

(Des)armant una genealogia: *Top Girls* i la crítica del progrés

David AGUILAR SANJOSÉ

Universitat de Barcelona, Institut del Teatre

ORCID: 0000-0003-3462-3284

davidaguilar.sanjose@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Becari de col·laboració al Departament de Teoria de la Literatura de la Universitat de Barcelona.

Resum

Aquest estudi provarà d'acostar-se a l'obra *Top Girls*, de Caryl Churchill, per examinar com, a partir d'estratègies dramàtiques, s'efectua una esmena de la noció de progrés que constitueix la base del relat d'emancipació capitalista del qual participa cert feminisme liberal o burgès. Es parlarà atenció, sobretot, a les conseqüències que els pressupòsits d'aquesta noció tenen a l'hora de traçar una genealogia, així com en els elements que l'autora posa en circulació per fer patent les problemàtiques d'aquest model i les contradiccions que el sustenten. Finalment, l'estudi pretén mostrar com es pot exercir una crítica política des de l'àmbit de les innovacions formals, posant de manifest el lligam indissoluble que s'estableix entre ètica i estètica.

Paraules clau: *Top Girls*, progrés, genealogia, Brecht, Szondi, experiència

David AGUILAR SANJOSÉ

(Des)armant una genealogia: *Top Girls* i la crítica del progrés

She's not going to make it

«Frightening» (2013: 235): així, com una esgarrifança profètica que havia de projectar-se sobre tota una dècada regida per la consolidació política del neoliberalisme thatcherià, acaba *Top Girls*, estrenada el 1982 al Royal Court Theatre de Londres, i una de les primeres obres que van conferir projecció internacional a la dramaturga britànica Caryl Churchill. No en va, aquesta última imatge —en la qual una Angie encara mig adormida, abillada amb el vestit que la seva tieta/mare Marlene li acaba de regalar,¹ sembla referir un malson que acaba de tenir— ha estat comparada amb «l'àngel de la història» descrit per Walter Benjamin a *Sobre el concepte d'història* (Bazin, 2006: 130-131): empès inexorablement cap al futur per les forces del progrés, l'àngel manté el rostre girat cap al passat, on «només hi veu una única catàstrofe, que amuntega sense parar ruïnes damunt ruïnes» (Benjamin, 2018: 193); Churchill, en dislocar el temps cronològic de l'obra per mitjà del procediment èpic del muntatge,² i en introduir una analepsi entre el tercer acte i els precedents, situa Angie *literalment* en un passat que ja no es regeix per l'edicte de la causalitat absoluta característica del relat històric (i del «drama absolut» que descriu Szondi [1988: 13-16]), un passat que apareix *després* i que, en presentar-se sempre a destemps, relativitza el present absolut que reclama la forma dramàtica, la qual esdevé, ja des d'un inici, *runa*: en efecte, Angie no és només «l'àngel de la història» que, des de l'ambivalència que li confereix la seva posició, esguarda la catàstrofe, sinó que, més aviat, se situa com el detritus —una resta que adquireix la qualitat de *traça* material, elevada gairebé a

1. Angie, en un principi, se'ns presenta com la filla de Joyce i, per tant, com la neboda de Marlene. Al darrer acte, però (2013: 221), descobrim que, en realitat, és la filla de Marlene, que la va deixar a càrrec de la seva germana per poder marxar del poble asfixiant on es va criar i impulsar, així, la seva carrera professional.

2. Per a una explicació detallada de les implicacions èpiques de la tècnica del muntatge en les arts escèniques i la relació que mantenen amb les problemàtiques configuratives o formals a nivell dramaturgic, vegeu Szondi, 1988: 91-95.

la categoria de *gestus* brechtia,³ o d'espectre⁴ per la presència d'un vestit que assenyalava performativament la coexistència de dues temporalitats fracturades, així com el contrast entre les classes socials dels dos personatges— que el progrés celebrat per Marlene, i sinistrament evocat per la figura de Margaret Thatcher, deixa enrere, tal i com la mateixa Marlene sentència al final del segon acte: «She's not going to make it.» (2013:201).

El quadre amb què es tanca l'obra ens pot servir com a indicatiu i com a punt de partida per copsar les estratègies dramaturgiques que Churchill empra per articular una crítica sistemàtica, tant de la noció de progrés associada a la filosofia de la història hegeliana —que ha emparat, com a metarelat, la raó il·lustrada i el seu convenciment d'una emancipació progressiva de l'ésser humà, així com l'avenç del tecnocapitalisme amb el mite de l'enriquiment gradual de tota la humanitat (Lyotard, 1987: 29)—, com de les conseqüències que aquesta idea de progrés homogeni, mesurat únicament sota el paradigma d'èxit o fracàs socioeconòmic, comporta per a un determinat feminisme liberal o burgès (establert, sobretot, als Estats Units);⁵ l'autora, tanmateix, també recusa la ingenuïtat d'un cert marxisme ortodox —i aquí es fa patent la influència que la noció foucaultiana de «poder» exerceix en la seva obra— que, sucumbint altra vegada a les temptatives del relat històric progressiu, situa l'eix de l'opressió exclusivament en el terreny econòmic o «superestructural» i oblida la complexitat (i la complicitat) de les relacions de dominació que s'estableixen entre gènere, classe, cultura o raça. Així, *Top Girls* s'obre a una concepció del feminisme que privilegia la discontinuïtat i la contradicció per sobre de l'homogeneïtat d'un «subjecte» únic, subsumida sota el signe de l'opressió (només) capitalista o (només) patriarcal, a un feminisme el moviment del qual, com exposa Teresa de Lauretis, «no es, por tanto, el de una dialéctica, una integración, una combinatoria [...] sino que se trata de la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía» (2000: 63); en presentar i subratllar —per mitjà d'un medi artístic que depèn, en gran

3. El concepte de *gestus* brechtia és difícil de definir, i el seu abast depèn més de l'ús que se'n fa en les diverses realitzacions escèniques que d'un enunciat teòric definitiu i aïllat. En tot cas, tal i com el mateix Brecht en parla al seu *Breviario de estética teatral*, el *gestus* té a veure amb els «comportamientos sociales que los hombres asumen en relación a otros hombres» (1963: 50), mitjançant els quals «el actor se apropia del personaje al mismo tiempo que se apropia de la historia» (1963: 54); en aquesta línia, tot i que el vestit no és, pròpiament, un gest (encara que sí que ho és l'acció de posar-se'l), funciona com a índex i com a condensació de la relació social entre Marlene i Angie (de la seva [no] relació familiar i de la diferència de classe), i queda suspès —com el *gestus* brechtia— entre la dimensió individual/intima i la dimensió social/històrica.

4. M'acullo, aquí, a la noció d'espectralitat desenvolupada per Derrida a partir de la lectura de Marx a *Espectros de Marx*: allà, Derrida insisteix en la distinció taxativa que Marx realitza entre *espectre* (*Gespenst*) i *esperit* (*Geist*), on el primer ha incorporat el darrer, li ha donat cos (Derrida, 1995: 174). En aquest sentit, es pot llegir l'aparició d'Angie com la d'un esperit encarnat (primer de tot, per l'actriu), un espectre que vindria a dislocar un present que no pot ésser contemporani a si mateix, un present assetjat pel futur que ja ha esdevingut; de la mateixa manera, l'adveniment espectral de la nena amb el vestit —que enllaça directament amb el vestit vell que hem vist al segon acte (2013: 159)— trenca, també, la pretensió de presència absoluta que ostenta la forma dramàtica, una forma que depèn de la successió il·lusionista i aproblemàtica de presents contemporanis a si mateixos i enllaçats causalment (Szondi, 1988: 15-16).

5. Amèrica es presenta, en l'obra, com el símbol de l'èxit, com la baula entre la Marlene del passat —asfixiada en un ambient de pobresa i de violència intrafamiliar— i la Marlene-executiva, emancipada, paradigma de la *self-made woman*. De fet, Churchill situa la gènesi de l'obra, justament, en els seus viatges a Estats Units, i en el contrast entre el feminisme que hi va trobar amb el de les seves esferes més properes: «I had been to America... and had been talking to women there who were saying things were going very well: they were getting far more women executives, women vice-presidents and so on. And that was such a different attitude from anything I'd met here, where feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the sort of capitalist ladder.» (Churchill, 2013: 37).

mesura (si no completament), de la performativitat inherent a una sèrie de cossos-en-escena i d'enunciats efectivament formulats— aquestes discontinuïtats, l'obra de Churchill sembla acostar-se a un paradigma interseccional que acabaria esdevenint hegemònic una dècada després.

Allò que ens interessa posar en relleu en aquest estudi, però, són els lligams que s'institueixen entre la crítica a aquesta noció de progrés —amb les complexitats i problemàtiques que suposa per a les diferents operacions polítiques que s'han dut a terme des de l'àmbit del pensament feminista— i les estratègies *formals* que s'empren per (re)presentar-la, vinculades a l'especificitat d'un medi, també, en lluita amb si mateix: la subversió política es revela, així, com a subversió estètica, com a transgressió d'un drama realista formulaic (sigui burgès o social) que apareix com a legítim hereu del «drama absolut» que va imposar-se al Renaixement i que va degenerar, al segle XIX, en *pièce bien fait* (Szondi, 1988: 66), una forma basada en la il·lusió, en la certesa i la transparència de les relacions interpersonals, i en l'abstracció de les circumstàncies historicosocials. Churchill, en la línia de Brecht, renuncia a la ingenuïtat ideològica que suposa pensar la forma com un mer vehicle per a un «contingut» previ i situa l'acció política del teatre, justament, en el terreny de la innovació dramàtica; com afirmen Elaine Aston i Elin Diamond, «For Churchill, dramatizing the political is not just a question of content, but also of form. With the renewal of form comes the renewal of the political: new forms *and* new socially and politically relevant questions.» (2009: 2).

We've all come a long way

Una de les operacions més singulars que realitza l'obra —i que acabaria esdevenint el seu segell d'identitat dins de l'heterogeneïtat dramàtica que presenta la producció de Churchill— és la «trobada de dones il·lustres» que constitueix el primer acte, el qual, en aquest sentit, se situa en un pla completament diferent respecte dels altres dos.⁶ És en aquest acte, configurat al voltant d'una sola escena, on es fan més patents les estratègies brechtianes de la historització, el distanciament (*Verfremdungseffekt*) i el *gestus*, i on la *duplicitat* dels diferents actes performatius —és a dir, la discontinuïtat entre un «referent» fantasmàtic de la (re)presentació i la seva assumpció efectiva per un cos concret— resulta més evident; així mateix, és també en aquesta escena on Churchill treballa més intensament amb les diferents tècniques de superposició dialògica, uns procediments que inauguren tota una sèrie de possibilitats per a l'*escriptura* dramàtica i que esdevindran cèlebres en la dramàtica britànica posterior.⁷ Tots aquests procediments es poden

6. En realitat, encara que el primer acte sembla diferir notablement respecte dels altres —hi ha crítics que el situen com a «introducció» del que correspondria al veritable «cos» de l'obra, a mode de presentació brechtiana per generalitzar l'efecte de distanciament/estranyament que requereix el teatre èpic (Reinelt, 1996: 87)—, es pot argumentar que, més enllà de l'aspecte purament temàtic, tots els actes presenten discontinuïtats fonamentals entre ells: el segon acte està gairebé completament determinat per la tècnica del muntatge i el tercer està profundament marcat per l'espectralitat que es deriva de l'analepsi comentada anteriorment; així, el segon acte presenta, principalment, una sèrie de discontinuïtats *espacials*, mentre que el tercer està ancorat en una significativa dislocació *temporal*.

7. *Top Girls* és la primera de les obres importants de Churchill on es fa servir exhaustivament aquesta tècnica (simbolitzada, principalment, amb una barra [/] que indica el moment en què comença el parlament d'un altre personatge, mentre que l'anterior continua parlant); en tot cas, sembla que l'autora britànica és la primera que va formalitzar aquest

posar en relació (és a dir, poden ésser llegits com a funció de) amb una reflexió entorn de la possibilitat o la impossibilitat —així com de la manera i dels objectius— d'establir genealogies; poden, també, posar en evidència els pressupòsits que subjauen a la seva construcció (com, per exemple, en què es basa el substrat comú que ha d'assegurar la seva continuïtat i quina és la solidesa d'aquest substrat), així com fer emergir la distància entre la concepció inicial, foucaultiana, dels projectes genealògics i alguns dels seus usos posteriors, que realitzen una sèrie d'operacions gairebé monumentals, i no només substitueixen la crítica per la celebració, sinó que també donen per suposada una unitat que, en tot cas, ha de considerar-se sempre com a problemàtica. En aquest sentit, com mostra Rebecca Cameron al seu estudi «From *Great Women* to *Top Girls*» (2009: 143-166), el motiu de la «trobada de dones il·lustres» presenta una certa recurrència en la tradició dramàtica anglesa, però la proposta de Churchill subverteix aquesta tradició (la subverteix: és a dir que, en certa manera, s'hi refereix i hi dialoga) no només per mitjà de les innovacions tècniques —que li permeten generar tant efectes d'estranyament com desplegar una multitud de possibilitats rítmiques que accentuen una certa autonomia dels significants, fent del llenguatge una espècie de «paisatge sonor» i emfasitzant la seva dimensió alienant—,⁸ sinó per la posició que aquestes innovacions adopten, cosa que acaba per efectuar una descomposició —que esdevé, gairebé, *literal* al final de l'acte— de la tradició mateixa, que mostra les problemàtiques i les contradiccions en les quals se sustenta.

El medi teatral —d'una manera molt més evident que la narrativa— permet efectuar dues operacions que són crucials per a la crítica de certs projectes genealògics femenins, així com de la noció de progrés que els dona una pretesa coherència: el fet de poder traslladar la genealogia del pla diacrònic, on s'ubica habitualment, a un pla sincrònic —passant d'un paradigma temporal a un paradigma espacial i fent col·lisionar, així, diferents temps històrics que es relativitzen mútuament i anul·len la causalitat de la narrativa progressiva— i la possibilitat de repetir el mateix gest genealògic establint-hi la distància justa per a no confrondre-s'hi completament: és a dir, posar en relleu, per mitjà de la duplicitat performativa mencionada anteriorment,⁹ tant la dimensió artificial (és a dir, històrica, contingent i, fins a cert punt, arbitrària) del projecte en si, com els pressupòsits i les problemàtiques que el travessen sense renunciar, justament, a la configuració d'una

recurs (vegeu, per exemple, l'article següent: <<https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/03/caryl-churchill-collaborators-interview>>, on s'explica com Churchill i el seu editor van tenir la idea d'utilitzar la barra per simbolitzar aquest tipus particular d'interrupció) que ha esdevingut canònic en la dramàtica posterior (emprat per autors com Martin Crimp, Mark Ravenhill, Sarah Kane, etc.).

8. Abans d'estrenar *Top Girls*, Churchill va escriure diverses peces per a la ràdio (*You've No Need to be Frightened, The Ants, Lovesick, Identical Twins, Abortive, Not... not... not... not... not enough oxygen*, etc.); en aquest sentit, la influència que el mitjà radiofònic ha exercit sobre el tractament lingüístic i rítmic de les seves peces posteriors és evident: en la majoria d'obres de la dramaturga, la dimensió sonora té una importància cabdal com a signe escènic.

9. Un dels exemples més clars de les discontinuïtats que es produeixen entre el referent fantasmàtic de la (re)presentació i l'acte performatiu en si és la presentació del personatge de Lady Nijo: encara que, en teoria, ha de (re)presentar una cortesana japonesa del segle XIII, l'actriu que interpreta el personatge és europea (ja que, a més, ha d'interpretar Win, que és britànica, als actes següents); l'estranyament, la distància i la discontinuïtat es veuran més accentuats si s'intenten reproduir els abillaments i el maquillatge «típics» de l'època per caracteritzar el personatge i diferenciar-lo de la resta.

genealogia. En aquest sentit, malgrat que Churchill articula una crítica evident a la coherència d'un subjecte del feminisme basat en l'homologació de la posició de víctima en el sistema patriarcal, així com en la seva aparent victòria sobre els mecanismes opressors, la seva proposta és ambivalent: al cap i a la fi, *Top Girls* no renuncia a «l'impuls genealògic», sinó que el recupera de manera crítica i s'aproxima més a l'elaboració que Foucault va donar-li originàriament, és a dir, com a «constitución de un saber histórico de las luchas [incloent, en aquest saber, també, les operacions del feminisme que es vol criticar] y la utilización de ese saber en las tácticas actuales» (Foucault, 1997: 18). Així doncs, *sincronia* i *duplicitat* emergeixen com els mitjans per relativitzar i, ahora, per posar a prova i contrastar —o confrontar, ja que les diverses «dones il·lustres» coexistiran, prendran *cos* en el mateix marc espaciotemporal— la validesa d'un seguit de projectes genealògics que han domesticat la seva potència crítica en emparar-se en un ús monumental i celebratiu de la memòria històrica, i que han assumit acríticament els paradigmes (estretament relacionats) de la genealogia com a *filiació* i com a *progrés*: «El discurs crític sovint descriu [la història del feminisme] en termes generacionals, com si es tractés d'un afer familiar. [...] El model generacional implica l'assumpció que la història del feminisme és progressiva i, d'alguna manera, natural.»¹⁰ (Bazin, 2006: 115, 116).

En primer lloc, l'estatut històric de les dones que participen al sopar ja és problemàtic: s'hi barregen personatges pròpiament històrics (Isabella Bird, Lady Nijo) amb personatges apòcrifs (Pope Joan) o directament ficticials (Dull Gret i Patient Griselda). El fet de donar el mateix tractament a tots els personatges, amb independència del grau de ficcionalitat del seu referent històric, constitueix, ja, una crítica d'aquest relat historiogràfic oficial ancorat en la mateixa lògica de causalitat que el drama absolut descrit per Szondi, i s'aproxima a les estratègies i reflexions desplegades pel que Linda Hutcheon descriu com a «metaficció historiogràfica»: «what postmodern novels teach is that, [in History and in fiction], [referents] actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains» (2004: 119). El que posen de manifest aquest tipus de propostes, que es basen en les aportacions del gir lingüístic al pensament sobre la història, no és només el vincle que aquesta manté amb les estratègies narratives de la ficció: també emfasitzen el fet que qualsevol accés al passat està indefectiblement mediat pel llenguatge i que, per tant, tota temptativa històrica —incloent, i això és el que es vol subratllar aquí, els projectes genealògics— és fruit d'una *interpretació* que no té res a veure amb la pretesa «naturalitat» del paradigma del progrés-filiació, de la successió aproblemàtica de presents que s'engendren causalment l'un a l'altre. I és que, a més, *Top Girls* no fa una re-escritura de la història com la de les novel·les que Hutcheon analitza, sinó que condensa —a la manera èpica de l'*Infern* de Dante, o a la manera dramàtica d'*A porta tancada* de Sartre— tant la diacronia de tota una experiència vital com la de diferents temps històrics en un sopar que posarà en evidència l'abisme i les discontinuïtats que emergeixen

10. Traducció lliure de l'autor.

entre un seguit d'experiències irreductibles a un denominador comú, així com la dificultat —i la impostura— que suposa fer de tota una vida la *figura* exemplar (i, paradoxalment, ahistòrica) d'un relat de victimització i d'emancipació. Com apunta Victoria Bazin, «rather than dramatizing feminism in terms of progression [...] Churchill examines the feminism of her own historical moment as a constellation of what Walter Benjamin would describe as a “configuration pregnant with tensions”» (2006: 119-120), ja que el que s'acaba posant en relleu en aquesta confrontació, en aquesta «constel·lació de tensions» és, justament, la interpretació històrica i els pressupòsits en els quals se sustenta aquesta hipotètica «genealogia» del feminisme contemporani que l'autora es disposa a problematitzar.

El motiu pel qual totes aquestes «dones il·lustres» es reuneixen per sopar és la celebració de l'ascens de Marlene, que serà la nova executiva de l'empresa *Top Girls*; en aquest sentit, la protagonista —que, com veurem més endavant, és l'únic personatge que es manté durant tota l'obra, i l'únic que no es desdobra—, en un primer moment, se sent hereva del llegat d'aquestes dones («We've all come a long way» [2013: 117]), i allò que suposadament les uneix, el nexa comú que assegura la continuïtat —i el progrés— de les seves respectives experiències, és, segons la pròpia Marlene, «our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements» (2013: 117). Per començar, encara que es mantingui, en un cert sentit, l'esperit genealògic que consisteix en un retorn al saber del passat per organitzar les lluites actuals, ja s'hi ha produït una primera dislocació: la crítica ha esdevingut celebració, les lluites a examinar (així com les lluites del present, cristal·litzades en Marlene) es presenten, ja, com a *victòries* consumades, i els «sabers locals, discontinus» que reclamava Foucault (1997: 18) apareixen, aquí, en una dimensió transhistòrica i transcultural emparada sota el paraigua homogeneïtzador dels «extraordinary achievements». És aquest paradigma d'èxit —el paradigma capitalista on s'ubica Marlene, i que, invariablement, *projecta* sobre totes les seves «predecessores»¹¹ el que, en teoria, ha d'assegurar el diàleg entre les dones i constituir la base per a l'intercanvi d'experiències que es produirà durant la vetllada; com observa, encertadament, Harry Lane, «celebration is based on mystification of the facts: that Marlene's promotion is in some way the end result of a unified historical process of which all women have been part» (1998: 63). I és aquesta pretesa unitat, sostinguda per una concepció lineal i homologable del temps històric¹² —que es basa en la

11. La projecció que exerceix Marlene la condueix, constantment, a jutjar els relats de la resta de personatges des de la seva pròpia perspectiva i evidència, globalment, el caràcter discursiu i històric de l'experiència: «NIJO: [...] So when the time came I did nothing but cry. [...] / MARLENE: Are you saying he raped you? / NIJO: [...] No, of course not, Marlene, I belonged to him, it was what I was brought up for from a baby.» (2013: 100); «GRISelda: Walter found it hard to believe I loved him. He couldn't believe I would always obey him. He had to prove it. / MARLENE: I don't think Walter likes women. / GRISelda: I'm sure he loved me, Marlene.» (2013: 130); «NIJO: [...] would I have been allowed to wear full mourning? / MARLENE: I'm sure you would. / NIJO: Why do you say that? You don't know anything about it.» (2013: 137).

12. L'homogeneïtzació que propicia el metarelat capitalista no només ateny l'experiència de les diverses dones que pertanyen a temps històrics i a marcs culturals diferents, sinó que també condueix a una homogeneïtzació —en forma de competició— entre l'experiència dels homes i de les dones: en aquest sentit, sota l'auspici de l'èxit, es crea la il·lusió que és possible una *igualtat* (encara que a les dones els resulti més difícil) entre els sexes, mesurada en termes d'emancipació econòmica, i s'acaba erradicant, implícitament, qualsevol diferència més enllà de la possibilitat política institucional d'accedir a certes esferes socioeconòmiques. Marlene, en acollir-se a aquest paradigma, acaba

hipòtesi d'una progressiva emancipació mesurada en termes o econòmics o tècnics— el que la trobada desmantellarà per mostrar-nos la incomunicabilitat i la radical falta d'equivalència d'unes experiències que, en ésser discursivament produïdes, no poden erigir-se com a categories universals, unes experiències que no es presten a l'essencialització que suposa pensar-les com a quelcom *immediat*, al marge dels seus contextos històrics i de les seves relacions amb altres constructes com la classe social o la raça: com mostra Joan Wallach Scott, «[la experiència] ya es de por sí una interpretación y al *mismo tiempo* algo que requiere ser interpretado» (1999: 112).

En conseqüència, el diàleg esdevé impossible, i es fragmenta en una sèrie de monòlegs autoreferencials que enclaustrin els personatges i que no els permeten, en rigor, ni «trobar-se», ni generar cap tipus de saber, ni traçar vincles d'*afiliació* entre ells¹³ —uns vincles que haurien de veure's afavorits, en teoria, per la sincronia, i que, aleshores, podrien estendre's més enllà del doble paradigma filial i progressiu.¹⁴ Szondi, a propòsit de les obres de Txékhov, reflexiona sobre les implicacions que subjauen en aquesta mena de «diàleg de sords» que suposen les reflexions monològiques en forma de diàleg, i ho atribueix a l'autoalienació d'uns individus que, en restar aïllats enmig de la societat, refusen el temps present en favor del record o de l'enyorança (1988: 26-31). El que en Txékhov constituïa, però, una contradicció irresoluble entre aquest impuls «temàtic» —que necessitaria, segons Szondi, un tractament èpic— i la forma dramàtica —amb els seus requeriments d'un espai i un temps absoluts, d'una confiança en la transparència de l'esfera interhumana—, una contradicció que havia de recobrir-se *literalitzant* el «diàleg de sords» (és a dir, dissimulant la problemàtica formal per mitjà d'una motivació temàtica), en Churchill troba una consolidació *formal* que no només es limita a la inclusió (i posterior negació) d'un «jo» èpic autorial mitjançant el procediment del muntatge,¹⁵ sinó que penetra en el diàleg mateix (dissolent, totalment, qualsevol oposició forma/contingut) amb la superposició constant de les rèpliques:

reproduint les lògiques de dominació del mateix sistema amb el qual, suposadament, s'ha enfrontat, i relega la responsabilitat de l'emancipació a l'àmbit purament individual: « MARLENE: Anyone can do anything if they've got what it takes. / JOYCE: And if they haven't? / MARLENE: If they're stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?» (2013: 233).

13. Per la diferència i les implicacions dels conceptes de «filiació» i «afiliació», remeto a Edward Said, *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p.16-24.

14. El fet que puguem pensar en un paradigma alternatiu (en aquest cas, el d'afiliació en comptes del filial) a partir de la mateixa situació que es crítica, forma part de l'esperit brechtian que desprèn tota l'obra: com explica el mateix Brecht, «los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción» (1963: 56). Brecht insisteix a ensenyar «los modos de la acción», és a dir, els «nusos» que enllacen els esdeveniments per tal que l'espectador pugui discernir amb criteri, perquè una de les característiques crucials del teatre èpic (que Churchill adopta aquí) és subratllar l'*optativitat* de les accions: apuntar el que podria haver estat per entendre, per una banda, el *procés* de l'acció i, per l'altra, per mostrar la historicitat i la contingència del camí que ha empès la falla. En aquest sentit, la sincronia no només desvela les problemàtiques de certa manera d'armar genealogies, sinó que deixa entreveure *altres* possibilitats (com deixar enrere el paradigma de la filiació i del progrés per entendre la «constel·lació contradictòria» i històrica de les diverses posicions dels subjectes-dona).

15. «I el muntatge és aquella forma èpica d'art que nega l'autor èpic. Mentre que la narració perpetua l'acte narratiu, i no es trenca el lligam amb el seu origen subjectiu, l'autor èpic, el muntatge, en el mateix moment en què es constitueix, s'immobilitza i fa la impressió de formar, com el drama, un tot en si mateix. Remet a l'autor èpic com a la seva marca de fàbrica —el muntatge és el producte manufacturat de l'èpica.» (Szondi, 1988: 95).

NIJO: I shouldn't have woken him.

JOAN: Damnation only means ignorance of the truth. I was always attracted by the teachings of John the Scot, though he was inclined to confuse / God and the world.

ISABELLA: Grief always overwhelmed me at the time.

MARLENE: What I fancy is a rare steak. Gret?

ISABELLA: I am of course a member of the / Church of England.*

GRET: Potatoes.

MARLENE: *I haven't been to church for years. / I like Christmas carols.

ISABELLA: Good works matter more than church attendance.¹⁶ (2013: 103)

D'aquesta manera, per una banda, el caràcter infranquejable dels monòlegs pren més consistència que en el mer «diàleg de sords» (ja que ara no es construeixen successivament al llarg de les rèpliques, sinó que assistim al seu desplegament de manera simultània), i, per l'altra, aquest diàleg monològic queda perfectament integrat en la dinàmica de la celebració i del sopar (en aquest sentit, paradoxalment, l'escena esdevé, aparentment, més «realista»); de fet, l'abisme entre les experiències de les diverses dones —un abisme que acabarà evidenciant la incapacitat de Marlene per exercir de medidora i, per tant, la fal·libilitat del seu model genealògic— s'accentua a mesura que avança el sopar, i queda temàticament justificat pels efectes de l'alcohol. Al final de la trobada, les rèpliques de Gret i de Joan adoptaran explícitament la forma del monòleg —el darrer en llatí, cosa que subratlla encara més la distància, la incomunicabilitat i l'alienació dels personatges—,¹⁷ Nijo s'aïllarà en un plor incontinent per la seva pèrdua d'estatus en la cort imperial, Marlene acabarà bevent tot el que pugui per a no atendre les seves convidades i Isabella romandrà abstreta recordant els últims viatges que va fer després de la mort de la seva estimada germana i del seu marit; i tota l'escena queda emmarcada pel silenci —un silenci que esdevé summament significatiu tant pel contrast amb les comensals com per la *presència* física d'una actriu que gairebé només esguarda— de la cambrera, que és l'únic personatge, en tota l'obra, que roman anònim.¹⁸ Ni tan sols el màxim desplegament de les penes dels personatges, que, en teoria, estan vinculades per una violència patriarcal compartida, és capaç de propiciar el diàleg: es fa evident, així, que els diferents graus d'opressió que travessen les experiències de les diverses dones reunides no són homologables entre elles ni subsumibles a una mateixa categoria essencial (l'ésser-dona) que pugui agrupar-les amb independència dels seus contextos particulars, uns contextos que, pel seu caràcter aliè, complex

16. Com s'ha exposat anteriorment, la barra (/) indica el començament de la rèplica següent enmig del parlament anterior; l'asterisc (*) indica que s'inicien, amb el mateix peu, diverses rèpliques (en aquest cas, «Potatoes» i «*I haven't...»).

17. Joan, després del seu parlament en llatí, acaba vomitant; E. Diamond veu, en aquest gest, un altre *gestus* brechtia que subratllaria l'estranyament i la distància de tota la trobada: «Pope Joan's vomiting (the representation of her vomiting) is a sentient *gestus* announcing the female body's revulsion at the mystification and misogyny of Western religion —whose authority Joan nevertheless impersonates.» (1997: 89).

18. La cambrera anticipa, ja, el conflicte que Churchill presentarà al segon i, sobretot, al tercer acte de l'obra, un conflicte que enfrontarà el feminisme capitalista de Marlene amb la consciència socialista de la seva germana Joyce. El conflicte de classe s'anuncia, subtilment, durant el sopar, i fa evident que totes les comensals (amb excepció de Gret i de Griselda, que són personatges extrets de la ficció) són, en realitat, de classe alta o benestant: «ISABELLA: There are some barbaric practices in the east. / NIJO: Barbaric? / ISABELLA: Among the lower classes. / NIJO: I wouldn't know.» (2013: 106).

i contradictori, acaben esdevenint inabastables (o, en tot cas, com reclama Joan Wallach Scott, necessitarien una interpretació que no es pot produir quan la continuïtat i la immediatesa de l'experiència es dona per suposada).

I think the eighties are going to be stupendous

La tècnica del muntatge —que disloca espai i temps per configurar diverses escenes el nexa comú de les quals és, justament, aquesta «constel·lació» plena de tensions que el primer acte condensa— i el desdoblament continu dels personatges —que posa de manifest, a la manera brechtiana, la distància entre l'actor i els seus personatges— permet que tot allò examinat anteriorment ressoni durant la resta de l'obra, fent emergir les contradiccions dels diferents temps històrics en el si del present narratiu. Tot plegat ens revela un dels objectius *polítics* de l'obra, que es materialitza per mitjà d'estratègies específicament teatrals (com el joc entre actor i personatges o l'ús sonor i rítmic dels diàlegs superposats): la *historització* del present històric —parant atenció a la complexitat de les relacions entre gènere i classe social— amb la consegüent distància que habilita la reflexió crítica d'allò que apareix en escena. Com afirma Janelle Reinelt, seguint Brecht:

Brechtian historicization actually works in three modes simultaneously. In representing the past, the specificity of its conditions, its «Otherness» from now, and the suppressed possibilities through which it might have been otherwise are presented. Then the relationship of the past to the present is shown to consist of analogous conditions, unchanged and/or unexamined legacies that make the latent possibilities of the past act as a springboard to present possibilities. Finally, the representation of the present must be such that it is seen from a distance similar to the way the «past» is seen, that is, historically. (1996: 87)

Aquí, el passat no només es presenta amb «analogous conditions», sinó que està *literally* present en els darrers actes de la peça, la (anti)genealogia envaeix els anys vuitanta i hi roman com a *traça* o com a espectre en el cos de les actrius que interpreten els diferents personatges: no hi pot haver, doncs, progrés absolut i definitiu, no hi pot haver victòria consumada ni síntesi definitiva de les tensions entre les diverses posicions discursives i materials.

Aquesta intervenció de les estratègies formals per mostrar l'alteritat del propi present —així com la seva concomitància amb un passat que ja no pot ésser enquadrat en el relat progressiu que empara l'èpica de l'emancipació individual capitalista— és el que allunya *Top Girls* del que Szondi anomena «peça de conversa», aquell tipus d'obra que intenta salvar la forma dramàtica mitjançant un diàleg que, en escindir-se del subjecte problemàtic per prendre l'aparença d'actualitat sense comprometre la forma en si, esdevé conversa i, per tant, «la paròdia involuntària del drama clàssic» (1988: 66). Al meu parer, però, Churchill radicalitza les propostes brechtianes i tensiona, sobretot, el model pedagògic del dramaturg alemany que, en el fons, està basat en la convenció d'un científicisme marxista que acaba relegant a un segon terme un dels eixos amb què Churchill treballa. I és que l'autora britànica no articula

una falla exemplar (un dels pilars del projecte pedagògic brechtia): la tria de «dones il·lustres» no permet establir un mapa de posicions clares i ben definides, Joyce tampoc no pot representar cap paradigma de classe, i Marlene, per molt que adopti una posició clara respecte de l'individualisme capitalista, no pot ser assimilada completament a l'emblema que constitueix Margaret Thatcher; en suma, la discontinuïtat, la complexitat i l'opacitat de la primera escena s'estenen per tota l'obra i n'impedeixen l'exemplaritat. Al capdavant, la profecia d'Angie, el «Frightening» final, a banda de constituir un diagnòstic d'aquest «progrés» celebrat per un feminisme indistingible del capitalisme més agressiu, també constata la impossibilitat d'un tancament de la falla, d'una resposta única i tranquil·litzadora: el final de *Top Girls*, en aquest sentit, en comptes de fer pedagogia, ens esperona a continuar exercint la crítica, una crítica que —desvinculada de qualsevol metarelat— no podrà erigir-se com un universal, i haurà de mantenir-se sempre provisional i localitzada.



Bibliografia

- ASTON, E; DIAMOND, E. «Introduction: on Caryl Churchill». A: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Nova York: Cambridge University Press, 2009.
- BAZIN, V. «[Not] Talking “bout my Generation”: Historizing Feminisms in Caryl Churchill's *Top Girls*». *Studies in the Literary Imagination*. Vol 39 (2), 2006, p. 115-134.
- BENJAMIN, W. «Sobre el concepte d'història». *L'Espill*. Vol. 58, 2018, p. 190-198.
- BRECHT, B. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- CAMERON, R. «From *Great Women* to *Top Girls*». *Comparative drama*. Vol. 43 (2), 2009, p.143-166.
- CHURCHILL, C. *Top Girls*. Londres: Methuen Drama, 2013.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- DIAMOND, E. *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. Londres: Routledge, 1997.
- FOUCAULT, M. *Hay que defender la sociedad*. Curs al Collège de France (1975-1976). Madrid: Akal, 1997.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nova York: Routledge, 2004.
- LANE, H. «Secrets and Strategies for Protection and Oppression». A: Rabillard, S. (ed.). *Top Girls' Essays on Caryl Churchill; Contemporary Representations*. Winnipeg: Blizzard, 1998.
- LAURETIS, T. De. «La tecnología del género». A: *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- LYOTARD, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- REINELT, J. *After Brecht. British Epic Theater*. Michigan: University of Michigan Press, 1996.
- SCOTT, J. W. «La experiencia como prueba». A: CARBONELL, N.; TORRAS, M. (ed.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- SZONDI, P. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.