

---

This is the **published version** of the article:

Méndez Panadés, Albert; Martín Alegre, Sara. 'In the Republic of Happiness', o, La hipertròfia del jo : una paròdia del narcissisme en la societat tardo-capitalista, segons Martin Crimp. 2018. 54 p.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/186515>

under the terms of the  license

Facultat de Filosofia i Lletres (UAB)  
Departament de Filologia  
Màster Universitari en Estudis Teatral  
Curs 2016–2017

***IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS O LA  
HIPERTRÒFIA DEL JO***

**UNA PARÒDIA DEL NARCISISME EN LA  
SOCIETAT TARDO-CAPITALISTA, SEGONS  
MARTIN CRIMP**

---

**Albert Méndez Panadés**

**Tutora: Sara Martín Alegre**

Juliol del 2017.



*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.*

Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*



## **AGRAÏMENTS**

En primer lloc, voldria agrair molt especialment a la Dra. Sara Martín Alegre per haver dipositat en mi la seva confiança, generositat, paciència i part del seu temps; també al seu coneixement i interès, sense els quals no hagués estat possible realitzar aquest treball present. Amb ella doncs quedo en deute no sols per la seva ensenyança, sinó per l'amistat i afecte que reconec.

D'altra banda, m'agradaria fer constar també els meus agraïments a la Dra. Clara Escoda Agustí per la seva desinteressada dedicació que ha mostrat al llarg del treball, de qui la seva excel·lent recerca ha permès eixamplar els coneixements a partir dels quals s'ha sostingut la investigació.

Cal afegir, a més, la gratitud que sento per Víctor Muñoz i Calafell per la seva generosa atenció que va mostrar en un primer moment a fi d'orientar-me en l'estudi de l'autor en qüestió. Així doncs, agraeixo a tots els professors sense els quals no hagués estat possible realitzar la recerca. Concretament, m'agradaria destacar la tasca de la professora Teresa Rosell Nicolás per donar-me a conèixer el món del teatre.

Finalment, voldria agrair a la família i als amics tot el seu recolzament i interès al llarg de l'elaboració de la recerca. Però, sobretot, a la meva mare pel seu suport incondicional de sempre.



## ÍNDIX

0. INTRODUCCIÓ.....	1
1. LES SINGULARITATS DEL TEATRE CRIMPIÀ.....	8
1.1. DE MARTIN CRIMP, EL TEATRE POSTDRAMÀTIC I LA POSTMODERNITAT.....	8
1.2. INTERTEXTUALITAT I PARÒDIA, EL LECTOR COM A PRODUCTOR DE SENTIT.....	15
2. APROXIMACIÓ FILOSÒFICA <i>D'IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS</i> : EL DISCURS DESLEGITIMADOR DE LA PARÒDIA.....	22
2.1. DE L'INDIVIDUALISME NARCISISTA.....	25
2.1.1. EL NARCISISME.....	25
2.1.2. DE LA PSICOLOGITZACIÓ DE L'INDIVIDU.....	29
2.2. L'ESBORRAMENT DE L' <i>ALTRE</i> : LES IMPLICACIONS DE L'ÈTICA I EL TEATRE POSTDRAMÀTIC.....	33
3. CONCLUSIONS.....	38
4. BIBLIOGRAFIA.....	42





## RESUM

*In the Republic of Happiness*, estrenada el 6 de Desembre del 2012 al Royal Court Jerwood Theatre Downstairs de Londres, és probablement una de les propostes més atrevides i complexes del dramaturg britànic, Martin Crimp. L'obra s'ambienta en la celebració d'un Nadal familiar que es veurà interromput per l'arribada de l'Uncle Bob per tal de comunicar un missatge horrible: l'Uncle Bob i la seva dona, la Madeleine, decideixen emprendre un viatge i començar una nova vida. Un viatge que parodia i satiritza violentament, en un malson dantesc, les obsessions i les neurosis ideològiques de la societat tardo-capitalista per tal d'assolir el desig de l'autonomia personal.

En aquest estudi es proposa la lectura de l'obra *In the Republic of Happiness* (2012) de Martin Crimp a fi d'investigar, mitjançant el discurs teòric, quines són les implicacions del teatre postdramàtic i els elements de l'estètica postmoderna, i de com aquestes s'articulen amb el discurs crític que sustenta l'obra.

L'estudi es divideix en dues seccions. Primerament, s'analitza la posició de l'autor en el context dramàtic i històric de la postmodernitat, a partir de la qual es vehicula amb l'estudi dels elements estètics del teatre postdramàtic, sota la perspectiva teòrica de Hans-Thies Lehmann; en segon lloc, s'analitzen les relacions intertextuals de l'obra, centrades sobretot en la tercera part d'*In the Republic of Happiness*, mitjançant la qual es para atenció al gest paròdic de l'obra des de la noció de paròdia postmoderna de Linda Hutcheon.

D'altra banda, es proposa l'aproximació filosòfica al text, a partir de la lectura atenta de *L'Ère du Vide* de Gilles Lipovetsky i la concepció de l'individualisme narcisista en la societat tardo-capitalista. Doncs s'analitza, gràcies als estudis d'Aleks Sierz, Vicky Angelaki i Clara Escoda, *In the Republic of Happiness* a través del narcisisme de la societat de consum a efectes d'entendre el gest crimpian com una dramaturgia en la qual es porta a l'extrem les contradiccions del sistema per possibilitar una redefinició de l'ètica en l'espectador.

## PARAULES CLAU

Narcisisme, Teatre Postdramàtic, Alteritat, Paròdia, Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*, Gilles Lipovetsky.



## 0. INTRODUCCIÓ

*This song that has not words at all.*

Martin Crimp,  
*In the Republic of Happiness*

El dia 6 de Desembre del 2012, es va representar per primera vegada al Royal Court Jerwood Theatre Downstairs, a Londres, la darrera obra de Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*. Es tracta d'un espectacle dividit en tres parts, segons ens consta a les indicacions, en el qual es dramatitzen i es parodien mordaçment les auto-obsessions, els fracassos, les desil·lusions i les neurosis ideològiques —la individualitat, la seguretat, el trauma, la teràpia i el benestar personal<sup>1</sup> (Rebellato 2014: web)— dels individus en la societat de consum contemporània i es denuncia la utopia de la realització i l'autonomia personal.

La primera d'aquestes tres parts, *Destruction of the Family*, s'apropia a una comèdia d'humor negre amb certs tocs pinterians, a partir dels rígids criteris de la *pièce bien faite*. L'obra comença amb la celebració del Nadal en un ambient familiar, amb els següents personatges: Grandad, Granny, Dad, Mum, Debbie i Hazel (les dues germanes) i, més endavant, amb l'aparició de l'Uncle Bob i la Madeleine. En aquesta part Crimp retrata una família de classe mitjana, la qual es mostra incòmoda per la presència dels altres. Abans que aparegui Bob, la família revela els seus secrets: d'una banda, ens assabentem que la filla Debbie està embarassada d'un pare que desconeix, mentre la seva família no sembla disposada a acceptar-ho sense contraure matrimoni, tot i això la germana (Hazel) es mostra gelosa pel favoritisme dels pares i acabarà discutint amb la germana; d'altra banda, se'ns revela que l'avi (Grandad), que gradualment s'anirà evidenciant la seva demència, és un addicte a la pornografia, fet que generarà certs conflictes amb l'àvia (Granny) i amb el pare (Dad) qui no suporta la seva demència; la mare (Mum) serà l'única que intentarà mantenir unit el lligam familiar, però finalment

---

<sup>1</sup> Dan Rebellato exposa d'entre aquestes neurosis la bellesa, enlloc del benestar. Es parlarà de benestar pel fet de considerar que la darrera part no solament fa referència a l'aspecte físic, sinó al veure's bé, tal i com indica la cinquena secció d'aquesta segona part de l'obra: "The Freedom to Look Good & Live For Ever".

confessa que aquest rol li destrossa l'autoestima. Una vegada es reconcilien les dues germanes i canten la cançó «We're going to marry a man» (Crimp 2015: 286-287), es presenta d'imprevist l'Uncle Bob. Personatge a partir del qual girarà tota l'obra.

Bob apareix a fi de comunicar un colpidor i enrevessat missatge a la família, instigat per Madeleine, qui mentrestant s'està esperant al cotxe. Bob expressa que emprendran amb la seva cònjuge un viatge per refer de nou la seva vida i que no els tornaran a veure mai més per desig de la Madeleine, ja que els odia. Justament, en el moment que Bob manifesta aquest odi, Madeleine entra per anar al bany i, en creure's que la família havia decorat la sala amb llums per a ella, els agraeix de manera hipòcrita aquest gest i, en veure el malestar de la família, culpa a Bob d'haver sigut indiscret. Tanmateix, aquesta primera part acaba quan Madeleine confessa les seves intencions i, després de besar apassionadament a l'Uncle Bob com a mostra de la seva autoritat, conclou aquesta part amb la cançó «I don't need a woman to unzip my zip» (2015: 304-305).

A la segona part, *The Five Essential Freedoms of the Individual*, la més pròpiament crimpiana i post-dramàtica, la forma dramàtica es descompon, trencant la unitat de la trama. També les veus s'impersonalitzen, els personatges es mantenen en l'anonimat, i tots els actors es veuen implicats en una cacofonia de veus en la qual no sembla haver-hi un diàleg aparent, sinó més aviat l'exposició de la seva individualitat i creences que, malgrat això, les seves experiències i històries són paradoxalment intercanviables (Angelaki 2017: 153-154). Aquesta segona part, on s'exalta i es reivindica el *jo*, consta de cinc seccions en les quals s'expressen les Llibertats essencials que constitueixen l'individu (narcisista) per assolir la felicitat. La primera de les seccions, *The Freedom to Write the Script of my Own Life*, els personatges reclamen l'autenticitat i l'autonomia de la seva vida individual. En la segona, *The Freedom to Separate my Legs (It's Nothing Political)*, els personatges revelen de manera irònica i "apolítica" el desig de sentir-se controlats, escanejats, medicats per tenir una millor seguretat en ells mateixos. La breu tercera part, *The Freedom to Experience Horrid Trauma*, manifesten la necessitat d'experimentar experiències traumàtiques i victimitzar-se. Tot seguit, la quarta part, *The Freedom to Put It All Behind me and Move on*, els personatges clamen pel dret a superar aquest passat traumàtic, el culte a la teràpia, i seguir endavant amb les seves vides. Finalment la darrera secció, *The Freedom to Look Good & Live for ever*, Crimp il·lustra uns personatges obsessionats amb el culte al benestar personal i al voler-se mantenir sempre joves.

Finalment, la tercera part de l'obra i amb la que es parlarà més atenció en aquest estudi, *In the Republic of Happiness*, l'encapçala un epígraf de la *Divina Comèdia* «Tu non se' in terra, sì come tu credi», la qual es metamorfosa en un text ple de ressonàncies beckettianes que condueix els dos personatges principals, l'Uncle Bob i la Madeleine, a la desesperació, a un aïllament fruit de la utopia de la realització personal i l'exaltació del jo en la cultura narcisista del tardo-capitalisme. En aquesta part, se'ns mostra de manera distòpica, com Madeleine i Bob han assolit una mena de República. Es troben en un espai buit, ple de solitud, on l'únic objecte físic és un abandonat escriptori d'oficina i l'única referència a l'exterior és una gran finestra que suggereix un confús espai verd. En aquesta part se'ns revela que Madeleine, figura metafòrica del capitalisme segons suggereix Roald Van Oosten (Van Oosten citat a Angelaki 2017: 150), ha guiat a Bob a un estat d'isolació absoluta en el qual és impossible sentir i percebre res. Contrariada per en Bob, qui posa en dubte aquesta realitat, Madeleine el segueix instigant a creure-se-la fins a l'extrem que Bob acaba infantilitzat cantant la cançó final «*The Happy Song*».

Fins ara, la dramaturgia crimpiana sempre havia seguit dues direccions paral·leles, que conviuen simultàniament: per un costat, algunes de les seves obres —com *The Country* (2000) o *Cruel and Tender* (2004)— s'havien plantejat, des de l'àmbit de la crítica fins a l'acadèmia, com a obres dramàtiques; per altra banda, altres obres —com *Attempts on Her Life* (1997) o *Face to the Wall* (2002)— s'havien llegit en qualitat de textos post-dramàtics (Escoda 2013). Quant a les primeres, les seves obres dramàtiques, vindrien a ser representacions d'un món fictici que pren forma per l'escriptura; en relació a les segones, el que es posa en disputa és la qüestió de la pròpia narrativitat i l'organització dels dispositius textuais intrínsecs de l'obra sota l'autorreferencialitat que el propi text exposa (Rebellato 2014: web).

No obstant això, a partir de la producció d'*In the Republic of Happiness*, aquestes dues direccions sembla que convergeixin i s'evidencien sota una mateixa proposta que ara intercala els elements d'unes i d'altres obres. És una obra que constantment muta de forma (pèrdua de la faula, descaracterització, el diàleg entra en crisi), on tant es problematitza l'aspecte de la representació fictícia, com entra en crisi el dispositiu textual.

Des d'aquesta perspectiva, l'obra es planteja com una revisió postmoderna del clàssic dantesca (Billington 2012: web): —*Destruction of the Family* correspon a— l'*Infern* de les convencions socials i la seva dessubstanciació de l'individu en la societat tardo-capitalista; —*The Five Essential Freedoms of the Individual*— al *Purgatori* de les obsessions personals i l'expiació narcisista de la joïcit; i, en última instància, —*In the Republic of Happiness*— tracta de l'ascens al *Paradís*, transcendència motivada per la realització del desig personal, on sols restaran un agònic sense-sentit i una vacuïtat existencial, pels quals s'impossibilita precisament la transició a aquest estat últim de l'ésser, fins que finalment, d'aquestes vanes il·lusions de transcendència, es revelen els propis dispositius de l'obra, tot destapant la seva exterioritat i exhibint els engranatges de la seva ficcionalitat quant a estructura i temàtica. De fet, l'estudi es centrarà sobretot amb aquest final distòpic per poder articular tant el discurs estètic com el discurs filosòfic, ja que la força de tota l'obra es concentra en aquesta darrera part i en l'aïllament que pateixen els dos personatges principals, Bob i Madeleine, fruit d'aquest individualisme narcisista.

Precisament, pel seu caràcter híbrid, tant per la problemàtica de la narrativa, com de la seva estructura formal, aquesta obra resulta dins del corpus dramàtic crimpia d'una envergadura major i de plena renovació de la proposta estètica del dramaturg anglès. De fet, des de l'àmbit acadèmic de les arts escèniques existeix encara una certa mancança en referència a la investigació en relació a aquesta obra; una llacuna suposadament deguda a la seva novetat, doncs fa relativament poc que va ser estrenada. Però així mateix, aquesta escassetat també es deu a la seva dificultat per la complexitat (pel seu polimorfisme i pluralitat) pel que fa a temes, motius i forma que el text exhibeix. En aquest sentit, l'obra és plantejada com un projecte, carregat de solemnitat, cúspide de la seva dramaturgia, que pretén escanejar les angoixes i obsessions de la societat anglesa tardo-capitalista.

Així doncs, un dels motius pels quals s'ha cregut oportú parar atenció i estudiar-la és per poder comprendre el funcionament i l'estructura de la forma dramàtica de Crimp en la seva darrera producció, tot entroncant i posant en circulació la investigació amb la resta de lectures que se n'han fet sobre l'autor anglès. Justament, si bé *In the Republic of Happiness* no disposa de gaires estudis que intentin realitzar una lectura en clau de l'obra, no es pot dir el mateix en relació a l'autor o altres textos, ja que existeixen nombrosos estudis des de varies perspectives —la filosofia ètica, els estudis de gènere,

la teoria literària, etc.— que intenten acostar-se a una de les figures més enigmàtiques de la literatura anglesa contemporània; així com també existeixen diversos estudis sobre *Attempts on her Life*, obra que cobra de bon renom d'entre la disciplina literària i teatral.

El que es proposa en aquest estudi és un desballestament de l'artefacte dramàtic de l'obra de Crimp, des de dues perspectives *a priori* distants però que entre sí mantenen certes ressonàncies. Per un costat, una aproximació estètico-formal a l'obra, és a dir, els trets postdramàtics (categoria que més endavant serà discutida) i crimpians d'*In the Republic of Happiness*, la relació que manté l'obra de manera intertextual amb el clàssic dantesc, a partir de la noció de la paròdia postmoderna i l'exigència, com a text postdramàtic, d'invocar un lector que tanqui el sentit de l'obra. Per altra banda, a conseqüència de la primera, l'estudi en clau filosòfica del discurs que la paròdia deslegitima: l'individualisme narcisista de les societats postmodernes. En última instància, l'objectiu general és el resseguiment de com el text postdramàtic —entès com un teixit semiòtic que exigeix un lector/espectador implícit— articula la proposta estètica i satírica de l'obra a partir de la paròdia, amb les connotacions polítiques que comporta, i de com aquesta desautoritza i porta fins a l'extrem el discurs neoliberal de l'individualisme narcisista contemporani, per possibilitar així una redifinició ètica en l'espectador.

He estructurat el treball en dues parts, la primera, destinada a l'aproximació estètico-formal, es subdivideix en dues seccions. En primer lloc repasso la problemàtica relació entre el corpus dramàtic de Martin Crimp i la seva singular ubicació dins del teatre postdramàtic, arran de la renovació en l'aspecte formal del text i la crisi de la forma dramàtica. Això fa que, en un segon segment, l'estudi pari atenció a l'estratificació del dispositiu textual que, a partir de l'aproximació de les seves relacions transtextuals, desvelarà la problemàtica de la seva forma dramàtica i la seva estructura: la *paròdia* i les seves implicacions estètiques.

Segonament, una vegada revelat el dispositiu literari de l'obra, el treball s'orienta més cap a l'anàlisi de l'aspecte filosòfic que és subjacent al text de l'obra i que organitza i estructura els temes que constitueixen el seu entramat argumental. Així, en un primer apartat, l'estudi, recolzat sobretot en el pensament de Lipovetsky, i d'altres pensadors, com Baudrillard, entorn de la preeminència de l'individualisme narcisista contemporani i la cultura del consum, es centrarà conseqüentment l'anàlisi de l'obra



crimpiana quant a deslegitimació d'aquest discurs hegemònic que Crimp parodia i satiritza mordaçment criticant la cultura del consum, la *hipertròfia* del jo, l'esvaïment de les institucions *disciplinàries* i els codis normatius de la societat postmoderna. Aquesta segona part de l'estudi es recolza amb els estudis de Vicky Angelaki, a partir de la qual s'entén *In the Republic of Happiness* com una distòpia, i amb Clara Escoda pel que fa a la redefinició ètica del teatre crimpianà.

Com hem mencionat anteriorment, malgrat que no hi ha encara gaires estudis centrats en l'estudi de l'obra, s'han agafat de base, quant a les teories postdramàtiques els escrits de Lehmann, a partir de l'estudi que en va fer Davide Carnevalli als trets postdramàtics d'*Attempts on her Life*. Pel fet que aquest estudi es basa sobretot en la textualitat de l'obra, es manté d'entre els seus fonaments bàsics les teories del palimpsest elaborades per mà de Gérard Genette i de la paròdia en la postmodernitat segons Linda Hutcheon. En referència a la segona part de la investigació, la seva aproximació filosòfica, s'ha parat atenció a les teories dels signes i la societat de consum, tant de Lipovetsky com de Baudrillard.

La justificació per la qual s'ha pretès abordar l'estudi d'*In the Republic of Happiness* des d'aquestes tres perspectives (la teoria estètica, la semiòtica literària i la filosofia) ha estat degut al desenvolupament de la investigació intrínsecament. La causa per la qual m'he volgut apropar al text a partir d'aquestes teories doncs, es justifica per la concepció del drama de Lehmann a *Postdramatic Theatre*: «wholeness, illusion and world representation are inherent in the modern 'drama'; conversely, through its very form, dramatic theatre proclaims wholeness as the *model* of the real. Dramatic theatre ends when these elements are no longer the regulating principle but merely one possible variant of theatrical art» (Lehmann 2006: 22), per la qual el drama ja no és pensable com una unitat tancada, sinó més aviat com a disposició d'elements semiòtics, pel seu caràcter de signe, d'entre els quals el text, el qual perd la seva centralitat a partir dels 70 (2006: 25).

En l'estudi s'és plenament conscient que aquest enfocament teòric, centrat únicament en la seva textualitat, podria esdevenir una limitació ja que es podria dir que es menystenen les representacions en escena que s'han realitzat, com per exemple la de Dominic Cooke. Doncs he volgut acotar el focus a l'escriptura crimpiana i el seu referent simbòlic-social que representa (que és l'objecte final d'aquest estudi, com

dèiem, l'articulació d'aquests discursos en l'escriptura i de la redefinició ètica del teatre crimpia).

Malgrat que l'objecte d'estudi recaigui sobre *In the Republic of Happiness*, s'ha tingut en compte els anàlisis de les formes textuais respecte a altres obres, sobretot en relació a *Attempts on her Life* i *The City* (2008). Sumat a les divergències que l'evolució del drama anglès contemporani a la dècada a partir del 2010 hagi pogut patir al respecte —la seva deriva cap a la crítica dels discursos neoliberals, com analitza Vicky Angelaki (Angelaki 2017)— es creu que a partir d'aquesta vehiculació es pot trobar un lligam d'encontre discursiu, que és l'objectiu d'aquest estudi: com a partir de la paròdia i la funció del signe en el teatre postdramàtic s'articula el text amb la crítica al narcisisme contemporani i quines repercussions implica en el lector a partir de les connotacions ètiques del teatre postdramàtic.

# 1. LES SINGULARITATS DEL TEATRE CRIMPIÀ

## 1.1. DE MARTIN CRIMP, EL TEATRE POSTDRAMÀTIC I LA POSTMODERNITAT

Martin Crimp, nascut a Dartford, Kent, el Febrer del 1956, és un dels dramaturgs amb més renom de l'escena anglesa i europea contemporània del darrer quart del segle XX i fins l'actualitat. Més enllà d'haver-se traduït i publicat en diversos idiomes, els seus textos han visitat diversos teatres internacionals. També està considerat com un notable traductor sobretot de la llengua francesa a l'anglès, encara que fins i tot hi consta alguna traducció de l'alemany d'entre el seu bagatge. Tanmateix, Martin Crimp també ha anat guanyant lloc dins del camp de l'adaptació dels textos clàssics, traslladant-los amb una renovada lectura als temps contemporanis, com per exemple va ser la coneguda adaptació de *El Misanthrop* de Molière, així com Sarah Kane va fer el mateix gest amb el seu *Phaedra's Love* (1996) o Mark Ravenhill amb *Faust is Dead* (1997), pràctica doncs que ja resulta habitual d'ençà el drama anglès dels *nasty nineties* (Sierz 2000).

A vegades s'ha encasellat a Martin Crimp dins l'estil de l'*In-Yer-Face Theatre*, predominant durant els 90 anglesos. Estil que es va popularitzar i pregonar gràcies a l'estudi d'Aleks Sierz (Sierz 2000) —estil que pretén reaccionar de manera convulsiva contra la *Cool Britannia* d'aquella dècada, sorgida arran de la crisi post-thatcherista i les posteriors polítiques de Blair, i a cavall del pensament revolucionari anti-globalització, d'ençà la caiguda del Mur de Berlin l'any 1989, i el col·lapse i desmembrament de la Unió Soviètica (amb els conseqüents desencadenants que va comportar: els conflictes txecoslovacs, búlgars, hongaresos, polonesos, romanesos, a més de la guerra de l'antiga Bòsnia i Hercegovina). D'altra banda, segons analitza Saunders, en aquest estil predominava una tendència, que gradualment guanyava més adeptes i eixamplava els seus camps en el món teòric i acadèmic, gràcies a teories feministes, als estudis en relació al poder (micropolítica, biopolítica, agenciament, etc.), que consistia en pensar la política de la intimitat, la “inèrcia política a casa”, és a dir, fer l'espai íntim pensable quant a espai de politització més (Saunders 2009: 12-13)—. Perquè, encara que certament existeixi un clar diàleg entre les seves obres i la dels seus altres dramaturgs

coetanis<sup>2</sup> (Sierz 2006: 168-169) —com *Attempts on Her Life* (1997) i *Crave* (1998) (Saunders 2009: 49)—, Crimp sempre resulta molt difícil d'etiquetar, tot el seu corpus sempre rellisca a tota adjudicació possible. L'autor esdevé per a molts crítics, a l'hora de referenciar-lo, una mena de figura misteriosa de la literatura anglesa contemporània. A tall d'exemple, el mateix Sierz, un dels primers en historiar el seu corpus dramàtic, a la introducció que dedica per presentar l'autor, considera l'obra crimpiana com un *enigma*, en el sentit etimològic grec: parlar de manera al·lusiva (Sierz, 2006: 12).

La carrera de Crimp com a dramaturg es va iniciar mentre assistia, en el seu període universitari d'entre el 1975–78, al St. Catharine's College de Cambridge. Allà va portar a escena la seva primera representació: *Clang*, a mans de Roger Michell, qui avui en dia és conegut mundialment per la seva tasca com a director de cinema. No obstant això, Crimp ja s'havia interessat prèviament, durant la seva etapa escolar, pel teatre i la literatura anglesa, com a apassionat lector de Samuel Beckett i Eugène Ionesco. Després de la seva estada universitària, quan pretenia consolidar-se com a escriptor, va temptejar fugaçment el gènere de la narrativa amb *Still Early Days* i del relat breu amb "An Anatomy"<sup>3</sup> (2006: 3). Però no va ser fins l'any 1981, en unir-se al grup d'escriptors de l'Orange Tree Theatre<sup>4</sup>, quan aleshores la seva carrera s'inclina cap a l'escriptura dramàtica. Instal·lat allà com a autor resident, Crimp escriu *Love Games* (1982), *Living Remains* (1982), *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Definitely the Bahamas* (1987), *Dealing with Clair* (1988) i *Play with Repeats* (1989). Apart d'escriure textos per a l'escenari, també va produir alguns premis radiodrames com ara *Three Attempted Acts* (1985).

Però no va ser fins la dècada dels 90, gràcies a l'obtenció d'una beca d'escriptura, quan es va poder representar al Royal Court Theatre la seva obra *No One Sees the Video*. Juntament amb l'ingrés a la residència d'escriptors a New Dramatists, Nova York, l'any 1993 va guanyar el prestigiós John Whiting Award. Així progressivament el nom de Martin Crimp es va anar introduint com un dels dramaturgs centrals que instituirien i revolucionarien el drama anglès contemporani sota una nova formulació i renovació dels propis límits d'aquest mateix. A diferència d'altres dramaturgs britànics,

---

<sup>2</sup> Per aquesta qüestió, Sierz exposa que Crimp ha sigut una influència clau per als dramaturgs anglesos dels 90, no sols en Kane o Ravenhill, sinó també en Martin McDonagh o per a dramaturgs europeus com Roland Schimmelpfennig.

<sup>3</sup> Ambdues obres mai van veure llum, ja que resultaven poc comercials segons els criteris editorials.

<sup>4</sup> Teatre inaugurat el 1971 a Richmond, al sud-oest de Londres, a càrrec del director artístic Sam Walters i l'actriu Auriol Smith.

com la generació In-Yer-Face —Sarah Kane, Antony Neilson o Mark Ravenhill, entre altres— que van saber consolidar un estil amb més promptitud i revolucionar el panorama teatral contemporani anglès, Crimp va tardar aproximadament uns vint anys en instituir-se dins la tradició teatral i perfilar un estil com a escriptor, en passar a ser una jove promesa a un escriptor amb un cert reconeixement internacional (Angelaki 2012: 23). De fet, dins del camp anglès la seva popularitat com a dramaturg va quedar aombada per la seva impecable tasca de traductor; mentre l'obra crimpiana es representava constantment als teatres del continent europeu —sobretot a Alemanya i França— la seva figura al món britànic s'associava abans a la traducció (Whitley, 2000: web).

Des d'aquell moment fins avui dia, els textos de Martin Crimp s'estrenen al Royal Court Theatre de Londres, teatre que li va donar l'impuls per consagrar-se com un escriptor especialment influent. D'entre el seu repertori d'ençà consten: *Getting Attention* (1991), *The Treatment* (1993), *Attempts on Her Life* (1997) —és l'obra més destacada per la crítica i més estudiada, està traduïda a més de vint idiomes, obra amb la qual va rebre el reconeixement internacional com a dramaturg—, *The Country* (2000), *Face to the Wall* (2002); *Cruel and Tender* (2004), representada al Young Vic; *Fewer Emergencies* (2005) i *The City* (2008), al Jerwood Theatre Downstairs; *Play House* (2012), juntament amb *Definitely the Bahamas*; i finalment l'obra que ens ocupa *In the Republic of Happiness* (2012). A més, Crimp ha escrit dos llibrets per a òpera, *Into the Little Hill* (2006) i *Written on Skin* (2012), ambdues composades per George Benjamin.

Les obres de Crimp, des dels seus inicis en endavant, sempre han entrat en diàleg amb la tradició dramàtica moderna; al darrere de les seves paraules sempre hi ha ressonàncies de l'absurdisme de Ionesco, la repetibilitat de Harold Pinter, els circumloquis beckettians, o els girs poètics de Jean Genet (Fletcher i McFarlane, 1976: 497-513). En les obres de Crimp, el llenguatge i la forma escènica sempre es veuen en constant via d'experimentació, de crisi i de renovació d'aquest llenguatge i forma mateix, doncs el text en si i la representativitat del text sempre es plantegen com a eixos problemàtics. Per ser exactes, l'artificiositat del text, els seus mecanismes de construcció i la seva problemàtica intrínseca sempre seran l'objecte de reflexió paradigmàtica en qüestió de constitució del llenguatge escènic. Com indica Lehmann, el teatre juntament amb altres disciplines artístiques comparteix l'autorreflexió i l'autotematització, en aquest sentit:

Del mismo modo en que, según Roland Barthes, en la era moderna, cada texto suscita el problema de aquello que le es posible (¿la lengua alcanza lo verdadero?), la práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente. Los conceptos de autorreflexión y de estructura autotemática hacen pensar de entrada en la dimensión textual, puesto que es la lengua la que, por excelencia, abre el campo al uso autorreflexivo de los signos. Pero, en efecto, el texto está sujeto a las mismas leyes y rechazos que los otros signos del teatro, ya sean visuales, auditivos, gestuales o arquitectónicos. (Lehmann, 2010: 3).

Es podria pensar que Crimp és el continuador de tot aquest llegat del teatre de l'absurd i polític —si pensem en Pinter— i, en certa mesura, és hereu també de l'obra de Beckett i Ionesco. Per exemple, resultaria imperdonable no fer una lectura sota aquesta clau hermenèutica de la tercera i darrera part de l'obra en estudi: *In the Republic of Happiness*, o com ara d'altres com *Clang*. Tanmateix, seria empobridora aquesta lectura si no es pensés Crimp també des d'una òptica postmoderna i postdramàtica: des del context de la dècada thatcherista i posterior, amb la pèrdua de la creença en les metanarratives, de les identitats líquides, amb el seu estil eclèctic, emprant el pastitx, l'ús de la paròdia, la polifonia, l'auto-ironia, l'autorreferencialitat, amb el seu to pessimista, cruel, cínic, etc. Ara bé, el seu estil que voreja l'estètica postmoderna no implica inevitable i intrínsecament la renúncia d'aquest eco de la modernitat, sinó que, més aviat, obre la possibilitat a pensar aquest espai estètic com un espai de cohabitació, de coexistència (Sierz 2006: 9-12) entre el període de la modernitat i la postmodernitat, entre el teatre dramàtic i el teatre postdramàtic.

De fet, malgrat que l'autor hagi refutat personalment de l'etiqueta d'escriptor postdramàtic (Capitani 2011: 87), el seu projecte estètic no es pot desvincular d'aquest tipus de teatre i, encara menys, de la conjuntura històrica de la postmodernitat tant pel marc de les seves temàtiques i motius literaris —la decadència social, la distòpia, la violència imminent, la cultura del consum, la manipulació mediàtica, la deconstrucció del gènere, la guerra contra el terrorisme entre d'altres—, com pel diàleg que s'estableix entre els textos clàssics i els actuals —fent referència a *Cruel and Tender* i *The Misanthrope*—, quan precisament un dels trets fonamentals de la postmodernitat consisteix en la revisió d'aquests des de la perspectiva de la contemporaneïtat. En paraules de Capitani:

Non si tratta di mere tracce occasionali di un testo all'interno di un altro, bensì di un'appropriazione e riscrittura dell'opera, della trama, dei personaggi e dei temi altrui. La grandezza dell'ipertesto crimpiano, così come quella di ogni riscrittura efficace, si individua nell'atto di “investir de sens nouveaux des formes anciennes”,

nell'essere "tanto erede del passato quanto espressione autonoma del presente".  
(2011: 112)

Cal matisar que en ambdós conceptes: postdramàtic i postmodern, el prefix 'post' genera una certa confusió que convé aclarir. Aquesta ambivalència que produeix el prefix 'post', en ambdós termes, es deu al malentès que suposa entendre la postmodernitat com una categoria de ruptura històrica en la qual 'post' designaria la posteritat cronològica de la modernitat, i el concepte postdramàtic com a categoria de ruptura del drama modern.. Però aquesta denotació no s'ha d'entendre en termes de ruptura sinó, més aviat, d'interdependència. Així doncs es tracta d'una refiguració històrico-formal que descansa sobre la mateixa noció de drama o de la modernitat però, que de manera autocrítica i autorreferencial, pren una distància del seu relat fundacional que deconstrueix. Segons assenyala Karen Jürs Munby, el teatre postdramàtic no abandona terminantment la forma dramàtica, sinó que es manté dependent de les seves implicacions categòriques, des de la tradició dramàtica, que en ell va implícita, a la desconstrucció d'aquesta mitjançant les noves pràctiques contemporànies que sorgeixen en aquesta relació (Jürs-Munby 2006: 2).

Es parla del mateix procés històric doncs, no de ruptura, en el mateix sentit en què Lipovetsky apunta que l'era postmoderna no entra en discontinuïtat amb el projecte de la modernitat, sinó que etiològicament es defineix per la prolongació i generalització de la tendència constitutiva del procés de personalització, en el qual i de manera correlativa al procés disciplinari, aquest va perdent la força amb la qual abans s'havia instituït. Parafraçant a Baudrillard i Lyotard, critica:

[...] no podemos suscribir las problemáticas recientes que, en nombre de la indeterminación y de la simulación o en nombre de la deslegitimación de los metarrelatos se esfuerzan en pensar el presente como un momento absolutamente inédito en la historia. Limitándose al presente, ocultando el campo histórico, se sobrevalora la ruptura posmoderna, se pierde de vista que no hace más que proseguir, aunque sea con otros medios, la obra secular de las sociedades modernas democráticas-individualistas. (Lipovetsky 2013: 114)

Pel que fa a aquest aspecte, una de les qüestions que suscita Sierz, a la qual s'intenta respondre, consisteix en si Crimp és considerat un rígid escriptor modern o més aviat un sàtir postmodern (Sierz 2006: 10), entenent així el postmodernisme en termes de revisió del projecte de la modernitat; revisió que es fa, però, des de la indiferència i des de l'apatia irònica, tal i com assenyala Gilles Lipovetsky, característiques pròpies del procés d'individuació modern. La postmodernitat es veu no com un tombant històric,

desvinculada i inconnexa amb la seva tradició anterior, sinó que més aviat conviuria en un sistema que ara possibilita un espai de cohabitació, que ja no es pensa des de l'organització de les antinòmies, en un sistema inflexible. Ans al contrari, l'edat postmoderna s'erigeix de manera altra que es desenvolupen les estructures fluïdes sobre el pes de l'individu i la realització dels seus desitjos, la neutralització dels conflictes de classe, la dissipació de l'imaginari revolucionari, l'apatia creixent i la dessubstanciació narcisista (Lipovetsky 2013: 113); a diferència del projecte modern, preminent fins als cinquanta i seixanta, que s'edificava sobre un ordre autoritari i que mantenia una dependència en allò social.

A diferència dels altres autors britànics del moment, no és fàcil emparentar el projecte estètic de Crimp al d'altres escriptors coetanis, que probablement mantinguin una similitud pel que fa a l'estil. La particularitat del món crimpian rau justament en la seva independència i la seva constant renovació formal, alhora que els seus textos guarden una forta càrrega al·lusiva, una complexa arquitectura intertextual dialògica amb la tradició. No obstant això, en última instància, la dramaturgia crimpiana es constitueix entorn del lector/espectador, mitjançant la desfamiliarització del llenguatge, mitjançant el seu estranyament (Ángel-Pérez citat a Escoda 2013: 316). Com indica Clara Escoda, estèticament Crimp retrata amb exactitud els moments en què es desvelen els mecanismes totalitaris en la societat contemporània, desenvolupant una pedagogia de resistència, on els espectadors testimonien i es tornen responsables d'aquesta introducció del barbarisme en el llaç social contemporani, fet que estèticament l'aproxima a ser considerat un escriptor post-Holocaust (Escoda 2013: 316). Indirectament, l'Holocaust ha significat pels dramaturgs britànics la necessitat d'explorar i desenvolupar noves formes artístiques, suposant així l'abolició de les precedents estructures dramàtiques per a la renovació total del teatre. Com observa Escoda:

Crimp's theatre, indeed, inserts itself in a post-Holocaust ethical and aesthetic debate, and does not represent the Holocaust directly, but, through a defamiliarizing language, [...] Crimp shares Adorno's belief that for art to be resistant in the post-Holocaust context, social contradictions need to be 'experienced' by the receiver. (2013: 316-317)

Així doncs, Crimp branda de manera in(ter)dependent entre les formes dramàtiques convencionals, inherents a la representació de l'època moderna, i la seva deconstrucció i



reelaboració formal, pròpies a la postmodernitat, atansant-se al teatre postdramàtic<sup>5</sup> (Ayache 2010: web). Deslligat de la corrent principal del teatre anglès, segons Sierz, Crimp és un escriptor que al mateix temps que es mostra com un misantrop suburbà, manté encara un cert idealisme —mitjançant una feroç sàtira cínica, irònica, paròdica, sarcàstica i grotesca de la realitat—, fet pel qual l'escriptor encara té unes pretensions holístiques pròpies de la modernitat, ja que el joc de la sàtira sempre deixa implícita la posició amb la qual s'amaga l'autor. Sota la seva cruel façana encara hi resta un desig de transformació d'allò social (Sierz 2006: 166). Sota la seva hostilitat dramàtica encara hi reposen els pilars de la moral; com defensa Escoda, «Crimp's drama is the drama of moral scruple; he doesn't denounce anybody, but he's sceptical of everyone» (2006: 170).

No obstant això, malgrat que Crimp sigui un escriptor a cavall entre un estil dramàtic modern i un estil postdramàtic o que, com s'ha vist, no confraternitzi amb les teories sobre la postmodernitat i la seva visió del món —com la relativització, ja que l'escriptor té una marcada postura ideològica, i és refractari a la globalització, al neoliberalisme, etc.—, és impensable deslligar la seva dramaturgia del paradigma postdramàtic. El teatre postdramàtic no suposa una antítesi del teatre dramàtic, sinó que, més aviat, aquest nou paradigma emergent, segons exposa Lehmann, es compagina i comparteix certs estils que resultarien propers al drama modern (Lehmann, 2006: 24-25). Precisament, el teatre postdramàtic és la forma més còmoda per la qual Crimp dramatitza i representa els mecanismes de control de la societat tardo-capitalista. En opinió de Clara Escoda, «A series of postdramatic strategies of minimalization allow Crimp, precisely, to focus on the language 'characters' speak instead of on their psychology or the (naturalistic) relationships between them, which ultimately serves the purpose of foregrounding thought processes themselves» (Escoda 2013: 113). Doncs és inherent en el paradigma postdramàtic, així com en la dramaturgia crimpiana, la seva condició dialogitzant i de revisió de la forma dramàtica de la modernitat.

---

<sup>5</sup> Obres com *Attempts on her Life* o *Fewer Emergencies* es consideren pertinents al teatre postdramàtic pel fet en què —més enllà de la pèrdua de la linealitat, la descaracterització, l'abstracció de l'espai, etc.— el que es posa en disputa i entra en crisi és la pròpia narrativitat del drama i els mecanismes que construeixen l'artefacte dramàtic.

## 1.2. INTERTEXTUALITAT I PARÒDIA, EL LECTOR COM A PRODUCTOR DE SENTIT

L'única referència explícita que ofereix l'obra, a partir de la qual es pot anar desgranant l'estructura formal, es troba a la tercera part. Aquesta ve encapçalada per l'epígraf del *Paradís* de la *Divina Comèdia*: «Tu non se' in terra, sì come tu credi»<sup>6</sup>. Aquest epígraf opera en dues direccions: primerament, en un sentit més concret, la citació funciona de manera paratextual amb el text canònic del trobador toscà, a través de la qual l'autor indica la clau hermenèutica des de la qual interpretar aquesta tercera part de l'obra de Crimp com una clau hermenèutica<sup>7</sup>. En segon lloc, el sentit hipertextual funciona de manera al·lusiva i de manera autorreferencial al propi esquelet arquitectònic de l'obra. Si en un primer sentit l'epígraf opera concretament en relació amb la temàtica de la tercera part —és a dir, dialoga amb el significat estricte d'aquesta part—, simultàniament l'epígraf també funciona en qualitat d'hipertext, al·ludint directament a la composició general i estructural, i desvelant així el dispositiu que sosté l'obra —és a dir, el diàleg s'estableix a partir de l'estructura del text crimpian en relació amb l'estructura dels càntics dantescos.

És comú en l'obra crimpiana que els textos estiguin carregats d'un fort diàleg transtextual, mitjançant cites o al·lusions les quals eidèticament integren un sentit ulterior i global a l'obra, i permeten recompondre la *fragmentarietat* narrativa del text mitjançant l'apel·lació de l'horitzó cultural del lector. A tall d'exemple, *Attempts on her Life* comença amb un epígraf de Baudrillard<sup>8</sup> mentre *The City* s'obre amb una cita de Fernando Pessoa<sup>9</sup>. Tanmateix, són nombroses les constants referències culturals a les quals remet l'escriptor anglès, ressaltant així l'entramat d'influències que impregnen l'obra. Tal i com assenyala Capitani:

All'interno della modalità intertestuale, è inoltre interessante evidenziare il singolare ruolo giocato dalle epigrafi, citazioni letterali che Crimp ama inserire all'inizio dei propri scritti in modo fortemente allusivo. Esse, in un certo senso, preannunciano il contenuto del testo, palesando il forte nesso tra colui che cita e colui che viene menzionato. (Capitani 2011: 91)

<sup>6</sup> *Paradiso*, I, 91. (Crimp 2015: 343).

<sup>7</sup> La segona part de l'estudi es centrà en estudiar aquesta qüestió i la relació que té l'epígraf dantesc amb el final de l'obra.

<sup>8</sup> «No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them». (Baudrillard citat a Crimp 2005: 198).

<sup>9</sup> «Everything we do, in art and life, is the imperfect copy of what we intended». (Pessoa citat a Crimp 2015: 131).

De fet, Genette ubica els epílegs dins del camp de relacions paratextuals que constitueixen la transtextualitat (Genette 1989: 11). En aquest sentit, funcionen en qualitat de senyals accessoris que proporcionen un entorn al text i depèn (no sempre) del bagatge cultural del lector per activar-se com a dispositius.

Quant a la funció hipertextual que aconsegueix l'epíleg —sempre en relació amb el text en general—, aquest al·ludeix de manera autorreferencial a l'estructura que fonamenta invisiblement l'obra i assenyalat amb claredat la seva clau interpretativa: el *Paradís*. No obstant això, la tercera part s'encarrega de mostrar el desballestament total de l'obra. La lectura interpretativa general que se'n desprèn és mostrada en clau paròdica, motiu pel qual Crimp al·ludeix irònicament a l'epíleg de la *Divina Comèdia*. Doncs la darrera escena, a diferència de la magna obra de l'estilnovisme, no es planteja en termes de transcendència i teleologia; ans al contrari, a partir de la isolació narcisista i la disteleologia que, paròdicament, desarticula el discurs capitalista de la hipertròfia del jo, fet pel qual s'interpreta *In the Republic of Happiness* com una sàtira. En conseqüència, s'entén així que l'obra és una sàtira paròdica ambientada en el context tardo-capitalista que recupera l'estructura de la *Divina Comèdia* a fi de representar i posar en crisi la impossibilitat de realització d'un individu mogut axiològicament per l'exaltació del jo. De la mateixa manera que al·legòricament Beatriu guia l'ànima de Dante cap a l'Empireu, Uncle Bob, que interromp l'escena familiar a la primera part —*Destruction of the Family*—, apareix, instigat per la seva dona, la Madeleine, per comunicar un missatge per tal de dir que emprendran un viatge sense retorn,

**Granny** What is it you're trying to say us, Robert? [...]

**Uncle Bob** Okay. Okay. It's like this.

We're on our way to the airport. Madeleine, I mean, and myself. We're leaving. We're leaving the country now. We won't be coming back. We've reached a decision and it's irreversible. Why? Don't ask. Don't even ask. We're going and that's that. You won't see me, you won't see Madeleine. That's why she's asked me to come in now. Because basically this is the only opportunity she has – before we both leave – before we both irreversibly vanish – for her to tell you how much she hates you – yes hates you and abhors this family. (Crimp, 2015: 290)

Parant atenció a la crítica que va escriure Michael Billington al *Guardian* es demostra el que anteriorment s'ha argumentat. El crític anglès remarca la importància que Crimp prologui la darrera secció amb la cita de Dante. Doncs és a partir d'aquesta al·lusió que es va adonar com l'obra era un intent de *Divina Comèdia* moderna dividit en: l'*Infern*, constituït per les relacions familiars i la institució del llaç social de la primera part; el *Purgatori*, eximent de la càrrega de les obsessions contemporànies del

segon; i finalment el *Paradís*, en el qual sols hi ha buidor, enlloc d'un somni dantesco d'harmonia i llum, el qual ja és només un altre miratge (Billington 2012: web). D'altra banda, Dan Rebellato subratlla de la sàtira crimpiana la paròdia mordaç dels fracassos i desil·lusions, de les neurosis ideològiques —la individualitat, la seguretat, el trauma, la teràpia i el benestar personal— i les auto-obsessions dels individus en la societat de consum contemporània (Rebellato 2014: web). Pel que fa a la temàtica i, recuperant la noció d'epíleg com a referència de l'estructura dels cànctics, s'ha de matisar que també existeix una relació de diàleg entre ambdós textos: si, pel que fa referència al text dantesco, els cànctics estan fortament carregats d'al·legories simbòliques sobre el pensament medieval, a *In the Republic of Happiness* l'estructura també està delimitada segons els temes que es desenvolupen. Per aquest motiu, la lectura que en fa Rebellato s'adequa en relació amb la composició estructural de l'obra.

L'hipertext en l'obra no opera d'una manera directa en relació amb el seu text preexistent, seguint amb la terminologia genettiana, amb l'hipotext (*Divina Comèdia*); tanmateix, sí que manté una relació de l'obra de Dante que precedeix a *In the Republic of Happiness*, malgrat no sigui estrictament directa, sinó indirecta. És a dir, prenent l'exemple de Genette, de la mateixa manera que l'*Eneida* adopta el tipus genèric (forma i tema) de l'*Odissea* (explicant una història diferent) (Genette 1989: 15), l'obra crimpiana s'inspira en els cànctics dantescos per estructurar l'obra en qüestió. Ara bé, la complexitat formal d'*In the Republic of Happiness* no sols es deu a qualsevol de les analogies que es puguin traçar entre l'obra crimpiana i l'obra de Dante. Més aviat, el que resulta interessant del text crimpianà és precisament la manera com, en un primer grau, la forma es manté inestable i oberta, recordant la seva artificiositat i desestabilitzant les expectatives del lector que, en termes barthians, el text l'exigirà com a productor de sentit; secundàriament, com el text subverteix els codis socials a través de la paròdia, implicant una determinada posició ideològica; finalment, el subtext al que apel·la aquesta sàtira i que organitza la composició textual. Així doncs el text crimpianà pateix diverses estratificacions i exigeix ser analitzat en els diversos graus en els quals el text opera (tant per la seva forma externa, el text quant a paròdia, com el lector/espectador actiu que reclama).

L'obra de Crimp lluita constantment contra la institució de la convenció dramàtica. Altres textos com *Attempts on her Life* (Sierz 2006: 49-56), *Face to the Wall* o *Fewer Emergencies* són exemples d'aquesta exploració dels límits d'allò dramàtic (Moss

2005). A *In the Republic of Happiness* el dispositiu dramàtic juga en dues direccions. D'una banda i en un estil típicament crimpia, desafia el lector/espectador, tot estroncant l'horitzó d'expectatives que la pròpia obra projecta (Sierz 2006: 113) —per exemple, la primera part de l'obra, *Destruction of the Family*, es concep com un drama convencional, proper a la comèdia de costums, quan en canvi també apareixen elements pertinents al musical, o bé, a la segona part, *The Five Essential Freedoms of the Individual*, que no té cap mena de relació quant a l'aspecte formal amb el primer—. D'altra banda, contra la pròpia textualitat del text, doncs el text defuig de tota convenció formal, mantenint-se sempre líquid i inestable, és a dir, polimorf. Tant és així que fins i tot a la cançó final que canta l'Uncle Bob instat per la Madeleine, «Here's our 100% happy song» (Crimp 2015: 356), es planteja com un distanciament final per evitar els falsos finals feliços que acostumen a caracteritzar les obres de Crimp. Com ens diu Rousseau:

Obstacles to the music having an anempathetic effect can be identified in Crimp's text as well, the first element being the use of overtly Brechtian techniques. The songs are clearly separated from the rest of the text, as is the case in Brecht's theatre, either through the use of an asterisk or being introduced by the characters. (Rousseau 2016)

El text postdramàtic té a veure amb la crisi del text-centrisme, l'obra ja no es concep per la seva unicitat textual, sinó per la seva multiplicitat i fragmentarietat. El text perd així la seva autarquia literària per dissoldre's com un element més de l'espectacle. Des d'aquest punt de vista, Crimp procura dotar als seus textos d'ambigüitat semàntica (Carnevali 2010: 22), tret especialment postdramàtic per tal d'implicar el lector/espectador com a productor de sentit dins d'aquest procés semiòtic; com ens recorda Lehman, «neither theatre nor literature is essentially characterized by reproduction but rather organized as a complex system of signifiers» (Lehmann 2006: 16) —el text no s'organitza sota el principi de la reproducció, sinó en qualitat de signes (Lehmann 2010: 1)—, fet pel qual s'entén sempre com un text *obert*, en el sentit de *a l'espera que* el receptor clogui el sentit total d'aquest. Un contrafort d'aquest punt el trobaríem amb la divisió que proposa Roland Barthes a *S/Z* entre els *testes lisibles* i els *testes scriptibles*. Quant als primers, són textos associats a les seves convencions literàries de manera estàndard, lineal i tradicional, on el lector s'acomoda en una confortable posició de receptor d'informació; mentre que en els segons, són textos que revelen els dispositius que constitueixen la seva pròpia textualitat, compromentent el lector en un rol actiu com a constructor de significat (Barthes 2004: 1-2).

La derisió, la ironia, el sarcasme o la paròdia són, clarament, elements característics en els textos de Martin Crimp. Elements de la sàtira que precisament necessiten una complicitat amb el lector/espectador, exigint aquest rol actiu que analitza Barthes, per poder descodificar el doble sentit amagat entre: el discurs emès (significat) i el discurs de la subversió (sentit). Exemplificant-ho amb un cas concret, en referència al títol de l'obra *In the Republic of Happiness* trobem aquest joc paròdic i antitètic, entre l'Estat que constitueixen Madeleine i l'Uncle Bob al final de l'obra i la seva felicitat buida i inexistent, a mercè del lector de poder-lo descodificar. La ironia crimpiana és una ironia complexa, descrita com una *ironia escèptica* (Sierz 2006: 146), distant a l'ús concebut per la *ironia postmoderna*, una forma descarnada, cínica i buida, que desarticula el fonament per la qual es sustenta. Escèptica pel fet que implica una posició ideològica, que en un text propi del paradigma postmodern es dissoldria. Com escriu Mireia Aragay en referència a una cita de Koltès:

Irony goes hand in hand with satire. [...] Irony is just me. Scepticism is another important value within our culture. And it's not the same as postmodernism, it seem to me, is an embrace of the strange contradictions and even injustices which are so deeply part of our culture, both locally and globally, whereas scepticism is quite different because it does imply a moral position – not an ideological position, but a position of what you might think is right or wrong. That's what my irony is just about. (Aragay i Zozaya 2007: 60)

Precisament, és des d'aquest element subversiu —si la naturalesa de la paròdia en si és la subversió dels codis— des del qual Crimp ancora en aquest lector actiu la funció de productor de sentit, descodificant els signes inherents del teixit semiòtic que el text constitueix.

Talment, mitjançant la paròdia, el text crimpian pren forma gràcies a l'auto-consciència (de la seva artificiositat formal), desvelant així les contradiccions socials de la ideologia dominant, obrint un doble codi: legitimant el discurs subvertit i parodiant el discurs (que es parodia). Aquesta subversió del que es representa, el gènere i/o la ideologia que es parodia i es satiritza —aquí, l'individualisme en la societat de consum— té conseqüentment, en última instància, un darrer efecte: polititzar la via de la interpretació, per la qual es revela la posició ideològica de Martin Crimp que, com s'explica en la primera part d'aquesta secció, sempre deixa latent en els seus textos.

Per Linda Hutcheon, la paròdia implica la *des-doxificació* (Hutcheon 1989: 94), la desestabilització de tota doxa i tota ideologia acceptada. Des d'aquest punt de vista, la

paròdia és un recurs característic en la postmodernitat ja que sempre compleix una funció desemmascarant, mostrant l'artificiositat de tota pretensió *naturalitzant* de qualsevol ideologia que pretén revelar-se com a veritat última (1989: 93). Recurs que també és freqüent en el teatre post-dramàtic i que va adquirir aquesta tendència notable a partir del Teatre de l'Absurd. Com assenyala Hans-Thies Lehmann, «parody has always lent itself to the opening of the theatre process in order to return the theatre from the status of an object to the experience of a communal process that ultimately does not allow for an interpreting distance» (Lehmann 2006: 119). No obstant això, a diferència de Lehmann, Hutcheon atorga a la noció de *paròdia* una connotació més àmplia i més apropiada pel teatre de Crimp. Per la teòrica canadenca, la paròdia en l'art postmodern genera un distanciament (vers l'objecte) i al mateix temps implicaria tant a l'artista com a l'espectador a participar col·lectivament de l'activitat hermenèutica (Hutcheon 1986-87: 206).

En relació a *In the Republic of Happiness*, la paròdia no adquireix únicament un sentit naïf i trivial, que recupera el gènere i temàtiques d'un passat desarrelat del present per interconnectar-les mitjançant imatges<sup>10</sup> (Ayache 2010: web), sinó que s'incorpora i es modifica per adquirir una nou sentit i una nova dimensió significativa històricament:

What postmodernism does is to contest the very possibility of there ever being “ultimate objects”. It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential “reality” is *discursive* reality when it is used as the referent of art, and so the only “genuine historicity” becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity.<sup>11</sup> (Hutcheon 1986-87: 182)

En última instància, així com no és accidental que Crimp utilitzi l'estructura de la *Divina Comèdia* per satiritzar i parodiar l'individualisme narcisista de la societat tardo-capitalista, tampoc és accidental la fragmentarietat i l'heterogeneïtat de les escenes ni el seu polimorfisme. La forma del teatre crimpia gira entorn de l'element polític. Correlativament, aquestes formes es veuen implicades amb el que Lehmann anomenarà una *estètica de la responsabilitat*. El teatre en la postmodernitat doncs implicaria una reformulació de la percepció i de l'experiència humana. Això és degut a què, segons Baudrillard, la cultura dels *mass-media* ha reestructurat la nostra percepció de les coses,

---

<sup>10</sup> Obres com *Attempts on her Life* o *Fewer Emergencies* es consideren pertinents al teatre postdramàtic pel fet en què —més enllà de la pèrdua de la linealitat, la descaracterització, l'abstracció de l'espai, etc.— el que es posa en disputa i entra en crisi és la pròpia narrativitat del drama i els mecanismes que construeixen l'artefacte dramàtic.

<sup>11</sup> Cursives originals.

ja que no sols no hi ha relació entre les imatges individuals rebudes, sinó que sobretot no hi ha una connexió recíproca entre l'emissor i el receptor d'aquests signes. Fet pel qual, el teatre respon polititzant la percepció, a través de la implicació mútua entre actors i espectadors per fer visible aquest fil trencat entre l'experiència personal i la percepció (Lehmann 2006, 185).

Per aquest motiu *In the Republic of Happiness* exigeix un lector/espectador quant a agent històric (autoconscient) per la seva forma paròdica, com un lector/espectador implicat en l'exercici hermenèutic mitjançant la descodificació dels signes de l'obra. Descodificació que opera a partir de la politització que la forma paròdica i postdramàtica reclama perquè, al capdavant, el que està en qüestió al llarg de l'obra és la crítica a la concepció de l'individu contemporani. Per això, no és d'estranyar que Crimp evoqui en el text la cita de la *Divina Comèdia*, doncs és dels primers textos occidentals que inauguren la tradició literària del subjecte modern<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Assenyala Horkheimer que l'origen del principi d'individualitat en el cristianisme sorgeix gràcies a l'ensenyança de l'ànima immortal, imatge de Déu, i el seu valor d'infinitud i d'autoconservació. L'home empetit davant la imatge d'un Déu infinit i transcendent, va afirmar la seva individualitat procurant la seva salvació particular. El liberalisme aprofitaria aquesta escissió del llaç social per desprendre's de la connotació metafísica i convertir-se en síntesis dels interessos materials individuals. (Horkheimer 1973: 146-149)



## 2. APROXIMACIÓ FILOSÒFICA *FIN THE REPUBLIC OF HAPPINESS*: EL DISCURS DESLEGITIMADOR DE LA PARÒDIA

Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains; elle le ramène sans cesse vers lui seul, et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur.

Alexis de Tocqueville,  
*De la Démocratie en Amérique*

En aquest segon apartat, la lectura d'*In the Republic of Happiness* s'orienta cap al caràcter deslegitimador de la paròdia i el discurs sociopolític que l'obra pretén posar en crisi: l'individualisme narcisista de la societat tardo-capitalista. Per fonamentar aquest discurs és necessari retenir la noció de la paròdia que exposa Linda Hutcheon, doncs el discurs que es parodia genera un distanciament reflexiu entre el lector/espectador i l'objecte, alhora que desemmascara aquest discurs parodiat i el desnaturalitza. Els subjectes centrals de l'obra de Crimp són portats fins a les darreres conseqüències sota aquest individualisme narcisista que condiciona i controla els seus comportaments i la seva relació amb l'*altre*, en el sentit levinassià del terme, presos pel procés de dessubstanciació de l'individu que inculca la societat neoliberal i l'aniquilament amb tot l'encontre i llaç social. A tall d'exemple, es pot veure aquesta desintegració quan la Madeleine apareix al final de la primera part, després que el Bob detalli els motius del viatge que emprenen i el molt que odia la Madeleine la seva família, amb ràbia es sincera dient:

Madeleine I thought I was a friend. I thought I was a friend of your children, a friend of your family. But okay okay okay –  
(With new focus.) Listen, Sandra, I realise I don't go deep. Neither of us goes deep like all of you. Do we, Robbie?  
[...] Because this new life of ours – what will it be? Come on, Robbie – I said what will our new life be? [...]  
Uncle Bob Like a pane of glass. [...]  
Madeleine Thin – Tom – Sandra – girls – Terry – Peg – as pane of glass. But of course he's told you all that. Haven't you. [...] Hard. Clear. Sharp. Clean.  
And if any one of you so much as touches it, you'll be cut right through – right through to the bone. (Crimp 2015: 303)

Precisament, el viatge que emprenen aquesta parella ve determinat per aquesta condició narcisista de desfer-se de tot lligam social, de pèrdua i impossibilitat del contacte amb l'*altre*, i la destrucció de tot el que abans suposaven les institucions socials rígides, com la família, tal i com clou la cançó de la primera part en què Madeleine expressa «I don't need a woman to unzip my zip / or a man with a white arse crackling the whip or some kind of what? Fixed human relationship?» (2015: 304). Perquè aquesta desintegració social que pateixen els personatges es fonamenta en la utopia narcisista, amb la finalitat de constituir un nou Estat-República, en el qual s'hi projectaran tots els desitjos i necessitats (drets) que es reivindiquen i estructuren la segona part *The Five Essential Freedoms of the Individual*<sup>13</sup>, en la qual es veuran estroncats precisament en la tercera part, davant la vacuïtat de la seva realitat i la isolació social (Angelaki 2017: 144) que portarà a Bob al marge del col·lapse en una, més aviat, distòpia isoladora. Així, l'obra de Crimp pretén desarticlar aquest discurs social sobre el narcisisme individualista i, simultàniament, posa en joc els mecanismes ideològics pels qual el sistema controla i regula les relacions socials (la seguretat, el benestar personal, l'autenticitat de la individualitat, la cultura del trauma i la introspecció, etc.).

Ja no hi haurà, doncs, unes institucions *fortes* que dictin i organitzen la política i la relació del subjecte amb determinats contextos; ans al contrari, una desviació cap al pensament foucaultíà ens indicaria que el poder s'instaura en el subjecte de manera activa, fent que aquest de manera autònoma sàpiga regular els seus codis de comportament i de relació social, doncs no només és en el coneixement on descansa aquest pilar, sinó que també en les seves pràctiques corpòries —la higiene, la salut, el benestar personal, entre altres, serien elements que conformarien aquesta economia política i que exercirien en l'individu un poder de control i regulació—. Precisament, el control s'exerceix no només per la consciència o la ideologia, sinó també en i amb el cos. I és des del cos mateix on s'articula la *biopolítica*, des d'on la societat capitalista efectua l'exercici del poder sobretot en allò biològic, allò somàtic i (actualment) en allò psicosomàtic, entorn d'allò corporal (Foucault 1999: 365-366). De fet, aquesta concepció del poder integrat en la corporalitat d'un subjecte que (auto)regula les seves

---

<sup>13</sup> 1. *The Freedom to Write the Script of My Own Life*; 2. *The Freedom to Separate my Legs (It's Nothing Political)*; 3. *The Freedom to Experience Horrid Trauma*; 4. *The Freedom to Put It All Behind and Move On*; 5. *The Freedom to Look Good & Live For Ever*.

relacions de manera bidireccional, des de la seva exterioritat com de la seva interioritat, s'apropa a l'anàlisi de la dessubstanciació social de Gilles Lipovetsky, segons el qual:

El proceso de personalización impulsado por la aceleración de las técnicas, por la gestión de las empresas, por el consumo de masas, por los *mass media*, por los desarrollos de la ideología individualista, por el psicologismo, lleva a su punto culminante el reino del individuo, pulveriza las últimas barreras. La sociedad posmoderna, es decir la sociedad que generaliza el proceso de personalización en ruptura con la organización moderna disciplinaria-coercitiva, *realiza* en cierto modo, en lo cotidiano y por medio de nuevas estrategias, el ideal moderno de la autonomía individual, por mucho que le dé, evidentemente, un contenido inédito.<sup>14</sup> (Lipovetsky 2015: 24-25)

El que posa de relleu el sociòleg francès és que aquesta destrucció del social, ja no es realitza mitjançant tecnologies coercitives, agressives (encara que existeixin), sinó preminentment s'exerceix per un procés d'aïllament a través de la cultura de l'hedonisme, la informació i la responsabilització —el subjecte s'encarrega individualment del seu benestar, l'individu es volca sobre si mateix—, doncs és l'individu qui gestiona el seu capital afectiu, psíquic, estètic, libidinal (2015: 24). El procés de desintegració social es realitza per l'autonomia de cada individu en la seva autoregulació; ara bé, el control s'exerceix de manera persuasiva (la informació, la publicitat, la moda, entre altres), un procés que és alhora socialitzador i dessocialitzador.

L'obra, entesa en clau paròdica, de Crimp permetria desemascarar aquesta estructura ideològica i política que reposa a les esquenes de l'individualisme contemporani. Doncs per una banda, estroncant les nostres expectatives —quant a la forma com s'exposa en la primera part de l'estudi— i en segon lloc, les narratives socials i polítiques dominants del neoliberalisme i segons Angelaki —rescatant la noció de Foucault— la governamentalitat (Angelaki 2017, 3).

---

<sup>14</sup> Cursiva original.

## 2.1. ~~1,90185~~

### 2.1.1. EL NARCISISME

L'anàlisi de Lipovetsky a *L'Ère du vide* es sustenta per la idea que en les democràcies tardo-capitalistes l'individu es replega cada vegada més sobre si mateix i la seva privacitat, i la seva exigència a realitzar la seva individualitat va guanyant terreny sobre l'esfera social. Un procés antinòmic flexible que, mentre és un procés de dessocialització, de neutralització del social, l'esfera social es desfà reorganitzant-se en aquest procés de personalització i en aquesta realització de l'individu. L'*Altre* en aquest procés es polvoritza, quan entra en joc aquesta lògica de personalització reestructurant els sectors de la vida social, l'*extradeterminació* (l'aprovació social de l'*Altre*) deixa pas al narcisisme, a una «autoabsorció que reduce la dependència del Yo hacia los otros» (Lipovetsky 2015: 58), més endavant, citant a Richard Sennett, Lipovetsky observa que «las sociedades occidentales están pasando de un tipo de Sociedad más o menos dirigida por los otros a una sociedad dirigida desde el interior» (Sennett citat a Lipovetsky 2015: 58).

Aquesta és la idea que al llarg de l'obra pretén desemmascarar Martin Crimp, aquest replegament de l'individu sobre sí mateix i el seu fonament mític de la realització personal. Justament, denuncia l'autor en una entrevista quan se li pregunta sobre quina és la idea general que va “inspirar” l'obra:

I became fascinated by the vast number of contemporary voices making demands – demands for compensation – demands for the latest drug – demands for the recognition and honouring of trauma and suffering. And beneath this tumult of demands – many of which, of course, are legitimate – there's a kind of sadness. What is about our society that makes us feel angry and vulnerable even when we are materially prosperous? Is it the lie of self-authorship<sup>15</sup> – because the US/UK model of laissez-faire liberalism insists that individuals are entirely responsible for their own destiny – while at the same time fabricating needs which – notoriously – can never be met. (Aesthetica 2013: web)

Precisament, aquesta idea d'individu que pretén realitzar-se a si mateix i per si mateix és la que denuncia Lipovetsky sobre el narcisisme postmodern, que tant va lligat amb la *profecia* de Tocqueville (Lipovetsky 2015: 13): un conjunt de ciutadans que només

---

<sup>15</sup> Crimp menciona aquí el concepte de l'*auto-autoria* parafraçant a Robert Kegan. L'*auto-autoria* seria una etapa del desenvolupament en què es cerca la pròpia integritat personal per fluir des d'aquesta mateixa, on es substitueixen els valors adoptats pels *altres* per donar pas a una percepció i vivència personal basada en els valors propis, a través dels quals la persona es veu impulsada a seguir-los i viure'ls amb intensitat. (Kegan 2001)

cerquen plaers banals, mentre un ens suprem, l'Estat, els pretén fixar permanent i irrevocablement en un estat d'infantesa (De Tocqueville 2012: 605-606). Aquesta cultura hedonista es contradiu amb l'assoliment de la majoria d'edat i l'autonomia pròpiament kantiana del projecte democràtic modern.

De fet, la figura de Madeleine, que guia a l'Uncle Bob per alliberar-se de tota relació amb l'*altre*, s'entén com un personatge metafòric representant del capitalisme que reencarna aquest individualisme narcisista (Van Oosten citat a Angelaki 2017: 150). Fins i tot, a la tercera part, quan els dos personatges constitueixen el seu propi Estat, independitzant-se de tot lligam social, l'Uncle Bob, al marge del col·lapse, posa en dubte tota la realitat que Madeleine anteriorment descriu:

**Uncle Bob** [...] you say to me 'the tree' – but I don't see it – plus you say to me 'oh the white blossom' – but where – yes – where is the branch that carries it? And when you say to me – say to me – 'clean spring air' why don't I feel it moving across my face? Why do I only feel your hand? Or your sharp teeth. [...] Why can't I hear the small plastic cups crackle? Is it I'm going deaf?

You talk about the world but I listen and listen and I still can't hear it. Where has the world gone? (Crimp 2015: 352)

Aleshores, la Madeleine el força per imposar-li la realitat, per recordar quant feliç que és i de com ho ha oblidat. El que pretén Madeleine aquí és imposar-li la seva realitat, una realitat vàcua, il·lusòria, degut a l'aïllament d'aquest narcisisme. Estroncant així el final de l'obra en aquesta crítica a la utopia que suposa l'autonomia de l'individu en la societat neoliberal; per això, es planteja aquest final de l'obra en clau de distòpia i la isolació a la que acaba derivant aquest comportament fomentat per l'antropologia capitalista en l'individu (Angelaki 2017: 145). Com assenyala Angelaki:

In providing a representation of the dramatic alienation of individual from society through the metaphor of the popular middle-class habit of booking an escape, Crimp takes the symbolism to the extreme: Bob and Madeleine are the ultimate example of divorcing oneself from one's reality, and of isolating the private from the public. Such are the perils of extreme individualism, a concept that Crimp directs attention and critique towards. (2017: 145)

Tanmateix, cal afegir que l'obra no solament és llegible des de la distòpia i l'aïllament que pateixen els personatges, sinó que si s'entén com l'intent crimpia de parodiar l'estructura de la *Divina Comèdia*, en tant que es planteja com una ascensió, una transcendència de l'ésser, a *In the Republic of Happiness* aquest procés queda interromput per la vacuïtat i l'aïllament de l'estat en què es troben els personatges. Per tant, és des d'aquesta perspectiva que l'obra es planteja en termes disteleològics, per la

propensió dels personatges a la recerca d'aquesta felicitat que s'assolirà mitjançant aquest camí transcendent de despreniment del social, per la realització personal a través del seu benestar, la seguretat, l'autoestima, pel camí de la individualitat reclosa en ella mateixa. Doncs, en la tercera part aquest assoliment pel qual s'inclinaven Madeleine i Bob queda impossibilitat com a conseqüència de la isolació que experimenten:

**Uncle Bob** Why won't you let me sleep? Why 're [sic.] you always shaking me awake?

**Madeleine** Well I just want to see if you're happy.

**Uncle Bob** But you *know* how happy I am. You don't need to shake me awake.

**Madeleine** Oh?

**Uncle Bob** You don't need to bite me.<sup>16</sup> (Crimp 2015: 350-351)

El sorgiment del concepte de *narcisisme* (en la sociologia americana) va molt lligat a un dels valors cardinals de la postmodernitat: l'individu. Aquest individualisme que, segons analitza Lipovetsky, es troba en una segona fase, una segona revolució, discontinua de la seva historicitat, persegueix però per altres vies el projecte de la modernitat de la democràcia individualista. Una vegada dissipats els mecanismes de control disciplinaris i coercitius de la societat, que condicionaven i limitaven la llibertat individual, l'individu postmodern s'origina a partir del procés de personalització, arran de la transformació d'aquesta societat moderna disciplinària per l'ideal (post)modern de l'autonomia individual. El procés de personalització, que ara es torna homogeni, central en la nostra cultura, no sols es deu conseqüentment a les noves tecnologies de control — les quals Lipovetsky anomena *tecnologies toves*, en el sentit de docilitat i condescendència—, sinó pels *efectes* d'aquests procés sobre l'individu mateix (Lipovetsky 2015: 8-12). L'individu doncs, ja no sols es reclama des de la seva individualitat (des de la seva privacitat), sinó que exigeix i exerceix el *dret* a realitzar-se socialment quant a individu.

Paral·lelament, a l'anàlisi que en fa Baudrillard sobre la *ideologia del benestar* diu que el discurs de les necessitats, sobre el qual es fonamenta la lògica del consum, es basa en una antropologia molt ingènua: la propensió natural del ser humà a la felicitat. Així Crimp desemmascara aquest discurs de la felicitat la qual pretenien assolir els dos personatges principals de l'obra, desmuntant-se aquesta concepció que assenyala Baudrillard a causa de la buidor a la qual s'exposen en aquest aïllament narcisista:

**Uncle Bob** Don't I smile in my sleep?

---

<sup>16</sup> Cursives originals.

**Madeleine** No – never – you thrash – you grind your teeth – you thrash and you reach for between my legs.

**Uncle Bob** That's not true.

**Madeleine** Yes you reach for between my legs like you're not happy. Because have you forgotten? [...] I think you've forgotten how happy you really are. I think you're starting to forget how happy this world really makes you – grinding your teeth – grabbing – thrashing. Because what do you want? What do you have not? (Crimp 2015: 351)

La felicitat, com suggereix Baudrillard, és la reencarnació del *mite de la igualtat* pel qual es va fundar la modernitat i la societat liberal: «el hecho de que la felicidad tenga, en primer lugar, esta significación y esta función ideológica acarrea importantes consecuencias en cuanto a su contenido: por ser el vehículo del mito *igualitario*, es necesario que la felicidad sea mensurable» (Baudrillard 2014: 39). Així, per Baudrillard és imprescindible que en la societat de consum tots els homes siguin iguals davant la necessitat i el principi de satisfacció, davant el *valor d'ús* dels objectes (mentre són desiguals en el seu *valor d'intercanvi*) (2014: 39-40). De fet, en el diàleg que s'assenyala anteriorment, quan Madeleine pregunta a Bob pels motius de la seva infelicitat, el que es posa en relleu en les seves preguntes és tant què desitja («what do you want?»), com quines necessitats li manquen («what do you have not?»).

El concepte de *narcisisme* precisament fa ressò d'aquest tombant de valors en la societat tardo-capitalista. Mentre el primer individu modern s'ancorava a l'obligació tradicional del treball i la producció, l'individu consumista desplaça aquesta ètica per centrar-se cada vegada més en l'obligació de la seva felicitat (2014: 83), de la seva realització personal, innovant continuadament les seves necessitats, doncs aquest procés de personalització esdevé central en la societat postmoderna. L'individualisme postmodern no està deslligat d'allò social, bolcat únicament en la seva intimitat solipsista, sinó que es produeix un canvi en les jerarquies, mentre abans la individualitat d'aquest era limitada, ara hi ha una tendència general a reduir el pes de la càrrega emocional de l'espai públic per donar més importància al reialme d'allò privat (Lipovetsky 2015: 13).

A l'obra crimpiana on s'evidencia més aquesta reubicació de l'espai privat, aquesta *hipertròfia del jo* que constantment necessita realitzar-se, és a la segona part de l'obra. La segona part, que s'apropa formalment a la proposta estètica d'*Attempts on Her Life* i al teatre postdramàtic, trenca no sols amb l'estil de la primera part, sinó també amb la narrativa lineal de l'argument de la pròpia obra. La qüestió rellevant d'aquesta segona

part és que mentre es descaracteritzen els personatges, no s'indica quin personatge parla, ni s'especifica cap referència. El text ara constitueix una cacofonia de veus que, enlloc de ser heterogènies, totes elles segueixen el fil d'un mateix discurs homogeni que reivindica les llibertats essencials de l'individu, com si es constituïssin quant a drets. Un discurs d'experiències i d'històries intercanviables que es succeeix com un flux d'informació dels comportaments hegemònics i normatius (Angelaki 2017: 141):

I write the script of my own life. I make myself what I am. This is my unique face – and this is my unique voice. Nobody – listen – speaks the way I do now. Nobody looks like me and nobody – I said listen – nobody can imitate this way of speaking. I am the one.  
I am the one. [...]  
I said I am the one writing the script. Nobody looks like me. Nobody speaks the way I do now. Nobody can imitate this way of speaking.  
No way.  
No way can anyone speak like I do. I make myself what I am: I'm free – okay? – to invent myself as I go along. (Crimp 2015: 309)

Mentre a la primera part ens trobem amb la desintegració del nucli familiar i d'allò social, a la segona part hi ha un cant al·legòric —que llegim en clau paròdica— d'exaltació i hipertrofia d'aquest individu que reclama la seva necessitat de realitzar-se amb autonomia i independència, i clama per la llibertat essencial que constitueix la seva individualitat: la unicitat del jo.

### 2.1.2. ~~D1632;41,8~~

Justament, a la segona part de l'obra, *The Five Essential Freedoms of the Individual*, no es mostra cap conflicte aparent, ni tampoc s'aprecia cap diàleg entre personatges, sinó que, més aviat, aquesta suposa una cacofonia de veus que exposen la necessitat urgent a *dir*, a ser subjectes *expressius*, que reivindiquen la seva individualitat i manifesten les seves neurosis ideològiques, com apuntàvem, i que entren en relació amb la concepció de la *paraula democratitzada*. Doncs la importància d'aquest gest no rau en el joc dialògic del llenguatge, sinó en la profusió i el bombardeig de significants emesos pel subjecte, el qual no espera que algú hi mostri atenció. Indiferent als continguts, l'individu narcisista postmodern es centra en la preeminència de la comunicació, en allò dicible, en la reabsorció individual del seu sentit. Seguint a Lipovetsky:



El emisor (es) convertido en el principal receptor. [...] hay otra cosa en juego, la posibilidad y el deseo de expresarse sea cual fuere la naturaleza del «mensaje», el derecho y el placer narcisista a expresarse para nada, para sí mismo, pero con un registrado amplificado por un «medium». Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío. (Lipovetsky 2015: 15)

Aquesta dissipació del social té molt a veure amb la relació amb l'*Altre*, el sociòleg francès assenyala que precisament l'apatia s'empelta en tot conflicte social, on la pròpia intersubjectivitat queda completament abandonada. En aquesta deserció de l'ordre social, dels seus valors i les seves institucions, ara és la relació amb l'*Altre* la que sucumbeix:

Llegamos al final del desierto; previamente atomizado y separado, cada uno se hace agente activo del desierto, lo extiende y lo surca, incapaz de «vivir» el Otro. No contento con producir el aislamiento, el sistema engendra su deseo, deseo imposible, que una vez conseguido, resulta intolerable: cada uno exige estar solo, cada vez más solo y simultáneamente no se soporta a sí mismo, cara a cara. Aquí el desierto ya no tiene ni principio ni fin. (2015: 48-49)

El que subratlla Lipovetsky és que el canvi d'un capitalisme autoritari a un capitalisme hedonista i permissiu es tradueix a un canvi del que anomena *homo politicus* (l'individu que encara està lligat a allò social) a l'*homo psicologicus* (l'individu que es bolca sobre el seu propi ser i el seu benestar). Precisament, la revolució de les seves necessitats i de la seva *ètica* hedonista ha permès que aquest discurs psicologista de l'individu, es converteixi en un *ethos* de massa (2015: 53). Així, la psicologització de la massa és l'eina per la qual el sistema permet inserir-se en l'individu, el qual fa que es converteixi en un *espai flotant*, adaptat a «la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas» (Lipovetsky 2015: 58-59). El Jo narcisista necessita expurgar totes les resistències i estereotips per modelar-se així flexiblement a les exigències del sistema. D'aquí que a la tercera secció de la segona part, *The Freedom to Experience Horrid Trauma*, s'evidenciï la part traumàtica del subjecte que necessitarà ser *expurgada* per assolir l'autonomia i el benestar personal:

— My burning urethra, my chronic weight-loss, diminished responsibility, stretch-marks, broken nose and sex-addiction, addiction to morphine, addiction to shopping plus my post-traumatic stress plus my infertility plus my long long history of abuse. [sic.]  
— 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. (Crimp 2015: 323-324)

Aquesta aproximació no dista de la lectura que en fa Angelaki a través de Furedi. En aquest sentit, Angelaki remarca la centralitat que ocupa el culte a la teràpia en la societat contemporània britànica: l'obsessió pel diagnòstic i el tractament del *jo*, que obre així pas a una justificació que «does not involve any substantial introspection, or change, is part of the process that Furedi describes as the acceptance of an afflicted self. It can ultimately lead to self-satisfaction, and to distancing of the individual from society» (Angelaki 2017: 154).

D'altra banda, el que s'exposa en aquesta segona part de l'obra, en aquest flux d'informació, que posa en joc les neurosis ideològiques d'aquest jo hipertrofiat, és precisament també una nova relació de la seva identitat que emergeix de manera (psico)somàtica: el cos. El cos en la cultura del consum es torna un *objet de salvació*, en la cultura de consum doncs el cos es revesteix quant a la seva importància *capital*, és a dir, el cos entès de manera instrumental: induït pel procés de treball i la seva relació amb la naturalesa; però també, per la seva importància en qualitat de *fetitxe* (Baudrillard 2017: 155-156), com a objecte de consum. D'aquí que tal inversió econòmica de l'individu cap al cos i totes les obsessions neuròtiques que aquesta relació comporta (la higiene, els rituals de control\*, el manteniment i cura del cos, els cultes terapèutics, l'hyperconsum de productes farmacèutics, les cures mèdiques, etc.) és produït —i produeix— per l'adveniment del narcisisme. L'auge de la medicalització, no sols en la institució sanitària, i de l'obsessió per la salut es deu a la seva preeminència en la cultura del consum, com una preocupació omnipresent en totes les edats per millorar la qualitat de vida de l'individu; com subratlla Lipovetsky, «la inseguridad, el recelo y la ansiedad cotidiana aumentan en razón directamente proporcional a nuestra capacidad de combatir la mortalidad y alargar la duración de la vida» (Lipovetsky 2014: 50). Crimp satiritza aquesta obsessió pel control i la medicalització a la segona secció de la segona part, *The Freedom to Separate my Legs (It's Nothing Political)*:

- I have a right to scan my own child. I have a human right – yes – to identify the molecule that makes my child unhappy or stops my child concentrating or that makes him scream. [...]
- If my child runs round the airport screaming, I give him the 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. (Crimp 2015: 318)

Tal i com assenyala Lipovetsky, «el cuerpo psicológico ha sustituido al cuerpo objetivo y la concienciación del cuerpo por sí mismo se ha convertido en una finalidad en sí para el narcisismo» (Lipovetsky 2015: 60-62). El cos demana ser *escoltat*, existir per si mateix, reconquerir la seva interioritat quant a cos, perquè el cos és expressió superficial i estètica de l'individu, el cos és l'*exposició* constant cap a l'*altre* i el cos sempre és vist. En la cultura narcisista el cos doncs encarna aquest ideal expressiu de signe, de primacia comunicativa. Precisament la cinquena llibertat que clou la segona part —*The Freedom to Look Good & Live for Ever*— exalta aquesta obsessió per allò corpori en l'individu narcisista i d'aquesta necessitat de regulació i control d'allò *extern* (aquí el perill del cos, la seva exposició cap a l'exterioritat i la necessitat de cuidar-lo, renovar-lo; el cos perd la seva qualitat de *res extensa*, de substància muda, per designar la identitat de l'individu (2015: 61)):

— I eat chocolate. I eat ice cream. I exercise. I look in the mirror: not bad!  
— I eat 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 look. [...]  
— I'm looking pretty good. I'm looking pretty desirable. I'm working out. I look like a good fuck. (Crimp 2015: 334-335)<sup>17</sup>

En el mateix moment en què el cos emergeix com a signe de la nostra identitat, el poder també opera sobre el cos. El cos esdevé així doncs un mecanisme simbòlic pel qual el poder mitjançant les tecnologies *toves* de control s'insereix. Diu Lipovetsky, «el narcisismo procede de una hiperversión de los códigos y funciona como un tipo inédito de control social sobre almas y cuerpos» (Lipovetsky 2015: 64); el replegament en l'individu en la cultura narcisista fins i tot s'exterioritza en la relació de l'individu amb el seu propi cos. Exemple d'això seria l'exaltació cultural de la infantesa, aquest intent de rejuvenir sempre els cossos a fi de *mostrar-los*, doncs són exposats, sempre nous, joves. En paraules de Tocqueville, l'intent de l'Estat de mantenir sempre la seva població en estat d'infantesa (De Tocqueville 2012: 606):

— 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 – not like in previous times when people – remember? – stopped living and died *plus* [sic.] there was so much shit. (Crimp 2015: 336)

---

<sup>17</sup> Les cursives són meves, indiquen totes les paraules que tinguin a veure amb allò corporal.

D'aquí que la segona part del títol d'aquesta secció, “*Live for Ever*”, il·lustra clarament aquesta neurosi cultural en la societat tardo-capitalista de mantenir un cos jove i “etern”. Secció per la qual Crimp satiritza i exalta reiteradament fins a l'absurd l'obsessió sobre el benestar personal i el culte al propi cos. Doncs és l'extrem del replegament de l'individu narcisista, enamorat únicament de la seva pròpia imatge.

## 2.2. ~~2017~~ ( ~~1~~ ) ~~2078~~

## ALTRE: LES IMPLICACIONS DE

Cal remarcar així doncs la importància de l'*Altre* en la dramaturgia crimpiana, que en aquesta obra precisament denuncia, mitjançant la sàtira i la paròdia, l'esborrament d'aquesta intersubjectivitat, l'apatia i la indiferència dels individus vers els *altres*, la impossibilitat a construir el lligam comunitari del que abans suposaven les institucions rígides, com la família. En la primera part, en especial, Crimp denuncia clarament l'ensorrament i la impossibilitat d'arribar a l'*Altre*, fruit d'aquest procés de personalització narcisista. Així doncs, els caràcters de la primera part de l'obra, *Destruction of the Family*, són profundament infeliços i qualsevol mostra superficial d'alegria es basa en contrariar qualsevol sentit comunitari (Angelaki 2017: 142), que enlloc de mostrar *respecte* o *inclinació* cap a l'*altre*, els personatges constant i violentament es pertorben. Aquest fet es pot il·lustrar amb el conflicte que mantenen les dues germanes: mentre la *Debbie* està embarassada i els pares mostren un major favoritisme cap a ella obsequiant-la amb objectes que no *necessita* (un barret, un cotxe, arracades, una ràdio), *Hazel*, l'altra germana, els qüestiona, pertorba la seva germana amb preguntes insolents. Per exemple, després que la *Debbie* anunciï el seu embaràs, *Hazel* pregunta:

**Hazel** So why doesn't she just get rid of it?

**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. (Crimp 2015: 277)

O bé, en el diàleg que més endavant mantenen el pare i l'àvia, sobre si ella utilitza el transport públic, reconeix que el seu instant de felicitat quan agafa un taxi s'ocasiona en el moment de veure altra gent del carrer en pitjors condicions que ella —fet que es contradiu amb el principi ètic de la *vulnerabilitat* levinassia (Navarro 2008: 185-186)—, enlloc de sentir-se *responsable* per la indigència i la pobresa de l'altre:

**Granny** [...] I like to watch the meter running. I like to think ah these two minutes in a taxi have already cost me what that man emptying the bins will take more than an hour of his life to earn – and oh the extra stink of a rubbish bin in summer! Yes on nights like that the taxi is glorious and the fact 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. (Crimp 2015: 282)

Justament, la realització de la utopia de l'autonomia individual, que hauria de conduir els personatges a un estat de felicitat pletòrica, és simplement un miratge. Una imatge que es debilita davant l'aïllament que els dos personatges principals, Madeleine i Bob, pateixen a la tercera part. Envoltats per un paisatge buit i estèril els dos tenen l'oportunitat d'establir les regles del seu propi món, d'aquest *self-authorship* que denuncia Martin Crimp, però Bob es queda paralitzat i entra en crisi davant d'aquest desert incomunicat i aliè de tota substància real:

**Uncle Bob** [...] 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, 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?

Així Bob agreuja el seu discurs referenciant aquesta dessubstanciació que pateix d'allò social i d'allò real:

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 by slat but I'm still running on – why? What's holding me up? [sic.] (2015: 352)

Tanmateix, el que experimenten Bob i Madeleine és la mateixa impossibilitat de sentir, de percebre, d'arribar a l'*altre*, de la qual parlava Tocqueville a la seva *De la Démocratie en Amérique*: una enorme massa d'homens iguals i semblants, que només viuen per procurar-se plaers vulgars i que només giren sobre si mateixos:

Chacun d'eux, retiré à l'écart, est comme étranger à la destinée de tous les autres, ses enfants et ses amis particuliers forment pour lui toute l'espèce humaine; quant au demeurant de ses concitoyens, il est à côté d'eux; mais il ne les voit pas; il les touche et ne les sent point; il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul. (De Tocqueville 2012: 605-606)

Aquesta impossibilitat de sentir és la mateixa impossibilitat de la qual parla Lipovetsky quant a estratègia del buit. És el darrer terme de la dessubstanciació d'aquest procés de personalització i que tant dessola l'individu, segons el sociòleg francès. És la impossibilitat que l'*Altre* pugui *afectar* a l'individu. És també des d'aquesta perspectiva

des de la qual parla Angelaki sobre el final de l'obra com una distòpia produïda per la isolació i el buit emocional dels personatges, «happiness as a projected image of isolation, the island we create for ourselves even in a crowd, is untenable» (Angelaki 2017: 157). Doncs l'individu narcisista està massa ben programat com per a què surti d'aquesta absorció entorn de si mateix i que pugui ser transportat, en termes levinassians, *fora de sí* (Lipovetsky 2015: 78). D'aquí que quan Bob s'esforça per pensar sobre què vol dir a la Madeleine i respondre sobre què vol (Crimp 2015: 351) expressa que ha perdut tota capacitat de sentir allò *estran*, res que no sigui ella en aquesta realitat vàcua:

**Uncle Bob** [...] Why do I only feel your hand? Or your sharp teeth.  
What lectures? Where are the citizens? Why aren't they thronging the staircase?  
Or using small plastic cups to drink coffee? Why can't I hear the small plastic cups  
crackle? Is it I'm going deaf? (2015: 352)

Tant és l'extrem d'aquest procés de personalització que l'obra clou amb l'absurda cançó "The Happy Song". Però precisament, en aquest acabament, el dispositiu teatral es prepara, segons el text, de manera que la Madeleine apareix amb una capseta brillant, la qual posa al terra. Tot seguit, ofereix un micròfon al Bob i l'insta a cantar aquesta cançó, recordant-li la lletra. Fet que, pel simplisme de la lletra, pel seu absurd i pel seu caràcter onomatopèic ens rememora una cançó infantil; doncs finalment Bob és víctima d'aquesta d'aquest procés que el condueix cap a una infantilització de l'individu:

**Madeleine** Yes hum –  
**Uncle Bob**  
Yes hum hum hum –  
**Madeleine** Oh hum hum hum hum –  
**Uncle Bob**  
Oh hum hum hum  
the happy song. [sic.] (2015: 358)

No obstant això, la particularitat del desenllaç de la tercera part destaca més pel component escenogràfic del text. L'escena final es focalitza i es centra amb la cara de Bob —«*the music stops dead and all goes dark apart from Uncle Bob's face*» (2015: 358)—, tot enfosqueix per realçar solament el seu rostre cantant "The Happy Song". Tenint en compte la filosofia levinassiana i l'estètica de la *responsabilitat* en el teatre postdramàtic, com apunta Hans-Thies Lehmann, és indeslligible aquesta imatge de la seva forta connotació ètico-política. L'impacte final de l'escena es produeix doncs per aquest realçament del *rostre* de Bob, ja que és l'únic element d'entre tota aquesta

desintegració que materialment resulta visible, a la darrera realitat material que el lector/espectador es pot acollir.

Des d'aquesta perspectiva, el que Martin Crimp intenta reforçar és el vincle afectiu entre l'espectador i els personatges, interpel·lant-los ontològicament mitjançant la vulnerabilitat i la precarietat de l'*altre*, d'aquest *rostre* com a darrera materialitat palpable. L'exposició del *rostre* permet retornar al subjecte la seva intersubjectivitat. Segons Angelaki:

Affect implies a strong intellectual and visceral reaction to a stimulus, and is a crucial aspect of the phenomenological understanding of performance, where the space between the stage and audience is treated as a continuum rather than a dividing line. The unity of experience that envelops spectators, emerging from this dynamic process of theatrical affectivity, is best described by the key term intersubjectivity. (Angelaki 2012: 10)

Els espectadors, davant la presència de la vulnerabilitat del *rostre*, adquireixen l'estatus de testimonis. D'una banda pel fet de testimoniar el dolor del qual el personatge n'és víctima. D'altra, de manera bidireccional, hi ha fenomenològicament en el *veure*, en el ser *testimoni de*, un *veure's*. Els espectadors poden així davant d'aquesta vulnerabilitat del personatge *re-experimentar* les contradiccions de la societat tardo-capitalista (Escoda 2013: 36), en aquest cas la isolació absoluta d'aquest individu promogut per aquest procés de personalització a què el condueix l'individualisme narcisista. En aquest sentit, Crimp retorna a l'espectador els mecanismes d'identificació, anul·lats per les societats de control, pel distanciament físic que es produeix pels mitjans de comunicació i per altres aparells ideològics (2013: 35), facultats d'identificació com l'empatia o la responsabilitat, la qual forma part segons Lévinas de l'ordre moral pre-social al subjecte<sup>18</sup>.

En la dramaturgia crimpiana ocupa un lloc essencial aquesta exploració de l'ètica centrada en la corporalitat i en la subjectivitat; l'ètica precedeix doncs els mecanismes socials. En aquest sentit, el dramaturg interpel·lant l'espectador explora la producció d'empatia per formular una nova ètica, entorn de la corporalitat i la subjectivitat, que s'*activi* en el seu propi context (2013, 323). En opinió de Clara Escoda:

Like Lévinas, Crimp also proposes that this new ethics should be based on the “I-Thou” relationship. This relationship does not seek to objectify the Other, thus turning it into an ‘it’, or even to ‘know’ and thus ‘master’ the Other’s difference,

---

<sup>18</sup> Per aquesta qüestió vegi's més a (NAVARRO 2008: 177–194).

but is a type of approach to the Other that recognizes the absolute Otherness of the 'Thou' or Other. [...] the "I-Thou" relationship, indeed, is one of radical equality between self and Other, and which is realized in the intersubjective space of the "meeting", or of the 'face-to-face' encounter with the Other. This meeting takes place in the "realm of being"; that is, empathy, Lévinas claims, requires physical proximity. (2013: 323-324)

Precisament, la proximitat física que reclama Lévinas per a què es produeixi l'empatia queda condensada de manera notòria en el moment final d'aquesta tercera part de l'obra, quan l'escena s'enfosqueix i es produeix aquest encontre, el *cara a cara* entre el públic i Bob, mostrant-se així *vulnerable* i reduït a l'infantilisme que el condueix el procés de personalització narcisista. En aquest encontre amb l'*altre*, en aquest encarament cap a l'espectador, s'origina aquesta relació que obre la possibilitat al públic de respondre a la vulnerabilitat de l'altre (Pewny 2012: 275-276).

En relació amb el que comenta Lehmann sobre l'*estètica de la responsabilitat*, el teatre postdramàtic intentaria remodelar les formes perceptives, que tenen una clara implicació política pel que fa a l'ús dels signes. Doncs els mitjans de comunicació anul·len i impossibiliten l'experiència entre l'emissor i el receptor. Així, el teatre crimpia les rehabilitaria mitjançant l'exploració d'aquestes noves formes de percepció (Lehmann 2006: 185-186), com la implicació mútua entre els actors i els espectadors en la producció teatral (la paròdia, el lector/espectador com a constructor de sentit, l'empatia, etc.), visibilitzant aquest vincle trencat entre experiència personal i percepció, re-experimentant les contradiccions del sistema tardo-capitalista.



### 3. CONCLUSIONS

L'objectiu general d'aquest treball era investigar com s'articulaven elements del teatre postdramàtic, com ara la paròdia en el sentit postmodern o la funció del signe (la implicació del lector/espectador com a constructor de sentit) amb la crítica que és subjacent a l'argument de l'obra i que desemmascara com el poder s'institueix en l'individu mitjançant les noves narratives sociopolítiques.

D'entrada, tenint en compte la particularitat i l'estranyesa de l'obra dins del marc de la dramaturgia crimpiana, ja que *In the Republic of Happiness* manté un cert diàleg inherent entre les formes dramàtiques convencionals i la forma postdramàtica, s'ha assenyalat la posició latent que manté l'escriptor vers la postmodernitat i el teatre postdramàtic. Precisament, convé assenyalat-la per destacar que no es pot plantejar formal i estèticament quant a ruptura, sinó com a espai d'interdependència i de cohabitació de les formes. Com indicaria Lipovetsky, és la continuació del projecte de la modernitat, on les formes d'aquestes s'autoabsorbeixen, de la mateixa manera que no es pot entendre el procés de personalització de l'individualisme narcisista deslligat del projecte del capitalisme modern.

Així doncs s'explica que, a partir d'aquesta postura de distanciament crític en la qual es posiciona Martin Crimp, la seva proposta estètica es basa en desemmascarar els mecanismes *totalitaris* que resorgeixen en la societat tardo-capitalista i de com es metamorfosen sota nous vels. L'autor promou així una pedagogia dramaturgica que posa de manifest la re-experimentació d'aquests mecanismes de control que disposen aquestes narratives sociopolítiques del neoliberalisme: en aquest cas, la realització de l'autonomia personal i el trencament del lligam social amb l'*Altre*. Això queda ben reflectit en els personatges de la primera part —*Destruction of the Family*—, davant la impossibilitat d'assolir la satisfacció personal en el llaç social i de la necessitat d'atenir-se a l'ideal de l'autonomia individual que s'acompleix, com apunta Vicky Angelaki, en l'aïllament personal.

En la primera aproximació al text, s'ha donat molta importància a l'epígraf que encapçala la tercera part, mencionant el *Paradís* de la *Divina Comèdia*. Justament, la necessitat de remarcar-lo es deu per tres motius: per la implicació que manté amb l'estructura, per l'exigència d'un lector/espectador que tanca el sentit del text i

finalment en relació a l'argument de l'obra pròpiament. Per un costat, la correspondència directa amb el text dantesc ens porta a interpretar el final de l'obra en clau paròdica, atenent-se a com es subverteix de manera distòpica i disteleològica la narrativa que pretén desautoritzar: l'individualisme narcisista. Segonament, cal subratllar la implicació del lector/espectador com a productor d'un sentit tancat mitjançant l'ús de la forma (inestable i oberta, el seu polimorfisme) i del codi paròdic.

Finalment, el tercer aspecte que s'estudia de l'obra és de com, precisament gràcies a la forma paròdica segons Linda Hutcheon i l'ús de la sàtira, Crimp revela aquest mecanisme que permet un distanciament pel qual es pretén *desdoxidificar*, descobrir i desvelar les narratives ideològiques que s'instauren en l'individu, com a forma per (re)experimentar, com apunta Clara Escoda, les contradiccions inherents i naturalitzades del sistema en la societat tardo-capitalista.

En la seva segona part, l'estudi pren rumb a analitzar la narrativa que Crimp pretén deslegitimar, entorn de l'estudi de Lipovetsky sobre l'individualisme narcisista. Justament, el que destaca el sociòleg francès és que la desintegració del social no es produeix a través de les tecnologies pròpies de la societat disciplinària del capitalisme modern; ans al contrari, el poder com indica el sociòleg s'exerceix a partir de la preeminència social de la cultura de l'hedonisme, la informació i la responsabilització del benestar personal. L'individu s'endinsa irreversiblement en un procés de personalització d'aïllament, fluctuant per les neurosis ideològiques que aquesta narrativa comporta i que Crimp denuncia (la individualitat, la seguretat: control i vigilància del cos, la superació del trauma, el benestar personal).

Com indica Lipovetsky, el narcisisme és el procés que simultàniament actua socialitzant i dessocialitzant, ja que centra tota la seva cultura i economia en aquesta realització autònoma de l'individu. Justament, a *In the Republic of Happiness* es desmitifica aquest discurs a partir de l'aïllament que pateixen els dos personatges principals, Madeleine i Bob, davant la vacuïtat que senten degut a aquest procés de personalització, que Lipovetsky anomena *estratègia del buit*. És a dir, la desintegració amb l'*Altre*.

En la societat tardo-capitalista, l'individu consumista es veu cada vegada més bolcat en la realització de la seva *felicitat*, aquesta preeminència d'allò íntim privat contra allò

públic que comporta conseqüentment l'ensorrament de la intersubjectivitat. Justament, aquest despreniment d'allò social i totes les seves pràctiques són un tipus de control inèdit sobre els cossos i els individus. En l'obra de Martin Crimp podem apreciar l'infantilisme al qual és reduït Bob com el resultat extrem d'aquesta política: de la impossibilitat de sentir a l'*altre*, mentre Madeleine, figura metafòrica del neoliberalisme, l'intenta domesticar mitjançant la contentació de l'hedonisme.

Finalment, en relació a la re-experimentació de les contradiccions sistemàtiques i de la paròdia postmoderna quant a funció desemascarant de la narrativa sociopolítica, s'entén la dramaturgia crimpiana com una nova refiguració ètico-política. En aquest sentit, la imatge del *rostre* del final de la tercera part mostra la *vulnerabilitat* per la qual Crimp reconduïx a l'espectador a regenerar un vincle d'*empatia* — en el sentit levinassià del terme (*cara a cara*)—, pel qual s'interpel·la afectivament i ontològicament mitjançant l'ètica, que segons Lévinas es constitueix com un ordre pre-social i precedeix els mecanismes de control social, aquesta intersubjectivitat perduda. És a través d'aquest vincle empàtic —corpori i subjectiu— que obre un espai de redefinició de l'ètica en l'espectador. Aquest mecanisme ja no sols desvela els mecanismes opressius del sistema i la integració de la narrativa sociopolítica, sinó que pedagògicament fonamenta la base per a la constitució d'una nova ètica a partir de la remodelació de les formes perceptives i possibilitant així l'*apropament* i l'*experiència* amb l'*Altre*.



#### 4. BIBLIOGRAFIA

- AESTHETICA MAGAZINE* (sense signar). (13 de Desembre del 2013). "Interview with Martin Crimp, Writer of *In the Republic of Happiness*". *Aesthetica Magazine*. Disponible a: <http://www.aestheticamagazine.com/interview-with-martin-crimp-writer-of-in-the-republic-of-happiness/> [Consultat el 20 de Maig del 2017].
- ÁNGEL-PÉREZ, Elisabeth (2006). *Voyages au boat du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. París: Klincksieck.
- ANGELAKI, Vicky (2012). *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*. Londres: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Social and Political Theatre in 21st – Century Britain: Staging Crisis*. Londres: Bloomsbury.
- ARAGAY, Mireia; ZOZAYA, Pilar (eds.) (2007). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Londres: Palgrave Macmillan.
- AYACHE, Solange (15 de Juny del 2010). "Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: '100 words'", *Sillages Critiques*. Disponible a: <http://sillagescritiques.revues.org/1838> [Consultat el 12 de Maig del 2017].
- BARTHES, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: siglo XXI. Trad.: ROSA, Nicolás (2004).
- BAUDRILLARD, Jean (2014). *La Sociedad de Consumo: sus Mitos, sus Estructuras*. Madrid: Siglo XIX. Trad.: BIXIO, Alcira (2007).
- BILLINGTON, Michael (12 de Desembre del 2012). "*In the Republic of Happiness* – review". *The Guardian*. Disponible a: <https://www.theguardian.com/stage/2012/dec/13/republic-of-happiness-review> [Consultat el 18 d'Abril del 2017].
- CAPITANI, Maria Elena. (Juny del 2011). "Dramaturgia Transtestuale. Martin Crimp Fra Autocitazione e Riscrittura". *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione*. V. 3, nº. 3. pp. 83-112.
- CARNEVALLI, Davide (2010). *La Crisis del Drama en la Contemporaneidad. Attempts on her Life de Martin Crimp*, [Treball de Recerca]. Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès. Disponible a: <http://hdl.handle.net/2072/83182>.

- CRIMP, Martin (2005). *Martin Crimp: Plays 2*. Londres: Faber & Faber.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Martin Crimp: Plays 3*. Londres: Faber & Faber.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis (2012). *De la Démocratie en Amérique*. Paris: Institut Coppet. Disponible a: <http://www.institutcoppet.org/>. [Data original: 1r. vol.: 1835, i 2n. vol.: 1840.]
- ESCODA, Clara (2013). *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- FLETCHER, John & McFARLANE, James W. (1976). "Modernist Drama: Origins and Patterns", dins de Malcolm Bradbury & James W. McFarlane (eds.), *Modernism: 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin. pp. 497–513.
- FOUCAULT, Michel (1999). "Nacimiento de la medicina social". *Estrategias de Poder*. V. II, Barcelona: Paidós. [Conferència dictada a la Universitat de l'Estat de Rio de Janeiro (Octubre del 1974) primerament publicada a la *Revista Centroamericana de Ciencias de la Salud* (Gener-Abril del 1977). V. 6, pp. 89–108.]
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*. Madrid: Taurus. Trad.: PRIETO, Celia Fernández (1989).
- HORKHEIMER, Max (1973). *Crítica a la Razón Instrumental*. Buenos Aires: Sur. Trad. MURENA, Héctor Álvarez i VOLGEMANN, David (1969).
- HUTCHEON, Linda (Hivern del 1986–1987). "The Politics of Postmodernisms: Parody and History". *Cultural Critique*. V. 5. pp. 179-207.
- \_\_\_\_\_ (1989). *The Politics of Postmodernism*. Nova York: Routledge.
- JÜRS-MUNBY, Karen (2006). "Introduction", a Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. London: Routledge. Trad.: JÜRS-MUNBY, Karen (2006). pp. 1-15.
- KEGAN, Robert (2001). *The Evolving Self: Problem and Process in Human Development*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge. Trad.: JÜRS-MUNBY, Karen (2006).
- \_\_\_\_\_ (Desembre del 2010). "El teatro posdramático: una introducción". *Telonde fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Nº.12. Trad.: RIVA, Paula (2010). pp. 1-19. Disponible a: <http://www.telonde fondo.org/> [Consultat el 18 de Maig del 2017].
- LIPOVETSKY, Gilles (2013). *La Era del Vacío. Ensayos sobre el Individualismo Contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. Trad.: VINYOLI, Joan i PENDANX, Michèle.

- \_\_\_\_\_ (2014). *La Felicidad Paradójica. Ensayo sobre la Sociedad de Hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama. Trad.: MOYA, Antonio-Prometeo (2007).
- MOSS, Tim (2005). "How Crimp's Open Texts help keep live performance a 'Cool' medium (McLuhan) for audiences". In: FIRT/IFTR International Conference Fictional/Real in Contemporary Theatre, 17 - 20 November 2005, Jagiellonian University, Krakow, Poland. [No publicat]. Disponible a: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/4581/> [Consultat el 2 de Juny del 2017].
- NAVARRO, Olivia (2008). "El «Rostro» del Otro: Una lectura de la ética de la alteridad en Emmanuel Lévinas". *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. V. XIII. pp. 177-194.
- PEWNY, Katharina (20 de Febrer del 2012). "The Ethics of Encounter in Contemporary Theater Performances". *Journal of Literary Theory*. V. 6, n°. 1, pp. 271-278. Disponible a: <http://www.jltonline.de/>
- REBELLATO, Dan (2014). "Keeping it Real: Stories and the Telling of Stories at Royal Court". *Contemporary Theatre Review*. Disponible a: <https://www.contemporarytheatrereview.org/2014/keeping-it-real-royal-court> [Consultat el 19 d'Abril del 2017].
- ROUSSEAU, Aloysia (20 d'Octubre del 2016). "Martin Crimp's *In the Republic of Happiness*: Reinventing the Musical?" *Études britanniques contemporaines* [en-línia]. V. 45 [en-línia]. Disponible a: <http://ebc.revues.org/> [Consultat el 5 de Juny del 2017].
- SAUNDERS, Graham (2009). *About Kane: the Playwright & the Work*. Londres: Faber & Faber.
- SIERZ, Aleks (2000). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber & Faber.
- \_\_\_\_\_ (2006). *The Theatre of Martin Crimp*. Londres: Methuen Drama.
- VAN OOSTEN, Roald. (2014). "Backpages – Writing Music for *In the Republic of Happiness*." *Contemporary Theatre Review*, V. 24, n°. 3. pp. 411-412.
- WHITLEY, John (11 de Maig del 2000). "The Enigma Is Mr Crimp". *The Telegraph*. Disponible a: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4720678/The-enigma-that-is-Mr-Crimp.html> [Consultat el 6 d'Abril del 2017].