah. *A Dash of Style. The Art and Mastery of Punctuation*. New York: W. W. Norton, 2006.
- Manoliu, Marius Narcis. "Violence – A Recurrent Theme in Edward Bond's Plays Imagery and Symbols". *Literature and Communication*. Vol. 4, Issue 4 October/December 2014.
- Martinez, Ariane. "Ritornelo y repetición-variación". *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato, 2013, pp. 49-52.
- Middeke, Martin. "Martin Crimp". *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Bloomsbury, 2011, pp. 82-102.
- Mireia Aragay y Pilar Zozaya. "Martin Crimp". *British Theatre of the 1990s. Interviews*. London: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 56-68.
- Patterson, Michael. *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____ . "Edward Bond: Maker of Myths". *Companion to Modern British and Irish Drama*. London: Blackwell, 2006, pp. 409-418.
- Osborne, Deirdre. "debbie tucker green and Dona Daley: Two Neo-millennial Black British Women Playwrights". *ANTARES*. N°4 - Jul/Dez 2010, pp. 25-55.
- Osborne, John. *Plays One*. London: Faber & Faber, 1996.
- Rabey, David Ian. *English Drama Since 1940*. London: Pearson Education, 2003.
- _____ . "Jumping to (and away from) conclusions: rhythm and temporality in debbie tucker green's drama". *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 191-214.
- Rabey, Izzy. "Reflections on *hang*: Izzy Rabey in Conversation with Sian Abiseshiah and Jacqueline Bolton". *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 171-190.
- Rebellato, Dan. *1956 and All That. The Making of Modern British Drama*. London: Routledge, 1999.

- _____ . “Exit the Author”. *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*. London: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 9-31.
- Reid, Trish. “‘Killing Jow as a World Making Project’: Anger in the work of debbie tucker green”. *Contemporary Theatre Review*, 28:3, pp. 390-400.
- Rousseau, Aloysia. “‘Didn’t see anything, love. Sorry’: Martin Crimp’s Theatre of Denial”. *Contemporary Theatre Review*, 24:3, pp. 342-352.
- Ryngaert, Jean-Pierre y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México: Paso de Gato, 2016.
- Sierz, Aleks. *Rewriting the Nation. British Theatre Today*. London: Methuen Drama, 2011.
- _____ . “Martin Crimp in conversation with Aleks Sierz: The Question is the Ultimate in Discomfort”. *New Theatre Quarterly*, 22, pp 352-360 doi:10.1017/S0266464X06000534.
- Szendy, Peter. “El oído de Derrida. <<Escuchar>>, auscultar, puntuar”. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- _____ . *born bad*. London: Nick Hern Books, 2003.
- _____ . *random*. London: Nick Hern Books, 2008.
- tucker green, debbie. *hang*. London: Nick Hern Books, 2015.
- Tyler, Lucy. “Almost, but not quite: reading debbie tucker green’s dramaturgy inside British Playwriting Studies”. *debbie tucker green. Critical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 129-150.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Colección Teatrología: Galerna.
- Urban, Ken. “Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the ‘Nineties’”. *New Theatre Quarterly*, 20, pp 354-372.
- Waters, Steve. “Sarah Kane: From Terror to Trauma”. *Companion to Modern British and Irish Drama*. London: Blackwell, 2006, pp. 371-382
- Waugh, Linda R. “La función poética y la naturaleza de la lengua”. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: FCE, 1995.