



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Neoliberalism, class, subjectivity: a sociological perspective on post-recession british theatre

Neoliberalisme, classe, subjectivitat: una mirada sociològica
al teatre britànic post-crisi

Albert Mendez Panadés

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Departament de Llengües i Literatures
Modernes i d'Estudis Anglesos
Facultat de Filologia i Comunicació

**NEOLIBERALISM, CLASS, SUBJECTIVITY:
A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE ON
POST-RECESSION BRITISH THEATRE**

**NEOLIBERALISME, CLASSE, SUBJECTIVITAT:
UNA MIRADA SOCIOLÒGICA AL TEATRE
BRITÀNIC POST-CRISI**

Tesi doctoral

ALBERT MÉNDEZ PANADÉS

Directora

DRA. CLARA ESCODA AGUSTÍ

Tutora

DRA. MIREIA ARAGAY SASTRE

Programa de doctorat

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Construcció i representació d'identitats culturals

Gener 2023

A la meva mare, pel seu incondicional suport

Table of contents / Índex	
Llista d'imatges	vi
<i>Agraïments</i>	vii
Abstract / Resum	xi
1. Introduction: Hypothesis, Objectives, Rationale and Thesis Map	15
1.1 Mapa de la tesi	24
2. Neoliberal Crises and Theatre: State of the Art	28
2.1 Crisis, Neoliberalism and Hegemony	29
2.2 Neoliberalism, Crises and Regimes of Control	32
2.3 Theatre and Neoliberal Crises	34
3. Neoliberalism in Context	41
3.1 Neoliberalism, a Contested Definition	41
3.2 Neoliberalism: Essentialised and Non-Centred Versions	44
3.3 Contesting Essentialised Versions of Neoliberalism	47
4. Declivi social i teòric del concepte de classe: L'ofensiva neoliberal	53
4.1 La classe a partir del materialisme cultural	56
4.2 "I hate the working class [...] it doesn't exist anymore": La classe treballadora sota l'ofensiva neoliberal	60
4.3 "We're all middle class now": La societat de la individualització	68
5. Subjectivitat neoliberal i classe com a lluita: Cap a una mirada sociològica de les classes socials i la seva representació al teatre	76
5.1 La subjectivitat neoliberal	77
5.2 La crisi i el discurs de l'austeritat: Estigmatització de la classe treballadora	81
5.3 Classe com a performativitat i classe com a lluita	87
6. Desproletarització i noves formes de solidaritat: Comunitats contrahegemòniques a <i>Beats</i> (2012; publicat 2013), de Kieran Hurley	98
6.1 La dramaturgia de Hurley: 'Comunitats estètiques' i cerca del col·lectiu	100
6.2 Arquetips, alienació i <i>raves</i> a <i>Beats</i> : Confrontant la subjectivitat neoliberal	108

6.3 Una lectura sobre l'austeritat: Formes de resistència i de connectar amb l'altre	119
6.4 Conclusions	124
7. La felicitat i l'autenticitat de la persona com a tecnologies de control neoliberal a <i>In the Republic of Happiness</i> (2012), de Martin Crimp	126
7.1 <i>In the Republic of Happiness</i> : Aspectes formals de l'obra	127
7.2 El capitalisme emocional: La felicitat com a tecnologia de control	135
7.3 Autenticitat neoliberal, individualització de la persona i des-realització a <i>In the Republic of Happiness</i>	143
7.4 Conclusions	147
8. Redistribució i reconeixement a <i>Mouthpiece</i> (2018), de Kieran Hurley: Defugint la representació deficitària de la identitat de classe	149
8.1 Antagonisme i límits ètics en la representació de <i>Mouthpiece</i>	151
8.2 Declan arquetipitzat: La representació de la classe treballadora com a subjectes deficitaris	157
8.3 La classe com a lluita: Lluita pel reconeixement i lluita per la redistribució	162
8.4 Conclusions	168
9. Conclusions, limitacions i futura recerca	170
10. Cited Bibliography / Bibliografia citada	184

Lista d'imatges

Fig. 1. (p. 116). Demolició de la planta Ravenscraig Steelworks, Motherwell, 1996 ©Colin McPherson.

Fig. 2. (p. 130). Paul Ready (Uncle Bob) durant la primera part de l'obra "Destruction of the Family", *In the Republic of Happiness*, Royal Court Theatre, Londres, 2012 ©Johan Persson.

Fig. 3. (p. 132). Inici de la primera escena "The freedom to write the script of my own life", durant la segona part "The Five Essential Freedoms of the Individual", *In the Republic of Happiness*, Royal Court Theatre, Londres, 2012 ©Johan Persson.

Fig. 4. (p. 155). Shauna Macdonald (Libby) asseguda a la taula mentre realitza el paper de narradora; al fons, Angus Taylor (Declan), *Mouthpiece*, Traverse Theatre, agost 2019 ©Lara Capelli.

Fig. 5. (p. 159). Lorn Macdonald (Declan) assegut sobre la taula, al fons, Neve McIntosh (Libby), *Mouthpiece*, Traverse Theatre, 2018 ©Roberto Ricciuti.

Agraïments

Escriure una tesi és un trajecte tortuós, pesat, però gratificant. Durant aquest recorregut, un no es deslliura de les dificultats i maldecaps sobtats que comporta; però tampoc de les alegries, col·legues i amistats que genera. Precisament, en una època marcada durament per la incertesa, és a aquests últims als que m'he aferrat amb força, atès que m'han aplanat tan sovint el camí. Per aquest motiu, és a aquestes persones a les que m'agradaria dedicar els meus sincers agraïments. De segur que sense vosaltres aquest treball no hauria estat possible.

D'entrada, vull agrair a la meva directora de tesi, Clara Escoda, el seu assessorament, consell i suport al llarg de tots aquests anys. El seu inestimable ajut ja es va fer evident quan, entre cafès i de manera totalment desinteressada, em va donar un cop de mà per primera vegada durant el Treball de Fi de Màster. Poc després, vaig tenir la immensa sort que la Clara acceptés dirigir aquesta tesi present i la Mireia Aragay decidís ser-ne tutora. Així, em van brindar la magnífica oportunitat d'integrar-me a títol d'investigador predoctoral al grup de recerca Contemporary British Theatre Barcelona (CBTBarcelona) (2017 SGR 40) i al projecte d'investigació "British Theatre in the Twenty-First Century: Crisis, Affect, Community" (FFI2016-75443), que la Mireia va dirigir com a investigadora principal.

A la idea remota inicial que vaig presentar, li han calgut moltes martellades i la Clara ha sigut una persona fonamental per esculpir aquest resultat final. Gràcies a la seva perseverança i dedicació en el treball, la seva paciència i pedagogia en les correccions, la seva agudeses i instrucció en les recomanacions, aquest treball té la seva empremta. Pel fet d'haver tingut l'oportunitat de treballar amb ella, m'emporto una motxilla ben carregada d'aprenentatges i coneixements. Per una banda, li estaré sempre agraït per haver-me encomanat la seva passió pel teatre anglès contemporani i la literatura anglesa en general; per altra banda, per haver-me sabut transmetre tan bé i amb tant d'entusiasme la teoria teatral, filosòfica i sociològica. Gràcies a la Clara, m'he pogut endinsar en els Estudis Culturals, un camp al que vaig entrar embadalit i, afortunadament, encara no n'he sortit. Per tot això (i més!), li estaré sempre molt agraït.

M'agradaria també mostrar la meva sincera gratitud cap a la Mireia Aragay, tutora d'aquest projecte i, durant un temps, també directora. Sense la confiança que primerament va dipositar en mi, no hagués estat possible dur a terme aquesta investigació. La seva direcció, paciència, insistència i resolució han permès afrontar amb

determinació totes les dures etapes que suposa la recerca. Sempre que he necessitat de la seva ajuda, m'ha allargat una mà generosa. Precisament, durant els períodes que vaig haver d'exercir tasques docents, la Mireia em va aconsellar i guiar amb una perspicàcia envejable i, així, també ho ha fet amb aquesta present investigació quan ha sigut necessari. L'oportunitat de treballar amb ella m'ha aportat una bona pila de coneixements i aptituds. Entre ells, m'agradaria destacar el seu contagiós esperit crític i sentit de la docència.

Imagino que, com tot procés d'investigació, la formació i actualització teòrica és un dels pilars fonamentals. Per aquest motiu, voldria insistir de nou en la importància que ha tingut per aquesta tesi l'oportunitat d'integrar-me al grup de recerca Contemporary British Theatre Barcelona (CBTBarcelona) i al projecte d'investigació "British Theatre in the Twenty-First Century: Crisis, Affect, Community" (FFI2016-75443), finançats pel Ministeri d'Economia i Competitivitat i amb la Mireia com a investigadora principal. Formar part d'aquests ha estat clau per familiaritzar-me amb les lectures i debats de textos dramàtics i teòrics actuals, proposats en aquesta investigació, i també m'ha proporcionat l'oportunitat de conèixer tantes altres aproximacions, lectures, reflexions o debats al voltant del teatre anglès contemporani, la filosofia, la política i la sociologia que, per motius més que obvis, no he pogut recollir. Ara bé, puc assegurar amb fermesa que han nodrit aquesta investigació. Per això, vull agrair als membres i ex-membres de l'equip de recerca aquesta formativa aportació. Mireia, Cristina Delgado-García, Clara, Elisabeth Massana, Martin Middeke, Enric Monforte, José Ramón Prado-Pérez, Verónica Rodríguez, Maria Isabel Seguro, Aleks Sierz, Marta Tirado i Clare Wallace: moltes gràcies. La integració a aquest grup de recerca m'ha permès també formar-me acadèmicament a través de simposis, jornades de formació, congressos, publicacions, viatges i estades de recerca, així com també a assistir a muntatges teatrals locals i internacionals. Per aquests motius, encaro amb molta il·lusió l'engrescador projecte "Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre", finançat Ministeri de Ciència i Innovació (PID2021-126448NA-I00) i amb la Clara com a investigadora principal.

Especialment, volia reiterar el meu agraïment a les altres doctorandes (o que ho van ser en el seu moment) del grup de recerca, l'Elisabeth, la Marta i la Isabel. En tot moment, m'han sabut aconsellar quan m'ha costat seguir el camí i m'han encoratjat a persistir. Amb elles he tingut la gran oportunitat de créixer intel·lectualment,

d'intercanviar coneixement i bibliografia i, sobretot, de construir un espai de cures i amistat més enllà de l'acadèmia. Molta sort en la vostra etapa!

També volia estendre el meu agraïment a la direcció, coordinació, professorat personal administratiu i de serveis del Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona. En un moment o altre, m'han ajudat a tirar endavant aquesta tesi. En especial, vull remarcar la tasca de la Loreto Vilar, com a coordinadora de la línia de recerca Construcció i Representació d'Identitats Culturals, per haver-se preocupat pels doctorands durant tots aquests anys i haver habilitat espais de debat i discussió entre els doctorands. Sens dubte, aquests espais m'han ajudat a créixer teòricament i a perfilar la tesi.

Els viatges i estades de recerca també han estat primordials a l'hora de desenvolupar la tasca formativa i investigadora. En primer lloc, he d'agrair de tot cor a la Liz Tomlin haver-me obert les portes de la School of Culture and Creative Arts, de la Universitat de Glasgow. La seva perspicàcia i amabilitat tenen un pes molt important en aquesta investigació. Els seus comentaris aguts i incisius o les seves recomanacions bibliogràfiques van contribuir, sobretot, a articular i perfilar el marc teòric d'aquesta investigació. Gràcies a ella, l'equip humà i els doctorands del Department of Theatre, Film and Television Studies, vaig poder gaudir d'una estada formativa molt enriquidora i, sens dubte, això m'ha deixat petjada. Voldria mencionar, en segon lloc, la magnífica feina que duen a terme des de la Scottish Universities' International Summer School, i mostrar el meu agraïment, principalment, a Katy Hastie i Calum Rodger, per transmetre l'entusiasme per la literatura escocesa contemporània. Sens dubte, també vull estendre el meu agraïment als companys i companyes que vaig conèixer i van enriquir intel·lectualment aquesta investigació.

A la Sara Martín, qui va ser una de les primeres persones en encoratjar-me a continuar amb la recerca acadèmica, a seguir gaudint de les arts escèniques i debats intel·lectuals, dins i fora de la universitat, volia donar-li les gràcies per confiar en les meves aptituds molt abans de començar aquest projecte.

Al llarg d'aquests anys de recerca he estat molt afortunat per haver conegut altres doctorands, amb qui he compartit (molts) cafès, llibres, inquietuds i riures. Tots ells han estat, en un moment o altre, una peça clau per al progrés d'aquesta investigació. Amb ells, m'he pogut recolzar mútuament quan així ho he necessitat. Fins i tot quan no compartíem objecte d'estudi, també han col·laborat en la meva formació d'una manera o altra. Sens dubte, la solidaritat entre doctorands és un dels records més valuosos que

m'emporto. A tots vosaltres, molta sort! Volia donar en especial les gràcies a Víctor Sánchez per la seva amistat i suport durant l'estada a Glasgow, així com agrair també a la Geòrgia Pujadas i a la Natalia Moskvina la seva companyonia durant el temps que vam coincidir a la MacDermott.

Al Carles Pulido també li volia agrair haver acceptat de manera desinteressada participar en les posades en escena que s'han realitzat a partir de i durant aquest estudi. Gràcies a ell he pogut conèixer una altra cara del teatre, per mi, tan apassionant com la teoria.

Per descomptat, a la Maria Isern, a qui vaig tenir la gran sort de conèixer durant la carrera universitària, li agraeixo tantíssim el costat que sempre m'ha fet durant els estudis. Afortunadament, encara ens queden molts cafès, birres i debats pendents. Molta sort, també, en la teva etapa doctoral!

Als amics de Barcelona amb qui he conviscut i crescut durant molts anys: Carles, Pedri, Noel, Bàrbara, Montse, gràcies per ser-hi, per les cures compartides, i ensenyar-me tantes coses. En especial, vull donar les gràcies al Pedri i al Noel, ells ja doctors, per escoltar-me, donar-me el suport necessari i animar-me a continuar endavant durant el transcurs d'aquesta tesi. Per mi, heu sigut tot uns referents!

A tota la meva colla d'Igualada, amb qui no tinc cap dubte que seguirem celebrant ben fort la vida durant molts anys, moltíssimes gràcies!

A l'Henar volia agrair-li també tot el suport, comprensió, paciència i ànims que he rebut per part seva al llarg de tots aquests anys. Especialment, vull donar-li les gràcies per recolzar-me en els moments més difícils i encoratjar-me a seguir endavant.

Vull donar les gràcies a tota la família que m'ha fet costat sempre; en especial, al meu tiet, Robert, qui sempre m'ha ofert escolta, les penes compartides pesen menys. Vull aprofitar, també, per encoratjar-lo a prosseguir la seva tesi i tornar-li el suport que ell m'ha donat. Al meu germà, Gerard, agraeixo el seu suport durant tots aquests anys d'estudi, haver-se interessat tant en la investigació, haver-me escoltat i, sobretot, haver-me fet passar tan bones estones. Al meu pare, Isidre, també volia donar-li les gràcies per haver-me inculcat des de ben petit la importància de l'estudi i de cultivar el saber. Finalment, a la meva mare, Mercè, per acompanyar-me en tot aquest feixuc procés sense defallir mai al llarg de tots aquests anys, sense tu res d'això hauria estat possible.

Abstract

This PhD dissertation, entitled “Neoliberalism, Class, Subjectivity: A Sociological Perspective on Post-Recession British Theatre / Neoliberalisme, classe, subjectivitat: una mirada sociològica al teatre britànic post-crisi” aims to contribute to the field of theatre studies by offering an analysis of *Beats* (2012; published 2013), by Kieran Hurley, *In the Republic of Happiness*, by Martin Crimp (2012), and *Mouthpiece* (2018), also by Hurley, from the perspective of how these plays formally and rhetorically react to a context of post-recession crisis and austerity, in which neoliberal discourses overemphasising individual agency have prevailed. After a long disregard of class during the 1980s and 1990s, Siân Adiseshiah (2016) and Nadine Holdsworth (2019) have identified that there has been a return to class issues in 21st-century British drama. In line with this, this thesis intends to expand existing scholarly literature on the subject of class, by arguing that *Beats*, *In the Republic of Happiness*, and *Mouthpiece* are part of a broader cultural response to the 2008 financial crash and the capitalist management of crisis, in which dominant narratives of meritocracy or prosperity were questioned and discourses around class difference and inequality regained significance.

The coming of the neoliberal paradigm, with flexible market and labour relationships, the erosion of traditional identities, the distrust of metanarratives and the transition from the industrial producer to the individual consumer, led some politicians and sociologists to deliberately discredit class as an old-fashioned term. Instead, they extolled the individualised middle-class self as the universal and normative ideal in post-industrial societies. Drawing on Beverley Skeggs (2004a) and Imogen Tyler’s (2013, 2020) sociological work, this thesis contends that neoliberalism propagates normative forms of personhood through othering and stigmatising discourses that render working-class individuals as abject, irresponsible, ungovernable, and unable to accrue value to/for themselves. More specifically, it is claimed that the plays discussed have absorbed these class concerns since they identify, defamiliarise, challenge or satirise the dominant neoliberal form of subjectivity in a way that contributes to put class issues back on stage. In addition, and by reference to Paul Murphy’s analysis of class as performance (2012) and Tyler’s account of class as struggles against classification (2013), the thesis also explores how these plays understand class in a relational way, by considering othering discourses that culturally reinforce inequality in classed subjectivities.

In line with this theoretical framework, the thesis argues that *Beats* reveals and resists the demonisation and devaluation of working-class young subjects by mobilising and interpellating spectators via affects of solidarity or a historical reading of communitarian forms of resistance that may disturb neoliberal forms of power. *In the Republic of Happiness* satirises and maximises the neoliberal subjectivity embodied by the character of Marlene, and warns us against neoliberal discourses of authenticity, security or wellbeing activated by the desire for happiness. Finally, *Mouthpiece* cautions against representations that essentialise working-class identities as valueless and abject, attaching them to narratives of decline. Last but not least, by exploring how the character of Declan revolts against this cultural stereotyping, the thesis confirms that a focus on how working-class subjects resist or disidentify themselves from dominant regimes of value is highly productive for a class-based analysis of theatre.

Resum

La present tesi, titulada “Neoliberalism, Class, Subjectivity: A Sociological Perspective on Post-Recession British Theatre / Neoliberalisme, Classe, Subjectivitat: Una mirada sociològica al teatre britànic post-crisi”, proposa una lectura de les obres de *Beats* (2012; publicat 2013), de Kieran Hurley, *In the Republic of Happiness* (2012), de Martin Crimp, i *Mouthpiece* (2018), també de Kieran Hurley, parant atenció a com aquestes han reaccionat formalment i retòricament a un context de crisi i austeritat, en què els discursos neoliberals han sobre-emfatitzat l’agència individual.

Siân Adiseshiah (2016) i Nadine Holdsworth (2019) han identificat un retorn de temàtiques relacionades amb les classes socials en l’escena britànica del segle XXI, després que en la dècada dels vuitanta i noranta aquestes es deixessin pràcticament de banda. En aquest sentit, aquesta tesi pretén engrossir la literatura al voltant de les classes socials, argumentant que *Beats*, *In the Republic of Happiness*, i *Mouthpiece* formen part d’una resposta cultural a la crisi financera del 2008 i a la gestió neoliberal de la crisi, en què la meritocràcia i la prosperitat, com a narratives dominants, van ser qüestionades i els discursos al voltant de les diferències de classe i la desigualtat van recobrar importància.

Amb l’adveniment del paradigma neoliberal, caracteritzat per unes relacions laborals i de mercat més flexibles, l’erosió d’identitats tradicionals, la desconfiança vers les metanarratives i la transició de la figura del productor industrial a l’individu consumidor van portar a diversos polítics i sociòlegs a desestimar deliberadament el concepte de

classe com a anacrònic. En comptes d'això, van induir un jo individualitzat de classe mitjana com a ideal universal i normatiu a les societats post-industrials.

A partir del treball sociològic de Beverley Skeggs (2004a) i Imogen Tyler (2013, 2020), aquesta tesi argumenta que el neoliberalisme propaga formes de personalitat normatives mitjançant discursos d'alterització i estigmatització, que posicionen com a abjectes, irresponsables, ingovernables i incapaçs d'acumular valor per si mateixos als individus de classe treballadora. Específicament, la tesi defensa que les obres en qüestió han absorbit aquestes preocupacions de classe i identifiquen, desfamiliaritzen, satiritzen o posen en entredit la subjectivitat neoliberal dominant de tal manera que han contribuït a ressituar en l'escena teatral qüestions de classe. A més, explora com aquestes obres conceben la classe de manera relacional, considerant discursos d'alterització que reforcen culturalment la desigualtat en les subjectivitats de classe. Amb aquest propòsit, es recorre principalment a l'anàlisi de Paul Murphy de classe com a performativitat (2012) i a la concepció de Tyler de la classe com a lluita contra els règims classificatoris (2013).

En aquest sentit, aquesta tesi argumenta que *Beats* posa al descobert la demonització i devaluació dels joves de classe treballadora, interpel·lant als espectadors a través de la mobilització d'afectes de solidaritat o a través d'una lectura històrica sobre formes comunitàries de resistència que desestabilitzen formes neoliberals de poder. La tesi llegeix, també, *In the Republic of Happiness* a partir de com l'obra satiritza i porta fins a l'última de les conseqüències la subjectivitat neoliberal, personificada en el personatge de Marlene, i adverteix del perill dels discursos neoliberals sobre l'autenticitat, la seguretat o el benestar mobilitzats a partir del desig de ser feliços. Per últim, la tesi analitza com *Mouthpiece* denuncia les representacions de les identitats de classe treballadora que les essencialitzen com a abjectes i desvalorades, vinculant-les a narratives de decadència. Finalment, centrant-se en com el personatge de Declan es revolta contra aquesta estereotipització cultural, la tesi confirma com de productiu és parar atenció a com els subjectes de classe treballadora oposen resistència o es desidentifiquen dels règims de valor dominants per l'anàlisi de la classe en les representacions teatrals.

1. Introduction: Hypothesis, Objectives, Rationale and Thesis Map

After an argument with his parents, teenage Johnno goes back into his room. To Johnno's surprise, Spanner sneaked in and Johnno rushes to lock the door. His mother does not approve of him hanging out with Spanner. Both friends start banging on about a big, big night out. On Spanner's portable radio, a protest rave against the Criminal Justice and Public Order Act 1994 that is happening somewhere in post-industrial Scotland on Friday night is being announced. The new law will crack down even further on illegal gatherings where amplified music, "wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats" (Welsh 2019, 37:52) is played loud enough to cause disturbance to locals. In a context where job vacancies went down, short-time hirings up, life ambitions carried no guarantee and society is increasingly becoming a mass of atomised individuals, these two youngsters find in rave music a defiant way to momentarily link up again with others.

However, that momentum fades away in a trice. A thumping sound and an angry shout come from downstairs: "Johnno, what is going on up there" (Welsh 2019, 18:25) yells Johnno's mother. In order not to be found, Spanner briskly hides himself in the wardrobe. Then in she comes to talk to Johnno and, when checking out his room, she stumbles on Spanner's radio. Then, the dialogue goes as follows:

MOTHER: What's this?

JOHNNO: It's... It's Spanner's.

MOTHER: Have you been seeing him again?

JOHNNO: No.

MOTHER: Johnno... Johnno, listen. I'm not daft. I know he's a bit of a *charity case*, that laddie, right? And it's admirable that you've stuck by him all these years. But he's *dangerous*. Do you understand? [...] Him and his family are... Well, there's no kind way of saying this. They're *scum*. *Everyone says it*. And this move is a chance for you to *cut yourself loose from him* finally. *New house, new neighbours, new school*. (Welsh 2019, 18:42; italics added)

This excerpt comes from *Beats* (2019), directed by Brian Welsh, a filmic adaptation of a theatrical monologue by Kieran Hurley of the same title that premiered at The Arches in Glasgow in 2012. In both, the play and the film version, social and affective images of 'dragging down', being 'on the wrong track' and of individuals being 'bad news' not only

constantly appear in one way or another and are read as threats, but they also become the main leitmotif, the backbone around which the play and the film are organised; threats that carry a lot of weight in terms of Johnno's fate. The desire for promotion, for social mobility, for a great leap forward, for a "new house, new neighbours, new school" (Welsh 2019, 19:15) are embedded in Johnno's working-class family's mindset and, in turn, red lines are drawn obliging Johnno to get rid of 'bad company', before that "crowd" (Hurley 2013, 20) or that "ned" (Welsh 2019) drag him down the rabbit hole, thwarting his family's plans of escaping from the slum they live behind. In short, both, the play and the film, revolve around class divisions. Both are incredibly powerful in terms of enacting how different, and sometimes apparently contradictory, class discourses mushroom in working-class communities, how hegemonic discourses on middle-class self-fashioning and the desire for social mobility can violently co-exist—generating both ugly feelings (Ngai 2005, 3) (self-loathing, loneliness, isolation, detachment) and economic problems—in working-class neighbourhoods or, beyond that, how they can be embodied and reinforced by working-class groups and individuals.

This notwithstanding, what exactly are the social and cultural implications of a play (and film), set in a Scottish post-industrial and worn-down working-class area—Livingston according to the play's script notes (Hurley 2013, 17)—during John Major's Conservative government in the mid-1990s, which is produced in the second decade of the 21st century and written right after the financial crisis and in the middle of huge economic cuts of the late 2000s? The way this play/film contextually and theoretically traces back to a time when neoliberal discourses were accepted and implemented as the hegemonic *doxa*, particularly with respect to working-class individuals, goes hand-in-hand with the main purpose of this thesis.

In this regard, I aim at reading a set of social and political plays staged during the second decade of the 21st century, all of them different in terms of formal aesthetic representation, which brought questions of social class and working-class identities back onto the stage in austerity and post-recession times. In chronological order, these plays are: *Beats* (2012; published 2013), by Kieran Hurley, *In the Republic of Happiness*, by Martin Crimp, and *Mouthpiece* (2018), also by Hurley. Although class had been mainly disregarded during "the mid- to late 1980s through the 1990s" (Adiseshiah 2016, 150), more recently, there have been many vivid attempts to put class back on the agenda from a different variety of angles, both performatively and theoretically (Adiseshiah 2016;

Aston 2018; Beswick 2019, 2020; Hughes 2015; Kriegel 2015; Murphy 2012; Tomlin 2019, 2020). Despite these accounts, Nadine Holdsworth reminds us that it is still urgently necessary that scholars keep exploring issues regarding class, poverty, or the stigmatisation of classed subjects (2020, 5). In this line, this dissertation argues that this class revival is part of a wider social and cultural response to the neoliberal management of the 2008 financial crisis, wielded not only through austerity, precarity, insecurity (Balestrini, Nassim et al. 2020, 3), social abjection or stigmatisation (Tyler 2013; 2020), but also through an overemphasis on individual agency and discourses which foster radical individuality.

Taking into account that this revival of class comes after the historical and interest-driven blurring of the term itself by the ruling classes, I will argue that the discursive shift towards less class-conscious ground took place, in fact, due to the persistent promotion of the neoliberal subjectivity. Understood as an acquisitive, flexible and individualised self (Atkinson 2007; 2010; Beck and Beck-Gernsheim 2002; Giddens 2008; Skeggs 2004a; 2011), the neoliberal subject is actually based on middle-class experience (2004a) or habitus (Bourdieu 1992), and “constitutes its limits through the exclusion of others” (Skeggs 2004a, 77), an approach all too often underemphasised by theatre scholars. In this sense, the neoliberal self will be read as the obligatory and, therefore, dominant, and normative form of individuality—a mode of subjectivation—and hegemonic sociality—everyone joins this all-encompassing network—in contemporary global capitalism. As Siân Adiseshiah, this normative personhood comes after a period in which “a dominant class discourse [...] has replaced social structures and environments for explaining agency with a focus on individual capacities and moralities” (2016, 165).

From this stance, I contend that what is radically original in *Beats*, *In the Republic of Happiness* and *Mouthpiece* is the way they challenge the neoliberal discourse by identifying, depicting, or satirising the aforementioned neoliberal self. These plays reveal how neoliberal ideas grounded on fostering individuality also set class discourses in motion, based on distinction and difference, by means of different dramaturgic strategies. My claim is that, in doing so, these plays provide an excellent opportunity for theatre scholars and practitioners to understand class in a relational way, as they consider it not only in economic parameters, but also in terms of how classed subjectivities are culturally maintained through discourses.

As it is foregrounded in the film *Beats*, the 1990s—a point of inflection in terms of this dissertation—entailed three significant cultural pillars which still resonate and will be returned to throughout this thesis. In first instance, after eighteen years of uninterrupted Conservatism, the 1997 General Election was won by the rebranded New Labour Party under the leadership of Tony Blair. This Labour Party reform in fact dates back to 1994, and it is no coincidence that this is the year in which the film is fictionally set. The New Labour political victory was less than a victory for the working-class though. Blair and some of his colleagues, eager to win election to Parliament, had embraced Tory policies and the neoliberal mindset, having come to terms with the fact that these neoliberal policies had a certain “popular resonance” (Davidson 2013, n.p.). If the 1980s were the years when neoliberalism was consolidated as a global project, the 1990s would be when neoliberalism was intensified. It was also the time in Britain when the decline of the working-class as a normative group could not be accounted for simply by the effects of Thatcher’s obsessive war against trade unionists or Major’s hallucinatory and baseless concept of the ‘classless society.’ Rather, the veering of New Labour in 1994 towards the neoliberal agenda, wittily depicted in the film, and a free-market oriented position (Heath et al., 2009) prompted the Party to, first, expunge traditional class rhetoric from their discourse and, second, to embrace progressive appeals alongside meritocratic views on individuality. Blair, as we will see in chapter 4, during his years of leader of the opposition insisted on “the need for all to have a stake in society, of breaking down the barriers which hold people back, of building a meritocracy, and of creating the opportunities for wealth and power to be shared more widely” (Jones 2005, 3).

In lieu of the traditional language of class, throughout the political landscape of the 1990s and 2000s, new conceptualizations referring to community or inclusivity were gradually introduced, especially by New Labour, to replace old structural concepts like society or redistribution. Blair persuaded Labour comrades to accept the Conservatives’ strategy of the privatization and marketization of public assets as the new golden rule (Cannadine 2000, 12-13; Hall et al. 2013), and he continued to promote entrepreneurial and meritocratic values as pivotal for contemporary society (Tyler 2013, 158). Whilst this approach bore fruit, Blair had an apparently paradoxical approach to class. While New Labour embraced the term ‘classless society’, which partly proved successful in fact “as a stick with which to beat the Conservatives” (Jones 2005, 3) in the 1997 general elections, they also declared that everyone would be in the game, leading John Prescott,

who served as Deputy Prime Minister, to claim “we’re all middle-class now” (Todd 2015, 339).

In this thesis, I will argue that this combination of social classlessness—class as no longer a valid ideological concept, but rather as the product of a demonised communist fabulation—and the idea of an individualised middle-class—where everyone can enter the market under equal conditions as choices and risk are accessible to all and must accept responsibilities—far from being contradictory, was completely coherent and central to greasing the wheels for neoliberalism to unfold. The hegemonic idea of an ‘unclassed middle-class,’ which will be conceived as the main mode of neoliberal subjectivation, is essential to sustain the neoliberal discourse. As explained in chapter 3, “Neoliberalism in context”, and 4 “Declivi social i teòric del concepte de classe”, the move towards middle-class subjectivation becoming dominant stood side-by-side with a political and theoretical discourse that clung to the idea that class was not relevant anymore.

In Britain, the origin of this class displacement has been attributed to the rise of Thatcherism, which waged a battle on ideological, moral, and political fronts to dominate and restructure social formations such as class and unionism (Hall 1990, 154). Who proved influential in analysing Thatcherism was Stuart Hall. Mainly inspired by the work of Gramsci, Hall contends that in times of organic crisis massive efforts are not only defensively exerted to maintain the status quo, but that these efforts are also formative and aimed at ‘common sense.’ That is to say, “political and ideological work is required to disarticulate old formations, and to rework their elements into new ones” (1990, 43), until they become a new doxa. As to this reworking being effective, Thatcherism deployed what Hall dubbed an ‘authoritarian populism.’ For Hall, authoritarian populism is an orchestrated rhetoric especially against unionism and class based on “the contradictory experience of the working class under social democratic forms of ‘statism’” (Hall 1980, 26) and an overemphasis on certain unpopular “aspects of trade union practice with their own [class] members” (Hall 1990, 155). In this regard, the Thatcherites frequently turned to discourses of ‘nation and people’ versus the working-class and unionism (Hall 1990).

However, the rise of the neoliberal discourse and its consequent classless reworking, which, as has been discussed, originated during the Thatcherite era, and was consolidated during New Labour, did not materialise in the British arena alone, as an isolated phenomenon, but also took place on a broader scale. The displacement of class, as Nancy

Fraser points out, is also to be found in the discourse of social justice. Where once social justice was rooted in calls for socioeconomic redistribution, “as the remedy for injustice and the goal of political struggle” (1995, 68)—wherein class occupied a central position—it has been increasingly replaced by calls for identity politics:

The demise of communism, the surge of free-market ideology, the rise of ‘identity politics’ in both its fundamentalist and progressive forms – all these developments have conspired to decentre, if not extinguish, claims for egalitarian redistribution. In this new constellation, the two kinds of justice claims are often dissociated from one another – both practically and intellectually. (Fraser 2003, 8)

In parallel with this paradigmatic shift from redistribution to recognition, in the 1980s and 1990s, which increasingly deflated class assumptions, theories on individualisation (Anthony Giddens, Ulrich Beck, Zygmunt Bauman) also left an important mark on sociology as the result of changes relating to consumerism and lifestyles in society. For these sociologists, the term class became progressively more difficult, almost unapplicable to their sociological models, and many turned their back on it. While deindustrialization scattered individuals from traditional working-class communities, which were “built around factories, mines, shipyards and the network of local pubs and clubs that sprang up around them” (Atkinson 2020, 13), it led to a new social configuration, and class disappeared from the pages of history. As an alternative, the sociologists of individualization suggested that in Western societies there was “increased reflexivity” (Giddens 2008)—the capacity of the individual to voluntarily choose and act in a given social context—and that rather than class, researchers should study “individualization” (Beck 1992; 2002; 2007)—the process by which people have no choice but take choices and be individually responsible for them. As Will Atkinson clearly summarises, according to these proponents, “people are nowadays forced to think, reflect and be malleable when it comes to making decisions about careers, educational pathways, lifestyle preferences and so on” (2020, 17).

While class has been gradually removed from political, social and cultural discourses based on theories of mobility, individualization, reflexivity and identity, at the same time, sociologist Beverley Skeggs suggests that “[class] is simultaneously being institutionalised and reproduced” through the “re-legitimation and justification of the habitus of the middle-class that does not want to name itself, be recognized or accept

responsibility for its own power” (2004a, 60). This concealing of class, despite being constructed in classed terms, is central for the neoliberal individualism and meritocratic project as, more recently, in *The Melancholia of Class* (2021), Cynthia Cruz explains:

Because all aspects of culture and society reflect the middle class, we begin, at an early age, to unconsciously internalize and assimilate into the values and desires of the middle class. At the same time, because the concept of social class has been removed from discourse, there is no reference point to motion to what is being lost in this process. (64)

As an inextricable part of this cultural dynamic, this classless neoliberal discourse was also echoed in British theatre during the 1990s, especially in in-yer-face theatre. In terms of its recent history, according to Adiseshiah, working class representations may have now returned to full vigour “as a subject of dramatic and political interest in the twenty-first century” (2016, 150). She claims that “many plays over the last dozen or so years have demonstrated a refreshed interest in class identity, class exploitation and class conflict. The figure of the working-class subject in particular has reappeared in a number of high-profile, well-received plays on the mainstream British stage” (150). In this regard, my claim is that this reappearance of class is part of a broader cultural momentum in which discourses around class have been defrosted and begun to be expressed through new formulations—i.e., the 99% against the top 1%, or the precariat. That notwithstanding, it is worth stressing that this return has taken place in theatre and performance after the long inadvertent disregard of class issues during “the mid- to late 1980s through the 1990s” (Adiseshiah 2016, 150). That said, Adiseshiah also acknowledges there was indeed a comeback of class concerns on British stages during the 1990s—albeit in the form of a lament for its loss—and, drawing on David Edgar (2005), she clarifies that the mourning for class in in-yer-face theatre plays “arguably contributed performatively to the shape of thinking within which class disappeared and inadvertently helped the undoing of class in the making of the contemporary, neoliberal subject” (Adiseshiah 2016, 150).

Plays such as Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking* (1996) and Gregory Burke’s *Gagarin Way* (2001) contributed to an engagement with a mourning for the demise of class struggle as the result of the Thatcherite era and demonstrated the footprint this left in working-class communities (Edgar 2005, 301). This political engagement finds itself at odds with what was happening in the 1990s in the political arena as well as in the

discipline of sociology (Clark and Lipset 1991; Pakulski 1993). In these two fields, the ‘death of class’ was, for many, a celebration—the gateway to a neoliberal, meritocratic, consumerist society—under the guise of equality (Fraser 2003). In contrast, theatre in the 1990s and, specifically, in-yer-face theatre, was actually lamenting the loss of class struggle and the power exerted by activists a decade earlier. Instead of reassembling class, however, and according to Edgar, the in-yer-face era was a time when the loss of traditional political certainties was brought onto the stage (2005, 301) and class was deemed to be one of the lost political certainties. Class was seen as an example of the living dead, still theoretically alive in the marginal shadows of the Left, who still had a strong commitment to tackling inequality, but ineffectual in grappling with the meritocratic neoliberal society of the 1990s, as new social and cultural patterns emerged according to reflexive sociologists: the removal of status-based classes, the detraditionalization of social classes, changes in “family structures, housing conditions, leisure activities, geographical distribution of populations, trade union and club membership [or] voting patterns” (Beck and Beck-Gernsheim 2002, 213-4).

When turning the pages of the 2000s, many scholars have declared that there was a revived concern about social class issues, working-class identities, class relations and unprecedented class-based forms of exploitation under the auspices of neoliberalism. In particular, this interest in class issues obviously intensified as the aftermath of the 2008 financial crash and austerity politics, as is documented in *Twenty-First Century Drama: What Happens Now?* (Adiseshiah and Lepage 2016). In *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (2011), Aleks Sierz was prescient in seeing how throughout the first decade of the century a substantial number of plays addressed then-current issues related to social class, class formation and class-based discourses—often interrelated with race and gender—staging plays that depicted “ugly chavs, impoverished mums, feckless dads, thuggish kids, crims and gangstas. [...] Even the countryside was awash with urban ills” (162) as well as images of cultural and racial segregation. Sierz also argues that, at the time of the New Labour government, while it attempted to “create a more just society, class divisions were worse than ever”, and indeed, during this period class divides desperately intensified, segregating class communities and bringing back “the Victorian idea of the fearsome undeserving poor” (128), an idea which I will return later on. For him, one of the contemporary ways of portraying the working-class was by means of the council-estate and dirty-realism (128) as illustrated, for instance, in Leo Butler’s

Redundant (2001). Beyond this, Sierz also looked at Tanika Gupta's *Sugar Mummies* (2006) or Debbie Tucker Green's *Trade* (2005)—although the latter cannot be labelled as a realist play—as plays that address class and race by exploring the question of sex tourism or foregrounding how “sex is part of the global marketplace (Sierz 2011, 119-20).

However, while these plays were excellent in terms of giving a full account of every single social unease Britain was suffering at the start of the century, for Sierz, class distinctions were the central characteristic of this divided Britain (2011, 127). Nevertheless, representations of the poor had a double social function. First, they were a reminder of class distinction and class conflict and second, they engraved these divides more strongly on social imaginaries:

As the poor stormed through plays, their writers were certainly vulnerable to the accusation of stereotyping, or of cultural tourism. Curiously enough, the marginal poor were more central to our imagined Britishness than ordinary citizens. Perhaps the popularity of the well-hard loser implies that middle-class Britain is inauthentic: the true Brits are the sons and daughters of the dole. (Sierz 2011, 232)

On top of this, these class representations were a reflection of a broader gloomy sense that despite being aware of “living in an unjust society, we didn't know how to fix it” (Sierz 2011, 162), a sense which endures even today. In this, Sierz's assertion, which is akin to Mark Fisher's theorization of ‘capitalist realism’ which drew on the slogan attributed to Slavoj Žižek and Frederic Jameson “that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism”, intimates that this frustrating and overwhelming sense dominates every bit of our symbolic and cultural imaginary in neoliberal times, edging out and foreclosing any “coherent alternative to it” (Fisher 2009, 8).

While the concept of capitalist realism, to me, magnificently encapsulates a particular conviction of our times which has direct links to the end of the Cold War, the collapse of the Communist Bloc and the implementation of neoliberalism as the global hegemonic political process from the 1980s onwards (Fisher 2009, 11-14), I will put it partially aside. As will be further explored, for those who fervently believe in social justice and in a more egalitarian-committed society, this dispirited understanding of neoliberalism leaves almost no room for fathoming actual counterhegemonic dispositions and discourses against capitalism. Not only is the comprehension of capitalism as “monstrous [...]

capable of metabolizing and absorbing anything with which it comes into contact” (Fisher 2009, 11) problematic, but it also invalidates any actual counteroffer.

In contrast, someone who took a more optimistic stance on this matter is Adiseshiah. In *Twenty-First Century Drama: What Happens Now?* (2016) she analyses how three contemporary plays—Jez Butterworth’s *Jerusalem* (2009), Simon Stephen’s *Port* (2002) and Gillian Slovo’s *The Riots* (2011)—powerfully recentred class as a “significant and enduring identity and power relation” (167-8). These works all attempt to resist assimilation to a middle-class mode of personhood—as it happens in *Beats* and *Mouthpiece* or is satirised in *In the Republic of Happiness*—, to what Adiseshiah refers to as an “already familiar classed ways of knowing”, and either offer transgressive theatrical intervention in “the struggle over the contemporary meaning of class” (2016, 8) or provide “contestations to dominant constructions of the working-class subject as anachronistic, stagnant and indigestible” (168), an approach I will revisit during the analysis of case studies.

1.1 Mapa de la tesi

Després d’aquesta introducció, la present tesi s’estructura a partir de tres seccions: el marc teòric (capítols 2, 3, 4 i 5), els casos d’estudi (capítols 6, 7 i 8) i finalment les conclusions (capítol 9). El capítol 2, titulat “Neoliberal Crises and Theatre”, detalla l’estat de la qüestió sobre com diversos teòrics han repensat la noció de crisi. Partint d’una lectura gramsciana del concepte d’hegemonia—principalment a través de la lectura de Hall (Gramsci 1992; Hall 1990, 2011; Hall and O’Shea 2013; Hall et al. 2015)—el capítol s’endinsa en com el poder neoliberal recorre a les crisis per portar a terme la neoliberalització dels sectors econòmics i la societat. Com s’exposa al capítol, aquesta reproducció del poder neoliberal, que apunta al ‘sentit comú’, sovint es desenvolupa a partir de l’ordre del discurs. Per aquest motiu, posteriorment, s’explora el concepte de governamentalitat de Foucault (2010)—sobretot, a partir de l’obra de Brown (2017)—per posar teòricament en joc com en èpoques de crisi el discurs neoliberal propaga i inscriu en els subjectes, en forma de normes i valors, la seva ideologia mitjançant l’apel·lació a la responsabilitat individual, el risc, o a través d’un èmfasi extrem en l’agència de l’individu. Finalment, es posa atenció a com diversos acadèmics, des de la perspectiva dels estudis culturals, i en relació amb les arts escèniques, han conceptualitzat i incorporat en els seus estudis la complexa noció de crisi.

El capítol 3, que porta per títol “Neoliberalism in Context”, té per objectiu explicar les complexes definicions que s’han atorgat per ‘neoliberalisme’fent espai per una formulació pròpia, la qual serà clau per poder procedir amb la qüestió de classe. Després d’exposar la pluralitat de definicions que connota aquest terme, el capítol es centra sobretot en la proposta estratègica de Boas i Gans-Morse (2009). Aquests autors proposen una essencialització, a partir d’una unificació de fenòmens disjunts, del terme ‘neoliberalisme’ amb la finalitat de buidar-lo semànticament de connotacions polítiques i/o normatives. Contra aquest argumentari, finalment, i a partir de postulats marxistes i Foucaultians, el capítol clou amb una lectura del neoliberalisme que esquivi una reducció essencialista d’aquest concepte i lligada, sobretot, a la ideologia.

En el següent capítol, el capítol 4, “Declivi social i teòric del concepte de classe”, en primer lloc, es realitza un breu recorregut sobre la noció de classe, influït especialment pel materialisme cultural (Thompson 1966; Williams 1977,), que desacredita en part l’economicisme determinista sovint atribuït a aquesta noció. Des d’aquesta perspectiva, s’analitza com les noves relacions del capital—la desindustrialització i el post-Fordisme—, la cultura global del consum i les polítiques de Thatcher van comportar al Regne Unit una progressiva ‘desproletarització’ social. Com a conseqüència d’aquest paradigma, s’exposa com diversos sociòlegs de la reflexivitat—Bauman, Beck, Giddens—van començar a desestimar la noció de classe i a adoptar, en canvi, models que expliquessin la individualitat de la modernitat tardana.

El darrer capítol del marc teòric, el capítol 5, “Subjectivitat neoliberal i classe com a lluita”, suposa la culminació d’aquest marc teòric i presenta una metodologia d’anàlisi a partir de la qual procediré a llegir *Beats, In the Republic of Happiness* i *Mouthpiece*. Aquest capítol s’alinea amb la teoria mencionada anteriorment, i articula com certs modes de subjectivitat neoliberal troben els seus fonaments en les diferències de classes (Skeggs 2004a; Tyler 2015). Finalment, el capítol posa aquest marc en diàleg amb dues anàlisis—la proposta de Murphy de ‘classe com a performativitat’ (2012) i Tyler de ‘classe com a lluita’ (2013; 2015)—que, de manera complementària, resulten útils a l’hora d’examinar com el teatre representa subjectivitats articulades a partir de la classe.

El primer capítol, dedicat a l’estudi de *Beats*, “Desproletarització i noves formes de solidaritat”, analitza com Hurley respon al context d’austeritat a partir d’estratègies d’interpel·lació de l’espectador, així com per un contingut narratiu caracteritzat per l’experiència de la desproletarització en les societats post-industrials. En primer lloc, el

capítol traça una lectura sobre la dramaturgia de Hurley a partir del treball de David Overend (2013; 2019), que exposa com l'audiència, entesa com a 'comunitat estètica', és central en la proposta estètica del dramaturg escocès i para atenció a quins mecanismes formals recorre l'obra per possibilitar aquest tipus d'audiència. En segon lloc, es sosté que el potencial polític i subversiu de l'obra sorgeix, sobretot, a partir de l'anàlisi narratiu que fa l'obra del món que habiten tant l'interpret com els espectadors, i no tant de la proposta d'una audiència com a 'comunitat estètica', com proposa Overend. En aquest sentit, s'explora la construcció arquetipitzada i demonitzada de la classe treballadora, sobretot, a partir del personatge de Spanner, i com, juntament amb Johnno, fuig o s'oposa a l'ideal de la subjectivitat neoliberal. En contra de les formes de poder neoliberals, *Beats* recupera el llenguatge afectiu de la solidaritat com a eina a partir de la qual repensar altres possibles subjectivacions i formes d'esdevenir comunitat.

El segon capítol dels casos d'estudi, dedicat a *In the Republic of Happiness*, explora com l'obra porta fins a l'última de les conseqüències la subjectivitat neoliberal, centrant-se en els personatges de Bob i Madeleine, i en com es personifica en aquesta última l'individualisme capitalista (Cooke 2014, 411). Aquest capítol es recolza en Binkley (2011, 2014), Han (2017, 2018) i Illouz (2020), i argumenta que l'obra, a partir, sobretot, del recurs irònic, qüestiona la felicitat neoliberal com a tecnologia de control a què els individus són apel·lats, a partir de discursos al voltant de l'auto-optimització del jo, l'autenticitat, la seguretat o el benestar personal. Acollint-se a lectures que s'han fet de l'obra (Angelaki 2017; Escoda 2017), el capítol analitza com aquesta sol·licita un testimoniatge per part dels espectadors a través del qual puguin qüestionar-se les narratives que exalten una subjectivitat neoliberal desarrelada de l'Altre.

El darrer capítol dels casos d'estudi, "Redistribució i reconeixement a *Mouthpiece* (2018)", la tesi torna a la dramaturgia de Hurley per analitzar com aquesta opera formalment i temàticament a partir d'antagonismes socials. Per aquest propòsit, el treball recorre a Fraser (1995, 2003) i al debat sobre la justícia social segons la lògica del reconeixement—polítiques de la identitat—i/o la redistribució econòmica, ja que, com analitza al capítol, s'articula a partir d'aquestes dues lògiques. A *Mouthpiece* la tesi analitza com la representació de la classe treballadora segons narratives de decadència o representacions que visibilitzen la identitat de classe segons els atributs culturals—'classe com a performativitat'—corren el perill de desempoderar i estigmatitzar encara més aquests subjectes quan són consumides per la classe mitjana. Finalment, l'estudi se centra

en el personatge de Declan per analitzar com l'obra formalment transgredeix i temàticament qüestiona aquestes representacions des de la concepció de la classe com una lluita contra els règims d'inscripció classificatoris.

Amb tot això, aquest estudi pretén ampliar les anàlisis existents pel que fa a les representacions de classe, en un moment d'extrema desigualtat en què aquest concepte ha estat intencionadament soscavat. A l'últim capítol, "Conclusions, limitacions i futura recerca", la tesi recull les principals aportacions que s'han dut a terme, tot destacant-ne algunes limitacions, i exposa, finalment, quines vies de futur poden derivar de les aplicacions teòriques i metodològiques d'aquesta recerca.

2. Neoliberal Crises and Theatre: State of the Art

The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear.

Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*

Throughout the late 2000s, 2010s and early 2020s, several scholars (Alison 2012; Angelaki 2017; Balestrini et al. 2020; Holdsworth 2020; Wallace et al. 2022; Zaroulia and Hager 2015) have, unsurprisingly, turned their attention to questions relating to crises and theatre. If a single word is were to be sought to encompass the overwhelming feeling/ambience of these recent years of turbulence, ‘crisis’ is undoubtedly one of the best candidates. In no small part due to the 2008 financial downturn—regarded as the landmark that signals the change from relative prosperity to a situation of exacerbated uncertainty and extreme inequality—but also including the democratic crisis under neoliberalism and scepticism towards democratic institutions, austerity policies, the care crisis, the #MeToo movement, the European migrant crisis, the housing crisis, the escalating climate crisis or the Covid crisis, the concept of *crisis* has become part of the day-to-day rhetoric in almost every aspect of our lives.

Given that this investigation is devoted to analysing plays related to the global financial crash, the debt crisis, austerity, matters of class-making and modes of subjectivity, the following scrutiny of the concept *crisis* will be almost entirely taken from two (interrelated) philosophical and sociological perspectives. On the basis of a Gramscian understanding of hegemony (Gramsci 1992; Hall 1990, 2011; Hall and O’Shea 2013; Hall et al. 2015), to begin with, I will turn to considerations of a crisis as an interval of time in which social relations are given a new signification from which hegemonic social forms may be reinforced, challenged or brought down. Later, I will move to Foucauldian-inspired approaches (Brown 2017; Foucault 2010; Rose 1999) which foreground the neoliberal discursive dimension of crises, shedding light on how the neoliberal governmentality, in times of crisis, disseminate different mechanisms of power through which individuals embody apparatuses of disciplinarity and assimilate modes of subjectivity based on individual responsibility and risk-tasking that motivate

our common daily practices. Finally, I will provide a panoramic view of how the concept of crisis has been incorporated into social and political theatre in Britain and how it has been dealt with by scholars, as well as my own view on it with regard to questions of class.

2.1 Crisis, Neoliberalism and Hegemony

Crises, in the broad sense of the term, are not only objective, detachable, describable events—e.g., ranging from a financial crises to a catastrophic flood—which happen in a specific place and time period that involve several agents and have devastating psychological, material, economic and social consequences. Along with these elements, crises also involve various layers related to ideological struggles and social interests upon which the social interpretation of the crisis will be based. Crises have a subjectively perceived and embodied dimension too. Discursively contested and shapable in so far as the way “events and changes” are presented and structured (Walby 2015, 15), crises, for neoliberals, provide an excellent opportunity to carry out the neoliberal reprogramming of economic sectors which they consider have not been sufficiently liberalised.

As an illustration, and paraphrasing Naomi Klein’s *The Shock Doctrine*, crises are an excellent moment to adjust or impose serious changes on society which, under normal circumstances, would be more than unimaginable (2007, 6). As Klein explains, one of the intellectual leaders of the Chicago School of Economics, Milton Friedman, who rejected Keynesianism in favour of monetarism, clearly describes this tension between the old and the new afforded by crises in his book *Capitalism and Freedom* (2002):

Only a crisis—actual or perceived—produces real change. When that crisis occurs, the actions that are taken depend on the ideas that are lying around. That, I believe, is our basic function: to develop alternatives to existing policies, to keep them alive and available until the politically impossible becomes politically inevitable. (Friedman 2002, xiv)

Here, Friedman is clearly pointing to the battle for hegemony (Gramsci 1992; Hall 1990; Hall and O’Shea 2013; Hall et al. 2015), which goes cheek-by-jowl with the notion of crisis and the neoliberal project as periods of time where ideological intervention is required, since solutions are needed, even when they dare to reformulate ideas already grounded on the social consensus. In Klein’s account of ‘disaster capitalism,’ Friedman and his neoliberal colleagues had been awaiting a major crisis in order to sell off “pieces

of the state to private players”, which would leave citizens “reeling from the shock” (6) and unable to react. According to Klein’s reasoning, citizens would find themselves in a position of impotence, unwilling to confront those measures which go against democratic institutions and their usual procedures (6-7). However, I would like to underscore the fact that, from the early days of the Chicago School of Economics, one thing was clear: in order for ideas to be accepted they must be constantly produced and reiterated.

Drawing on Bob Jessop, “crises occur when a set of social relations (including their links to their natural world) cannot be reproduced in the usual ways” (2015, 97). Crises then are ‘objectively’ overdetermined, since they have “multiple causes that interact to produce a particular ‘event’ or sequence of events in a particular conjuncture” (97). However, crises are also obscure and disputed events, and in this sense, a crisis cannot be understood as “a purely objective, extra-semiotic event or process that automatically produces a definite response or outcome” (97). To exemplify this, the 2008 financial crash was a terrible crisis in sheer economic terms, but the way that it was narrated responded to neoliberal aspirations and interests, rather than focusing attention on the provision of unfettered finance and devising measures for tackling it, the political debate instead being centred on excessive state expenditure and the implementation of austerity measures to counter it (Walby 2015, 18). In times of crisis, the ruling classes endeavour to remake and signify their political and ideological positions according to their own interests. These must be constructed, and this happens on the subjective-side of crises, in the battle over hegemony (Hall 1990, 167).

A Gramscian understanding of crises, instead of conceiving them as an immediate event, understands organic crises (structural crises) as a result of a process, which may prolong in time and have many different resolutions—restoration, reconstruction or passive transformism (167). Organic crisis occurs as the outcome of the contradictions “in the economic aspects of social relations, the meaning of which is subject to contestation” (Walby 2015, 15). While such a crisis is underway, the elements of social order—economic, social, moral, political and ideological—“refuse to cohere into a whole, producing a rupture in societal consensus” (Dawson 2018). Organic crises, though, are not necessarily triggered by the political domain and “areas of industrial and economic life” or by class struggle, but as Hall reminds us, they can erupt in a “wide series of polemics and debates about fundamental sexual, moral and intellectual

questions, in a crisis in the relations of political representation and the parties” (1990, 168).

To understand this conception of organic crises, Alan Sinfield provides assistance. For him, dominant ideologies are always both “under pressure” and constantly being revamped to confront the contradictions of the social order. In their practical immediacy, ideologies must always be based on “their claim to superior plausibility in the face of diverse disturbances,” needing to be constantly reworked and reproduced according to the “expectations that they need to generate” (1992, 41). It is when these expectations are not met that conflict and contradiction arise, and where dissidence or counterhegemonic practices can originate (42).

When a crisis occurs, the consensus on hegemonic beliefs and practices that is crucial for establishing and maintaining power in a democracy is shattered. At this juncture, when the conditions of ideological plausibility—which create the hegemonic beliefs and practices that rule “our understandings of the world and how to live in it” (Sinfield 1992, 32)—fail to cohere into a whole, then a process of disidentification (individual or collective) with the dominant ideology may come about (Sinfield 1992, 41), and subjects may identify with emergent ideologies instead, where “new meanings and values, new practices, new relationships” among the social order are produced (Williams 1977, 123). Having said that, these emergent practices may occur in tandem with ‘residual’ practices relating to “earlier social formations and phases of the cultural process, in which certain real meanings and values were generated” (123)—such as authoritarianism, xenophobia or organised religion. As Walby claims, “the struggle to become hegemonic is conducted through discourse and narrative and is fuelled by variations in a multiplicity of forms of power” (2015, 34). To put these ideas into an example, during the 2008 financial crisis, “the main task of the ruling ideology” was imposing a narrative which did not name the global capitalist system as culprit for the meltdown, rather it put the blame “on its secondary accidental deviation (too lax legal regulations, the corruption of big financial institutions, etc.)” (Žižek 2013, 17). In a nutshell, the capitalist class revamp their neoliberal programme and discourse according to their class interests.

So, crises are a period of time in which large-scale change can be implemented at the economic, social, ideologic and political level. While this window of resignification remains open, a series of social meanings are reconsidered, “only to narrow again as social relations take new forms” (Walby 2015, 34). Similarly, Jessop also pointed out the

capacity for “decisive intervention” of crises, highlighting that social agents may opt for different resolutions: namely, “repair broken social relations, promote piece-meal adaptation or produce radical transformation” (2015, 97).

2.2 Neoliberalism, Crises and Regimes of Control

Literature and cultural scholars have recently begun to focus on the “global ascendancy of neoliberal biopolitics” (Balestrini et al. 2020, 3) and neoliberal forms of governmentality (Harvie 2013, 1-25; Angelaki 2017, 3-9). This theoretical framework does not directly address matters of crises per se. Instead, it focuses on how the ideology of neoliberalism is disseminated through “knowledge that people internalize so that they become self-governing,” rather than being “imposed through top-down government ‘controls’” (Harvie 2013, 3). This fact notwithstanding, in practical terms, Foucault’s notions fit perfectly when it comes to scrutinising how, in times of crises, neoliberalism disseminates norms and values over society rooted in self-responsibility, risk-taking and self-empowerment. This Foucauldian-inspired approach envisages power as productive and malleable, characterised by an “intensification and generalization of the normalizing apparatuses of disciplinarity that internally animate our common and daily practices” (Hardt and Negri 2000, 23). In capitalist society, so that these apparatuses have control over individuals, power is not only exerted through ideology (as an Althusserian approach would point out), but is also wielded, as well as produced, by the body. As Foucault claims, “for capitalist society, it is biopolitics, the biological, the somatic, the corporal, that mattered more than anything else” (2001, 137).

Neoliberalism as an economic rationality not only gives shape to the state in a brand-new way, but is also generative of subjects, markets, law, jurisprudence, and the norms that regulate behaviour among them (Brown 2017, 121). Under neoliberalism, the state, society, the economy, individuals, and non-economic spheres are progressively and steadily reconfigured and revalued in economic terms (Brown 2017, 17) and, even, “noneconomic spheres and endeavors” (50) cannot escape this neoliberal rationality. Far from arguing that in times of crises, the dominant classes see crises as a window of opportunity to seize and secure their economic and social position, under neoliberalism, discourses around crises are particularly power-generative. Mechanisms of power are produced and embodied by subjects but, at the same time and as a characteristic of the neoliberal mode of governmentality (Tyler 2015, 507), these discourses may spawn new

forms of subjectivity and othering, and/or reinforce old ones, spreading particular norms for policing the population without the need of coercive state intervention. In this line, I will pay attention to *insecurity* and *precariousness* (Lorey 2015), *precarisation* (Standing 2016, 19-21), *self-optimization* and *self-exploitation* (Han 2017, 28) and, finally, *stigmatisation* (Tyler 2020, 15-17) as modes of neoliberal governmentality that link to with class and subjectivity.

Instead of understanding neoliberalism as simply the vigorous resurrection of classic liberalism, that is, as Adam Smith reborn, Foucault insists on neoliberalism's transformative capacity, in its potential for "taking the formal principles of the market economy and referring and relating them to, projecting them on to a general art of government" (2010, 131). In this view, Foucault suggests that what sets neoliberalism apart from other past economic doctrines is how it take the principles of the "market economy" to "index a general art of government" (131). This is achieved through uncoupling "the market economy from the political principle of laissez-faire" (Foucault 2010, 131). As Brown illuminates, "neoliberalism is not about the state leaving the economy alone," for neoliberals the economy is "denaturalized and loses its liberal status as autarkic" (2015, 62). Unlike liberal views on the state, neoliberalism demands an active state which fertilises the ground on which economic competition and growth can thrive and succeed. In addition, the production of subjectivities as human capital is paramount to neoliberalism according to Brown, insofar as a subject is, first, "profoundly integrated into and hence subordinated to the supervening goal of macroeconomic growth" (83) and, second, forced to become a "responsible self-investor and self-provider" which engages in a self-sustaining form that "meshes with the morality of the state and the health of the economy" (84).

To put it simply, nowadays the market has become the universal metric through which all value is assessed, all "spheres of existence are framed and measured, even when those spheres are not directly monetized" (Brown 2015, 10). Such art of government became the normative rationality (49-50), or to use Foucault's term, it became a neoliberal *governmentality*—government plus rationality—whose all-encompassing and primary economic conduct transforms all "human domain and endeavour, along with humans themselves, according to a specific image of the economic" (Brown 2015, 10).

2.3 Theatre and Neoliberal Crises

From this latter stance, theatre scholars, in their reading of plays which have absorbed crises as their main concern, borrow Foucault's theoretical framework on how power is embedded into individuals to foreground how different political narratives of neoliberalism and governmentalities have been a "conditioning factor" (Angelaki 2017, 10). In this context, Angelaki categorises a set of plays under the umbrella 'theatre of crisis'. She considers these plays to be so affected by crises at their "thematic and formal core" (5) that they present theatre as a space of exchange where, under this formulation, spectators are invited to "think, question, judge, and be moved rather than consume a politically gratifying message that might reaffirm any given spectator's ideological or intellectual superiority in a way that might, in turn, generate complacency" (3). Crisis, here, is understood by Angelaki as "the staple of our contemporary experience" (246), bridging the gap between various social manifestations of what a crisis may be (terror crisis, climate crisis, financial crisis, refugee crisis, crisis of democratic institutions), and not necessarily leading us to consider this experience as "destructive", but instead or also as "the space where the intervention might still take place" (2).

In a similar move, Clare Wallace and Clara Escoda in their introduction "States of emergency: Performing Crisis" (2022) also point to the transformative character of crisis. Although they acknowledge, drawing on Daddario and Schmidt, that crisis, as an affective label, engenders such a general feeling of alertness and helplessness in that it forecloses any chance of critical thought (2), they highlight that crises also open "possibilities of transvaluation, and of interrupting the cynicism of commodification" (2). Crises—and I will be insisting on this idea—have therefore been conceived as dilating moments in which social meanings are redefined "only to narrow as social relations take new forms" (Walby 2015, 34). However, Escoda and Wallace warn us not to, confusingly, equate crisis with change:

Crisis, then, is not merely a synonym for change, though change is invariably brought by crisis. Rather it signifies change wrought by excess and disproportion, that develops in a non-linear manner and ruptures structures of control or efficiency within a system, social or otherwise. Such definitions become meaningful when positioned in relation to causes, effects and contexts; a task that entails various perspectives and rationales. (Wallace and Escoda 2022, 3)

In identifying the origins of crises in British society, Angelaki's reading also warns us against considering neoliberalism as a notion which may risk falling into totalizing and reductionist conceptions of the social and economic arena. Her account, though, leaves space to understand neoliberalism in its plural manifestation as a hybrid, better understood through close contextual reading and consistent references to sociology (10), a preoccupation which I also share as will be apparent throughout this dissertation. With this aim in mind, analysis of neoliberal governmentality along with social contextual readings may shed light on how, currently, overemphasis is placed on the responsibility of the individual, and their involvement in society, as risk-takers and entrepreneurs. In particular, in the post-2008 period, once the dominant discourse established the idea that the culprit for the financial situation was the individual's excessiveness, post-recession policies in the UK, notably austerity and individual moderation "in consumption, in feelings, in expectations" (10), were exalted as the path to recovery. In that sense, Angelaki considers that:

we have transitioned to a time where institutional collapse and political saturation have enabled more distance between the individual and society, more options for governmentality and a new mutation of the neoliberalist gene. Following the financial crisis [...] the forming narrative of the post-Blair era, then, once more, is based on the individual behaving according to set norms and responding to capitalist triggers. (2017, 10-11)

By looking at socially engaged art and performance practices, Jen Harvie in *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism* (2013) questions whether these artistic practices, characterised by "social engagement and fair, democratic opportunity" (Harvie 2013, 2), run the risk of becoming complicit with "the agendas of neoliberal capitalist culture" (3). Due to the spread since the 1990s of immersive productions, one-to-one theatre and relational art, Harvie questions whether they are in fact offering critical social interventions or are reproducing the inherent disparity of neoliberalism. This scepticism derives directly from the way in which neoliberalism is viable as a governing rationale. That is, arguing that neoliberalism is not materialised through top-down state manoeuvres, but through governmentality, the neoliberal governmental form disseminates knowledge so "that [people] become self-governing" (3). She highlights that, ranging from New Labour in the late 1990s to the Conservative coalition government of 2010-2015, the state encouraged artists to embrace entrepreneurship while at the same

time cutting back on arts funding and the cultural budget (192): “as state-led support systems for the arts contract, artists have been compelled to work in increasingly privatized ways in order to sustain their practices, for example, seeking private funding to bankroll their work, occupying independent spaces such as pop-ups in which to show their work, and exploiting the free labour of volunteers to help develop and produce their work” (192).

On the one hand, for Harvie these practices may, at best, elude, critique, repudiate or ridicule neoliberalism, even find and shape “alternative ways of being which preserve principles of social collaboration and interdependence” (2013, 193). But, on the other, they temporarily coexist with the promotion of “creative industries” and “creative cities.” These facilitate gentrification processes, that is to say, middle-class migration to the detriment of working-class residents, which erodes “social housing provision and principles of affordable housing and social welfare” (192), and these creative endeavours lock their cultural middle-class position by “holding the tastes of the working-class at a pejorative distance from their own” (Tomlin 2021, 262).

In this line, scholars have recently paid particular attention to the exogenous dynamics between theatre and the city. Especially in times of crisis, cuts have devastatingly affected theatrical production: an exacerbation of the exclusion of “those from lower socio-economic backgrounds” from institutions (Tomlin 2020, 259); the cutting of state funding from local government by £165 million since 2010 (Snow 2016); and the crisis itself impacting on the audience’s cost of living. Who can afford to go to the theatre? Or ‘consume’ art in general in times of crisis? As Love argues, people from a working-class background are likely to experience detachment, misrecognition and exclusion, since theatres often feel like metropolitan middle-class enclaves (Love 2018, n.p.) where the engagement and/or representation of working class people leaves much to be desired. Indeed, the statistics speak for themselves: a 2015 report conducted by the Warwick Commission revealed that “the wealthiest, better educated and least ethnically diverse 8% of the population forms the most culturally active segment of all” (Warwick Commission 2015, 33).

However, this class division did not appear from one day to the next. It is part of the urban and cultural dynamics of late capitalism, planned and cultivated for decades. While Hassan Mahamdallie lauds the fact that in the arts “old fashioned elitist notions of a universalist Western canon have been hollowed out by streams of critical thought” (2011,

n.p.) in favour of a more egalitarian stance on history, both, Mahamdallie (2011) and Love (2018) report and warn that a privileged metropolitan middle-class dominates within artistic institutions. Primarily, the consolidation of this metropolitan middle-class demographic at the heart of the cultural and creative industries responds to the logic of gentrification. In part, those inner-cities and areas, which provided home to workers around industrial complexes in the past, are now being restructured following deindustrialisation, housing privatisation and the globalisation of most European and British cities, becoming spaces of stigmatising segregation, entitled diversity and huge disparity.

Worse still, these social processes led not only to the detachment of working-class individuals from their social bonds and community activities, but also to the progressive reconfiguration of the urban social map. For working class and non-affluent people the only option they have left is to move to urban peripheries. Thus, they increasingly become concentrated in lower-income neighbourhoods, very often devoid of public service or housing, and when they do not, these communities are the first ones on which the whip of austerity, privatisation or outsourcing is used. At the same time, cities have become more polarised due to “state support of individual housing through urban planning and fiscal policy” (Wacquant 2018, 28). These policies paved the way for the middle classes, instead of living in “mixed urban areas” as happened previously, to relocate themselves “in protected territories where they benefit from a higher level public services (France), provision their basic household needs on the private market (United States), or enjoy a mix of superior public and private goods (United Kingdom)” (Wacquant 2018, 28).

Although class, as a sociological term, also underwent its own ‘crisis,’ so to speak, leading Paul Murphy to argue that class has been occluded in theatre studies and beyond (2012)—see chapter 5 for a detailed discussion—more recently, studies on social class have been carried out that focus on aesthetic and thematic representation. These interventions include Adiseshiah (2016), Elaine Aston (2018), Katie Beswick (2019; 2020), Jenny Hughes (2015), Lara Kriegel (2015), Murphy (2012) and Liz Tomlin (2019, 2020). Inspired by the work of Silvia Federici and the idea that under capitalism feminised bodies are confined to unrecognised reproductive work, causing them live in a perpetual state of violence and crisis, Elisabeth Massana alerts us to not see a ‘crisis’ as a turning point, insofar as it “obscures the fact that this [...] turning point is defined by a system that is already built upon the existence of subjects always already in crisis: feminized and

racialized bodies, colonized subjects, queer and gender non-conforming people, disabled bodies and all those who do not conform to the norm”, as well as warning that we should not interpret its aftermath as providing promising opportunities for ostracised subjects perpetually confined in a state of crisis (2022, 65-66).

Central to understanding how processes of social abjection and stigmatisation—as modes of governmentality—and class-distinction operate in conjunction is Imogen Tyler’s *Revolting Subjects* (2013) and *Stigma* (2020). Holdsworth in *English Theatre and Social Abjection* (2020) turns to Tyler’s ideas of abjection to explore how groups are pitted against each other by looking at the North-South divide, rioters and the good national citizen, Gypsy and Traveller communities, and black British citizens denigrated by white privilege (5). Although Holdsworth’s book is not specifically concerned with crisis I will return to it as I also share her theoretical framework in relation to governmentality. In particular, I find her claim that more works focusing on areas such as class, poverty and class-driven figurations should be undertaken and are required inspiring. To that end, her insight that theatre can be a “generative mode of political intervention with the possibility to contribute to heightened scrutiny of relations of power and social inequalities” (7) will be revisited throughout the pages of my case studies.

In relation to crisis, precarity as a new political catchword and idea in social movements also appeared after “the systematic attack upon the welfare mode of organizing social relations that precipitated EuroMayDay protests that began in Milan in 2001” (Ridout and Schneider 2012, 6; also see Lorey 2015, 10). Precarisation has become an ambivalent process in which “a new cycle of exploitation also meets desires and subjective behaviors which express the refusal of the old, so-called Fordist regime of labor and the search for another, better, we can even say flexible life” which works well in tandem with new modes of subjectivity (Lorey 2015, 10). In the field of theatre, theorizations of precarity have also made their way into the work of scholars. For Marissia Fragkou the concept of precarity encapsulates “the material conditions that facilitate and maintain the uneven distribution of vulnerability and management of precarious life” (2019, 6), and facilitates the intersection of these ill-distributed conditions with “class, racial and gender identities,” and she points to how vulnerability, grief and the ‘human’ operate as they are “embedded in material conditions that sustain life” (5).

Precarity has been read as the “continuation of the predictable pattern in which ordinary contingencies of material and fantasmatic life associated with proletarian labor-

related subjectivity” (Puar 2012, 166). In this regard, under neoliberalism conditions of precarity have been further intensified, causing a broader segment of population to be exposed to such conditions on a daily basis (Fragkou 2019, 5). In this line, understanding crisis as a ‘state of exception’ is nothing new, but such conditions are only deemed to be ‘crises’ when they “hit the bourgeoisies” (Puar et al. 2012, 166). Precarity then, risks being a term with universalizing pretensions, as Lauren Berlant notes, but having semantically different manifestations which result in:

a realist term, denoting a condition of instability created by changes in the compact between capital and the state; an affective term, describing the historical present; and an ideological term, a rallying cry for a new world of interdependency and care that takes the public good as the apriori whose energies do not exist for the benefit of private wealth and which should be protected by the political class. (Berlant 2011)

In this line, Isabell Lorey (2015) sets out three different dimensions of the precarious. Firstly, precariousness “as a socio-ontological dimension of lives and bodies” (11) that foregrounds the intrinsic relational condition of human and non-human beings. That is to say, “precariousness designates something that is existentially shared, an endangerment of bodies that is ineluctable and hence not to be secured, not only because they are mortal, but specifically because they are social” (11-12). Secondly, precarity denotes the crystallisation of “different political, social and legal compensations of a general precariousness” by means of hierarchization and processes of othering (12). Finally, governmental precarisation emerges as a sovereign mode of governing in order to “strengthen the state and serve the productivity of the capitalist economy” (13) giving rise to different subjectivations. These come about not only by deregulating employment, but also through the “destabilisation of the conduct of life and thus of bodies and modes of subjectivation” as a way of governing (13-14).

Taking into account that the works I will address as case studies—*Beats*, *In the Republic of Happiness* and *Mouthpiece*—are related to these dimensions of the precarious, in one way or another, it seemed important to me to include them in the state of the art. In particular, my approach when it comes to understanding neoliberalism is heavily influenced by governmental precarisation. That is, how normative discourses become embedded and embodied in the individuals’ bodies under neoliberalism. For that

purpose, in the next chapter I will turn now to provide a definition for neoliberalism as a governmental and hegemonic practice.

3. Neoliberalism in Context

3.1 Neoliberalism, a Contested Definition

Trying to provide a definition for neoliberalism is an arduous task. Despite how historically widespread the usage of such a concept is, the notion of neoliberalism is multifarious enough to be tricky to encapsulate in a single definition. Across the breadth of political and ideological spectrum, as well as academic works and the media, this concept is applied in various directions to explain a vast array of different economic, political, social, and even cultural phenomena (Boas and Gans-Morse, 2009). To add insult to injury, the meaning of neoliberalism has quite often been mixed up with and/or explained through other similar semantic concepts such as late-capitalism, globalization, post-Fordist capitalism, the Washington Consensus, monetarism, market reform and neo-conservatism, among many others; not to mention that on many occasions this concept simply goes undefined and is incidental to other concepts—for instance, neoliberal globalization, neoliberal state, neoliberal subject, neoliberal environment, neoliberal sexualities, and so on.

What is more, the meaning of neoliberalism may well vary depending on the eyes of the definer and the scope of what is being referred to. If its meaning is narrowed down only in terms of policy-making, when it comes to comparing how different neoliberal strategies have been implemented or, perhaps, the material consequences of those policies in different economic and historical contexts, there will be those who would rather use neoliberalism as a catch-all term, while others would just as soon conflate it with other terms and frameworks at the drop of a hat. By way of example, Donald Trump has been thought of as a firm proponent of neoliberalism (Bessner and Sparke 2017, n.p.; Weeks 2016, n.p.), but also as the digger of its grave, using a neoconservative and populist shovel (West 2016, n.p.). This fact does not categorically imply, however, that neoliberalism cannot fit well with emerging forms of populism and neoconservative tendencies, as we will see.

Rather than a set of policies or a coherently jointed ideology, neoliberalism is epistemologically understood as a dominant political rationality. Following a Foucauldian bias, neoliberalism as a form of government operates primarily through mediating our environmental action, being: “a set of mechanisms and technologies structuring the milieu of individuals in order to obtain specific effects from their behavior” (Lorenzini 2018, 155). Neoliberalism can thus be seen as a “governing rationality [that] organizes and

constructs a great deal of conduct and a great many values without appearing to do so” (Brown, 2018), an invisible governmental form of control through which our norms are subtly stamped upon us, not only to allow us to make sense of the world we inhabit, but also to continue to produce the social practices that sustain those “reality principles” (Brown 2017, 122; 2018). Going back to the example of Trump, since neoliberalism “inadvertently prepared the ground for profoundly anti-democratic political ideas and practices to take root in the culture and the [individual] subject” (Brown 2006: 702), neoliberalism, as a political rationality, works perfectly with other ideological claims which, at first glance, may not necessarily be concordant—such as neoconservative moralism, statism and authoritarianism—for it is neoliberalism itself that has enabled and set them in motion.

Within the ideological and political arena, neoliberalism has become an umbrella term, albeit one in a constant process of contestation and redefinition, by both the right and the left, who have each appropriated it for their own ideological purposes, as we shall see. As a term, neoliberalism entered the political battlefield in the 1930s introduced by the German Freiburg School—also known as ordoliberals—as a moderate revisiting of classic liberalism.¹ While it first had positive connotations, after being used in the Chilean context under Augusto Pinochet’s US-backed coup-d’état, it acquired a negative dimension, and following the Fall of the Berlin Wall in 1989, neoliberalism became the dominant form of economic and political management across the globe—often acknowledged as or interwoven with the third wave of globalization. A similar set of practices was indiscriminately implemented by governments: the deregulation of the financial markets, the privatization of state-owned companies, the liberalization of price-fixing mechanisms, reductions in the social security support net, etc. These distinctive neoliberal policies were implemented in unison by countries as varied as post-apartheid South Africa, post-Maoist China, and former Soviet Union countries. In brief, neoliberalism, from that moment on, became the hegemonic mode of discourse that

¹ The German Freiburg School was an economic school of thought which came into existence during the pre-World War II period. Some of their most famous members were: Franz Böhm, Walter Eucken, and Hans Grossmann-Doerth, who in 1936 Nazi Germany wrote the *Ordo Manifesto*. Because of their manifesto’s and journal’s name, they are known as ordoliberals. They principally extolled the figure of the state as a facilitator and keeper of competition among economic agents. For ordoliberals, competition was not just an instrument to achieve “consumer or social welfare, but [...] a fundamental requirement of social justice and well-functioning society. Free economic participation by all citizens was the primary channel for achieving liberal and human values” (Crane 2013, 253).

pervaded all economic, social, and political rhetoric and achieved a global span and impact (Harvey 2007a, 3; Mills 2009, 3).

With this in mind, trying to find a definition for neoliberalism that could be beaten into shape to fit every single situation worldwide, apart from being historically unattainable, is also methodologically questionable. Neoliberalism, as a term, not only acquires different meanings with respect to different phenomena, but it can also be philosophically understood in different ways according to different approaches—and even continues to appear undefined in some empirical works! (Boas and Gans-Morse 2009, 138). Indeed, many scholars have asked themselves about the appropriateness of interrogating the idea of neoliberalism alone, rather than throwing the whole apparatus of capitalism into question. Not in vain, they ask themselves if in simply blaming neoliberalism for the structural inequality it generates, would we be making room for a ‘good-natured’ version of capitalism. While this is a legitimate concern with unproblematic consequences for social-democrat advocates—who may defend a Keynesian view of economy—, it is an infernal torment for anti-capitalist partisans (Birch and Springer 2019, 473). So, does this mean that we had better cast the concept of neoliberalism into the dustbin of history and opt for a new one?

My aim, in this section, is not to give a full account of each and every twist of such a tortuous concept. It is rather more humble; I just seek to provide, first, a general panoramic view that pays attention to recent discussions regarding the legitimacy, the historical evolution and the widespread, plural and contradictory pertinence of neoliberalism as a term and its uses. Following this, I will focus on questioning the way neoliberalism should be best understood strategically. Turning to different definitions, taking from some of the thinkers relevant to this dissertation, I will discuss and make a strong case for why we should reject essentialised and monolithic edifices of neoliberalism. Beyond admitting that it is an arduous task which, worryingly, cannot be carried out without its own contradictions—like making Marxist and poststructuralist approaches get along— I strongly share the belief that there is a way to “rehabilitate neoliberalism as a concept and a useful way to analyse the damage that contemporary political economy is doing to so many people” (Birch and Springer 2019, 468). At the same time, I will argue against views which set out to condense and hold back different economic policies under the ‘catch-all’ term neoliberalism.

Later on, I will flesh out the divergent accounts of neoliberalism before then proceeding to analyse their ebbs and flows. In this way, I will connect the term ‘neoliberalism’ to the normative ‘construction’ of a free possessive individual, (Harvey 2007a; Hall and O’Shea 2013; Brown 2017), arguing that neoliberalism is a concept that cannot heave up its political anchors—giving rise to an allegedly neutral term common to all stances, regardless of the ideological compass, that is grounded on empirical fact. At odds with this, I argue that neoliberalism is, from its very contrived onset, a class project and a fully-formed ideological concept where class, namely, the post-WWII working classes who relied on the welfare state, was systematically pounced on: an action, wilfully or not, all too often left unremarked in several historical, philosophical and economic accounts of neoliberal phenomena.

3.2 Neoliberalism: Essentialised and Non-Centred Versions

A genealogic study conducted by Taylor C. Boas and Jordan Gans-Morse (2009) analysed the content of 148 journal articles between 1990 and 2004 and concluded that neoliberalism is a scholarly on-trend buzzword, politically loaded and contested from all angles (political, economic, social, cultural, legal, etc.) which, first, is often not defined when being used, second, has historically evolved in terms of its meaning at such a rapid pace that it now seems to designate almost the exact opposite of what it referred to at its inception and, finally, is overly appealed to when explaining varied phenomena (see also Barnett 2005; Venugopal 2015). For Boas and Gans-Morse, neoliberalism moved historically and semantically from having positively-charged connotations, when the German Freiburg School first used it, as mentioned above, to suggest a shift from classic liberalism in support of a more moderate version of a liberal economy in the 1930s, to being a vague label fraught with negative associations, especially after the political and economic experiments widely applied in Latin America in the 1970s and 80s, used by the Left—from socialists to radical social democrats including anarchist groups too, in my view—in order to harshly criticise though in a flippant manner advocates of the free-market economy (see Peck 2004). According to Boas and Gans-Morse, the term unobtrusively shifted its credentials when Chilean intellectuals employed it to “refer to radical economic reforms under the Pinochet dictatorship”; from that moment on, the label neoliberalism took on the negative normative valence that persists in the present day (2009, 139).

Even so, among academics there is no rule of thumb to follow about the way the term should be applied or understood. While some scholars hint that neoliberalism is a

“necessary illusion” with the potential to bring together local and global research (Castree 2006, 6); others suggest that “there is no such thing [as neoliberalism]”, but rather this concept serves as a catch-all term for leftist academics who “manage to reduce the understanding of social relations to a residual effect of hegemonic projects and/or governmental programmes of rule” (Barnett 2005, 9-10; see also Clarke 2004).

Other writers, such as Springer (2012), following Ward and England (2007) distinguish four possible understandings of neoliberalism. First, neoliberalism can be understood as an ideological hegemonic project, wherein dominant groups sharing class-alliances “circulate a coherent program of interpretations and images of the world onto others,” and which involves “a degree of willing consent” (Springer 2012, 136). Second, it can be seen as a policy or program based on the redistribution of services and assets from the state or public-owned properties to “the private sector or corporate interests” (136), accompanied by the unchallenged tenet that greater efficiency is achieved under private management and market-driven competition. Third, neoliberalism in its state form can be taken as a process of transformation, working on a Janus-faced basis. While the neoliberal state is summoned to adopt interventionist measures in an effort to guarantee a competitive environment and economic health for weak or absent market forces—that is, states adopt “the role of market ‘manager’” (Peck 2001, 445-6)—; at the same time and paradoxically, states are simultaneously compelled to roll their power back by restructuring themselves (Peck 2001, 446), abandoning democratic commitments to “equality, liberty, inclusion, and constitutionalism” in order to embrace “the project of economic growth, competitive positioning, and capital enhancement” (Brown 2017, 26). Fourth, neoliberalism may be understood as governmentality (Foucault 2010), relying on the idea of power as knowledge producer. From this perspective, the concept of neoliberalism would be grasped as an “ensemble of rationalities, strategies, technologies, and techniques concerning the mentality of rule that allow for the de-centring of government through the active role of auto-regulated or auto-correcting selves” (Springer 2012, 137). According to this version, neoliberalism would be softly instilled through the constant unfolding and renovation of ‘common sense,’ wherein the human being is remade as human capital (Brown 2017, 34).

However, what makes Springer’s reasoning so appealing and rosy is the fact that, in his portrayal, he acknowledges that these four understandings of neoliberalism are, or can potentially be, blended through the circulation of discourse. Thus, although a hybridised

understanding of neoliberalism, foregrounding its discursive status, seems methodologically fraught with dangers since different approaches—i.e., Marxist and Foucauldian conceptions of neoliberalism—offer accounts of subjectivity, agency, social relationships, and so on, which are not only widely dissimilar, but also discordant, it may in fact shed more light on the term rather than further confounding it. Neoliberalism, then, can be understood as a discourse that is “able to articulate a synthesis of complementarities between theoretical positions that are seemingly mismatched” (Springer 2012, 139).

In contrast, Boas and Gans-Morse’s study (2009) took the opposite stance: they presented three singularised, essentialised and unified versions of neoliberalism—and how it should be understood—which are allegedly incompatible. In what follows I will argue against this incompatibility and against any endeavour to disassemble politics from neoliberal phenomena. In this sense, I am extremely sceptical about Boas and Gans-Morse’s petition to scholars to rescue the term from normative views and “politically charged language” in support of a common substantive meaning (159) advantageous to all alike. Notwithstanding, I must acknowledge that Boas and Gans-Morse lay out three potential applications, or historical syncretic usages, of the term, which could initially be of great help in mapping neoliberalism, in providing a historical account of its social, economic and philosophical emergence, and in moving towards a fit-for-purpose conceptualization. In what follows, I will be discussing these three issues.

According to Boas and Gans-Morse, the first application of neoliberalism refers to the distinctiveness of contemporary capitalism with respect to past models of development, particularly the total breakdown of import substitution industrialism in Latin America and the Soviet Bloc, along with the waning of Keynesianism and the welfare state in Western Europe and North America, and the state of development of East Asia (2009, 157). Beneath this economic and institutional world reconfiguration lies another world where there is no other choice but a pervading free-market, reminiscent of what Francis Fukuyama famously termed as “the end of history” (1992) or Fisher as “capitalist realism”, that is to say, a “pervasive, sense of exhaustion, of cultural and political sterility” (Fisher 2009, 7), a world in which alternatives to capitalism are no longer desirable, a line of thought which this thesis will work with later on.

A second usage for this term applies to the expansion of free markets in developing countries whereby, from the 1980s onwards, a battery of more radical neoliberal policies

was put into effect, such as the privatization of retirement plans in Chile and the implementation of flat rate income taxes in Eastern Europe, that is to say, structural policies whose application is almost inconceivable in post-industrialised Western European economies that have undergone welfare-state and mixed-economy reforms since, broadly speaking, state pensions or progressive income taxes are highly regarded.

Finally, and in contrast to the last point, a third possible application is that of neoliberalism referring to “a distinct *type* of market economy that includes countries from both the developed and developing worlds” (Boas and Gans-Morse 2009, 158; italics in the original), a label that would not fit snugly in describing every corner of the world, this application of neoliberalism only suiting those countries from middle and upper-income regions that have undergone structural market reforms, like Britain under Margaret Thatcher’s administration, the US under Ronald Reagan, and Pinochet’s dictatorship in Chile. This latter application suggests that neoliberalism is not an appropriate term to apply to those countries that “experienced more gradual and less ideologically driven episodes of market reform, such as France or Mexico” (Boas and Gans-Morse 2009, 158), countries which require another term to describe their economic adjustment, especially when the power holders in business refused to make use of the state as a regulative force to promote competitiveness, as Marion Fourcade-Gourinchas and Sarah L. Babb have pointed out (2002).

3.3 Contesting Essentialised Versions of Neoliberalism

Boas and Gans-Morse’s potential applications of neoliberalism are fine, but all of them leave hardly any margin in terms of accounting for neoliberal subjectivity and all are unduly overfocused on economic and policy processes alone, despite the authors trying to divest neoliberalism of “politically charged language” (2009, 159). It could be argued that initial debates revolving around neoliberalism did not explicitly address subjectivity. As David Chandler and Julian Reid shrewdly remind us, in the wake of the demise of socialist alternatives, policy debates in the 1980s and early 1990s hinged on an unquestioned and shared understanding, both from the left and the right, of the individual as an essentially autonomous being whose actions follow rational interests (2016, 3), “[t]he difference was in the form in which autonomous action could be best developed—through more free play of the market or through more intervention at the level of the

state” (3). However, neoliberalism entails a diminished view of the human, as Chandler and Reid state (4):

the neoliberal subject is a subject that must permanently struggle to accommodate itself to the world. Not a subject that can conceive of changing the world, its structure and conditions of possibility; but a subject which accepts the unknowability of the world in which it lives. [...] The human subject is constructed within neoliberal discourse as having to accept that it is not possible to resist or secure him or herself from difficulties encountered (both individually and collectively) but instead learn how to adapt to their enabling conditions via the embrace of insecurity and unknowability. (4)

Furthermore, even the last two aforementioned possible definitions put forth by Boas and Gans-Morse—neoliberalism as a battery of radical policies put into effect in developing countries; and neoliberalism as a label which only fits those countries which underwent market reforms—seem to give too much relevance to the institutional domestic framework and its derived policy making, no matter how structural their domestic policies might be when implemented. These two ‘work-in-progress’ applications of neoliberalism fail, however, to account for all the international economic and social forces (including institutional ones), cultural flows and exchanges on which the late-capitalist economy, society and culture are based and have moved through in recent decades.

Firstly, they treat the “developed and developing worlds” as if they were simply independent and unrelated entities, rather than foregrounding their underlying connectedness and interdependent processes. Instead, a relational approach would give better clues to understand the new world reconfiguration. Especially, at a time when the capitalist economy has moved heaven and earth to overaccelerate international trading and labour through the rapid mobilization of commodities, the creation of the containership in 1956 being a springboard for this achievement (Harvey, 2018). In actual fact, containerisation represented a quantum leap in the last 60 years which enabled the consumerist economy to take place and opened the doors for globalization (Broeze, 2019). In addition, investment in information technologies like the Internet played a crucial role in establishing worldwide trade and capital networks, and in doing so, maximising market transactions and compressing them in time and space (Harvey 2007a, 4). As such, a conceptualization of neoliberalism is needed that does not overlook either

the escalating connectedness among countries under late-capitalism, nor the institutions that underpin and promote these connections, or the local forces at work (Springer 2012, 136). Rather, it should incorporate these characteristics in its contextual core.

Indeed, the compression of time and space is key for both David Harvey and Zygmunt Bauman when it comes to understanding the defining forces behind neoliberal and globalised capitalism. However, it is also important to stress that these forces are not equally distributed and do not have the same impact across the world. On the contrary, it must be acknowledged that these defining forces are totally uneven and not everyone is benefitting equally from such a world reconfiguration. What is more, drawing from a Marxist perspective, it has been argued that developed economies make a profit at the expense of developing ones, through extracting surplus value and plundering their raw materials, taking advantage of their weaker economic situation. In this sense, the neoliberal project can be understood as a neo-colonial project, where institutions, heavily influenced by northern well-off economies —namely “the triumvirate of the World Bank, International Monetary Fund (IMF), and the United States Treasury” (Venugopal 2015, 176)—play a key role in determining the fate of southern countries, compelling them to adopt tailor-made market reforms, and dooming them to cater to northern countries’ economic, political and military purposes.

Following this train of thought, Bauman claims that “what appears as globalization for some means localization for others; signalling a new freedom for some, [while] upon many others it descends as an uninvited and cruel fate” (2017, 2), mobility being one of the most longed-for values in late modernity. In a similar fashion, even François Bourguignon, former Chief Economist of the World Bank (2003-2007), headquartered in Washington, pointed out that “the growing openness of national economies to trade in goods and services, the movement of capital and technological know-how, and the emergence of new actors in this trade” have all been at the frontline of rising inequality between national and international economies, which have been in contact with the globalised project via indirect and inconspicuous routes (2017, 73). Therefore, when trying to conceptualise neoliberalism in its widest sense, it cannot be done without first providing a snapshot of the recent global processes that have reconfigured the world.

However, to move forward, Boas and Gans-Morse (2009) uncritically obliterate the refashioning of the neoliberal subject and the prominent role that this neoliberal individual plays in the culture of entrepreneurship—and in neoliberalism itself: First, as

a necessary normative laid down by the law and social and economic policies (Brown, 2006); second, as a ‘resilient subject’, a capacity-built individual able to choose the right direction immersed in a threatening environment that downgrades the subject’s autonomy and agency (Chandler and Reid 2016); and third, as a ‘free subject’, a calculating and reflexive person “found within a network of individuals, families, neighbours and voluntary associations” (Dean 2003, 165), who is also situated in organic and artificial “networks of affect, identification and care [...] based on lifestyle choice, habitation, profession and career path, patterns of consumption, and voluntary association [and, finally], institutionally and organizationally located” (165). Likewise, it is an enterprising self, technologically monitored and regulated, that tries to fulfil its self-interest in the market—where once public welfare provision is now privately commodified—by exerting its active citizenship and self-government through its “freedom to choose” (Miller and Rose 2011, 79-82).

Without the constant training, refashioning, regulation and promotion of the individual under economic parameters and personal calculations in terms of self-interest and choice; without the overreaching techniques of regulation and government—ranging from macro apparatus, like the state, other pivotal economic organizations, and overly-circulated discourses of meritocracy and self-responsibility, to more small-scale levels, like individual ‘lifestyle choice’, consumption practices, voluntary associations and so on, the neoliberal project would be nothing but an air bubble, at best. Neoliberalism, through these technologies of the self, seems to have taken on board, despite the cost, the idea that society, for capitalism, is simply an extension of the market. As Karl Polanyi put it, “instead of economy being embedded in social relations, social relations are embedded in the economic system (2001, 77).

In regard to these conceptualizations of neoliberalism, I also align myself with Marxist critiques which consider neoliberalism to be a class project that combines the “dispossession of the commons” with “forms of ideological hegemony” (Birch and Springer 2019, 471), and which Harvey formulated as “creative destruction”, that is, a revolutionary revamping of traditional forms of state sovereignty, “divisions of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachment to the land and habits of the heart” (Harvey 2007a, 3). In fact, it was not until the 1970s that the dominating classes in the most advanced capitalist countries saw their power threatened and their capital profitability declined.

According to Duménil and Lévy, this decade was a tipping point since, in the fight against 1970s stagflation, finance buttressed the power of its dominating class by refocusing “economic activity on capital profitability and payments to creditors and stockholders” (2004, 9-10).

In relation to the need for capital to extend its limits overseas, this revolutionary revamping upheld by the dominating classes saw in the channels of globalization or, more particularly, “the globalization of financial markets” (see Bourdieu 1998) an indisputable potential means through which to have their power restored. Actually, in the context of the 1970s recession and up against policies which, first, were “designed to favor growth and employment, but which did indeed penalize financial revenues” (Duménil and Lévy 2004, 14), the dominating class used that crisis to their advantage by means of raising interest rates to stop inflation. Duménil and Lévy’s account of this situation is worth quoting at length:

[T]his blow triggered a spate of actions that spread to all of society and the economy, reorganizing them in accordance with this new social order and favoring the revenues and power of those fractions of the dominant classes that embodied capitalist ownership in the most direct way. The extension of this new order to the whole of the planet, at least to those countries where the perspectives for profit seemed sufficient, was meteoric. This new course of capitalism confirmed what had already been obtained since the beginning of the structural crisis—and end to the previous decades’ improvement of workers’ conditions. Wage increases were interrupted or considerably slowed down, there were attempts to dismantle social protection systems, the lack of job security became more widespread; [...] major struggles that broke out against the initial pressures (particularly in the United Kingdom and the United States) were contained with the greatest determination. Popular strategies—both revolutionary [...] as well as reformist—lost, or were losing, their credibility. (2014, 15-16).

To recap, in order to best understand all of these portrayed social, economic and cultural characteristics, limits and contradictory accounts of power upon which neoliberalism has been articulated and distributed in multiple varied ways, it seems potentially and strategically more effective to bring neoliberalism into the terrain of discourse and/or to understand it as an unfinished process—neoliberalisation—which may take on different shapes, instead of instituting a paradigmatic version of

neoliberalism (Springer 2016, 5). Even though this strategy has its pros and cons, and could be harshly berated because of treating neoliberalism as an illusionary phenomenon, Springer advises us to “attune our analyses to the differing resonance of neoliberal ideas within a diverse range of policy implementations, state projects and sociocultural imaginaries” (2016, 5). Neoliberalism cannot, then, be amalgamated within a feigned, essentialised disguise. As I will discuss in the next chapter, many scholars agree that neoliberalism is, rather, constituted as a mode of discourse, a governmental form of reason or hegemonic common-sense (Brown 2017; Hall and O’Shea 2013; Harvey 2007a; 2007b; 2018; Springer 2012; 2016) through which competitive-driven markets with universalising pretensions are extended to every sphere of human activity, although its implementation may differ significantly depending on other sociocultural processes.

4. Declivi social i teòric del concepte de classe: L'ofensiva neoliberal

I hate the working class which is what you're going to go on about now, it doesn't exist any more, it means lazy and stupid. I don't like the way they talk. I don't like beer guts and football vomit and saucy tits.

Caryl Churchill, *Top Girls*

El concepte de classe—en el sentit de classe social—és força sovint un concepte que ràpidament condueix a enormes confusions, a malentesos ideològics irreparables sobre com s'entenen els grups socials, sobre com s'articulen aquests i en funció a què. En el nostre dia a dia, en les notícies, en els discursos dels polítics, incloent-hi també la producció acadèmica, el concepte de classe, més enllà de qualsevol pretensió d'objectivitat científica, s'utilitza tant per navegar social i culturalment, com per produir el com hem de fer-ho. Però la concepció que fem sobre les classes socials és molt sovint contradictòria i complexa, com ens recorda Hall et al., “[c]lasses are [...] formations with complex internal compositions that change over historical time” (2015, 17). Des d'aquesta perspectiva, pot resultar un absolut maldecap si es pretén cicatritzar les diferències d'ús que es produeixen quan s'enuncia 'classe' en qualsevol entorn.

Per començar, si cerquem per les pàgines d'un diccionari etimològic l'origen del concepte de classe, ens adonem que prové del llatí—*classis*—, terme que empraven els censors romans per tal d'avaluar l'obligatorietat del servei militar als ciutadans romans segons la seva riquesa (Mey 2009, 952). Mentre que aquest concepte, en un origen, només feia referència a la història romana, després va entrar a la llengua anglesa primer com un terme per definir l'organització eclesiàstica i, més endavant, com a mot general per designar qualsevol divisió o grup (Williams 1985, 60). Ara bé, la noció de classe fàcilment defuig essencialitzacions conceptuals, però no per això ens hem de privar d'emprar aquest concepte. Com Skeggs bé reivindica, classe és la manera abreujada per descriure i entendre la relació entre poder i desigualtat. Remarcar la importància d'utilitzar aquest concepte és crucial ja que aquells que ocupen posicions de poder, precisament, asseguren que la classe no existeix, justificant així qualsevol relació d'explotació com a dret natural—sobretot en el context neoliberal, com veurem—. En

aquest sentit, “class shapes how we live, it shapes our possibilities, our access to things, it shapes our health [...]. It shapes our future, if we have one. And it’s fundamental to how every element of society is organized, [...] because without class we cannot understand how capitalism works” (Hui 2020, 3:10).

D’exemples sobre la vacil·lació semàntica i epistemològica del concepte de classe n’hi ha molts i variats. Tal i com Will Atkinson apunta, el concepte de classe s’implementa semànticament per abastar diversos fenòmens socials i donar sentit social a la “cruel exploitation in dingy workshops around the globe, or tension and conflict between managers and workers in workplaces across the world, or governments being run by people coming from a small number of elite educational institutions thanks to extremely wealthy [...] backgrounds” (Atkinson 2020, 1). El primer sentit que emergeix, llavors, és el de ‘classe és igual a grup social.’ Ho exemplifico amb dos exemples polítics contemporanis. Quan les faccions ideològiques properes a l’(extrema-)dreta es volen desvincular de les maneres de fer dels partits tradicionals, que jutgen anquilosats, sovint utilitzen el terme la ‘classe política’—casta política, *political class* o *political elite*—per generar un element social de distinció entre aquests partits tradicionals i aquestes faccions, sovint lligat amb projeccions de rebuig i d’abjecció cap a aquesta classe política. D’altra banda, un ús molt diferent és el que es va fer servir durant l’*Occupy Movement* d’Estats Units, on un dels lemes que es va estendre arreu del món clamava: “We’re the 99%.” Tot i que el concepte de classe no aparegui explícitament, aquest darrer cas fa referència a la gran desigualtat entre aquell 1% de la població que concentra tota la riquesa d’un país, contra la resta de la societat. En ambdós usos el concepte de classe indubtablement sembla equivaldre al de grup.

No obstant això, ambdós usos apunten a dues maneres ideològiques, diametralment oposades, d’entendre com es constitueixen les classes socials. D’aquí que classe, no sols té relació amb la idea de grup com a forma descriptiva i locativa, també amb maneres productives d’exercir discurs ideològic i cultural sobre com es configuren jeràrquicament les classes en la societat. Les categories no són termes neutres, desproveïts de les seves condicions d’emergència o del seu bagatge semàntic. Com apunta Skeggs, són el resultat d’una lluita històrica: “[t]his citational process enables flexibility so that some concepts become reshaped to fit contemporary conditions, still carrying their historical legacies, whilst others are abandoned as inapplicable and incapable of being stretched to meet contemporary conditions” (2004, 27). És significatiu, doncs, emfatitzar com el concepte

de classe entra en una economia semàntica, en una lluita de dominació sobre el seu significat, perquè, com veurem a continuació, el concepte de classe no escapa d'aquesta lluita significant.

En aquest capítol, primer, em proposo donar una breu definició de com s'entén el concepte de classe segons el materialisme cultural, centrant-me en Raymond Williams i Edward P. Thompson. Aquesta perspectiva emfatitza el caràcter vivencial, tan grupal com individual, del concepte lligat a com es produeix a partir de relacions econòmiques i culturals. Aquest primer apropament ens serà útil per, més endavant, copsar com tant per part dels detractors com dels partidaris de l'anàlisi de classe, el concepte de classe—concretament, la formulació marxista de 'classe-per-si-mateixa'—i valor d'intercanvi, ambdós resulten fonamentals per comprendre com es va deixar sense efectes la noció de classe i des d'on es pot reprendre aquesta noció. Abans però, traçaré un recorregut amb una doble mirada, històrico-política i sociològica, sobre la transformació de la classe treballadora i de l'esgotament teòric de la categoria de classe. En aquest sentit vull vehicular com, davant l'adveniment del neoliberalisme—com a ideologia dominant—, acompanyat d'una reconfiguració i renovació de les relacions del capital—la desindustrialització, l'auge del sector serveis i la flexibilització laboral—i juntament amb la promoció d'un habitus (Bourdieu 1992) de classe mitjana, com a subjecte per excel·lència del projecte neoliberal, van conduir a certs sociòlegs de la reflexivitat—Bauman, Beck i Giddens—a abandonar la qüestió de classe, a favor d'altres models que posaven l'èmfasi en les noves circumstàncies de l'individu en la modernitat tardana.

Abans de llençar-me de ple en aquest desenvolupament teòric i històric, crec convenient explicar breument d'on treu el concepte d'habitus, terme que anirà ressonant al llarg d'aquest present capítol i serà molt present en el proper, el qual el dedico a la subjectivitat neoliberal. Seguint a Bourdieu, l'habitus és la interiorització de les estructures per part dels individus, fruit d'un procés històric individual i col·lectiu (1992, 56), que alhora produeix pràctiques socials i maneres de pensar—i, afegeixo, sentir. En les seves paraules: “systems of durable, transposable dispositions”; estructures estructurades que alhora són estructurants, és a dir, que funcionen com a “principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary to attain them” (1992, 53). En aquest sentit es concep l'habitus no sols com a producte de les estructures externes interioritzades, sinó que, alhora, té la

potencialitat de causar un impacte sobre aquestes estructures que li han donat forma (Skeggs 2004a, 85). Finalment, l'habitus s'entén com a cúmulo històric de les experiències. Es presenta com a presència activa de la totalitat d'experiències anteriors, així: “[the habitus] is what gives practices their relative autonomy with respect to external determinations of the immediate present. This autonomy is that of the past, enacted and acting, which, functioning as accumulated capital, produces history on the basis of history and so ensures the permanence in change that makes the individual agent a world within the world” (Bourdieu 1992, 56). Tot i que en el proper capítol reprendré més a fons la qüestió de l'habitus, finalment, en aquest capítol, conclouré com l'habitus és un concepte central per a la refutació de les teories de la individualització que van promoure els sociòlegs de la reflexivitat anteriorment esmentats, i que ens permetrà avançar cap a un cert replantejament del concepte de classes.

4.1 La classe a partir del materialisme cultural

A *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte* (1852), Karl Marx traça una distinció sobre el motiu per què el petit camperolat no pot ser considerat com a classe, tal i com sí que ho fa la classe treballadora. Una distinció que realça la importància de l'aspecte de la culturització en la formació de classe, com veurem més endavant. Per Marx, el que constitueix una classe—la classe treballadora—és el fet que milions de persones visquin sota un règim d'alienació del treball, dels seus interessos i cultura, i sota unes condicions d'existència que els separa de les condicions d'existència de la burgesia, fet que els situa en una posició hostil respecte a aquest grup. El motor pel qual la classe treballadora pugui esdevenir classe no és sols la posició econòmica objectiva que aquesta ocupa, sinó les relacions socials d'aquest grup. A diferència, pel que fa al petit camperolat, Marx sosté que no es pot constituir com a classe, seguint l'anterior definició, en tant que només existeix una mera interacció local entre ells—incapaços de reivindicar el seus interessos de classe per sí mateixos—, sense vincle nacional, sense organització política, i en tant que la identitat dels seus interessos no es materialitza en comunitat (1972, 106). La classe treballadora, per tal de sobreviure, ha de vendre la seva força de treball a la burgesia, produint així una plusvàlua que la classe capitalista utilitza no sols per adquirir més mà d'obra, sinó també per adquirir mitjans de producció, el que n'anomena acumulació de capital (Atkinson 2020, 21-22). És des d'aquesta postura que Marx, i la literatura marxista posterior, entén la classe des d'una posició relacional, que sempre existeix en conflicte

dialècticament antagònic—sota la forma de lluita de classes—ja que l’una necessita de l’altra per sobreviure. La burgesia necessita del temps i el treball assalariat de la classe treballadora i aquesta última d’un jornal per sobreviure.

Però per Marx, el que conduirà al proletariat a prendre consciència sobre la seva situació i a aglutinar els seus interessos objectius en col·lectiu, com a classe-per-si-mateixa, seran les pròpies contradiccions del capitalisme: les constants crisis comercials, la feroç competició entre burgesos, que desestabilitzen el salari dels treballadors; la ràpida millora tecnològica, que precaritza els mitjans de subsistència i la vida dels treballadors; o l’augment estrepitós de la força laboral i la conseqüent competició mútua (Marx 1848/2007, 17-18). Per Marx, el fet que el proletariat prengui consciència de la seva situació i dels seus interessos objectius com a grup és un transcurs inevitable. La classe obrera és de naturalesa revolucionària degut a la seva condició. Així com les condicions econòmiques han transformat una massa de gent en classe treballadora, creant uns interessos comuns contraris als de la burgesia (classe-en-si-mateixa), aquesta mateixa classe serà la que s’oposarà al capital (Marx 2021, 160). Ara bé, quan la classe obrera sigui plenament conscient de les seves condicions i s’ajunti per tal de prendre acció esdevindrà ‘classe-per-si-mateixa’ (160). Llavors, en última instància, enderrocaran els capitalistes, prendran el control de l’estat i aboliran la propietat privada (Atkinson 2020, 23).

És des d’aquesta lectura com Raymond Williams i Edward P. Thompson, desencantats—sobretot aquest segon—amb l’estalinisme, comencen a replantejar-se la noció de classe il·luminant aspectes de formació cultural en la constitució de classe, que ràpidament quedaven desacreditats per l’ortodòxia marxista com a accidents superestructurals. Per l’ortodòxia marxista, la identitat de classe troba els seus fonaments essencialment en les relacions de producció i és des d’aquesta estructura primària des d’on qualsevol antagonisme entre burgesia i classe treballadora emergeix (Laclau i Mouffe [1985] 2014, 40). En comptes d’això, aquests autors, Williams i Thompson, començaran a replantejar-se com la noció de classe també es produeix culturalment més enllà de la relació que en guardi amb la base, defugint de l’economicisme determinista, i advocaran per entendre com les pràctiques socials, amb la seva complexitat, poden ser explicades per mitjà d’altres conceptes que respectin certa autonomia categòrica, però que alhora emfatitzin el caràcter relativament autònom i interactiu d’aquestes pràctiques

(Williams 1977, 88).² En particular, Williams lluita per no sobreposar l'economia (la base) com a primer determinant sobre altres expressions socials, com la cultura, ja que ambdós camps s'interpenetren i s'interdeterminen. La cultura és tan present en l'economia com l'economia ho és en la formació i distribució de la cultura (Hall 2016, 34):

Orthodox analysts began to think of 'the base' and 'the superstructure' as if they were separable concrete entities. [...] It is one of the central propositions of Marx's sense of history, for example, that in actual development there are deep contradictions in the relationships of production and in the consequent social relationships. There is therefore the continual possibility of the dynamic variation of these forces. The 'variations' of the superstructure might be deduced from this fact alone, were it not that the 'objective' implications of 'the base' reduce all such variations to secondary consequences. It is only when we realise that 'the base' [...] is itself a dynamic and internally contradictory process [...] that we can begin to free ourselves from the notion of an 'area' or 'category' with certain fixed properties for deduction to the variable processes of a 'superstructure.'
(Williams 1977, 81-82)

Per una banda, Williams, seguint a Marx i Engels, distingeix com les classes socials poden ser categoritzades a partir de les seves relacions econòmiques, és a dir, incloent aquells que objectivament són posicionats en una mateixa situació econòmica—posa l'exemple dels *wage-earners*—; o bé, com poden resultar classe a partir d'una formació, d'un esdevenir classe—per exemple, la classe treballadora (1985, 67) com a classe-per-si-mateixa. En la literatura marxista, assenyala Williams, aquest últim aspecte d'entendre la classe com a 'formació', com a 'esdevenir', és clau; perquè la classe és—i parafrasejo—una formació social que té lloc a partir d'una determinada situació que, per raons històriques, pren consciència de classe, és a dir, consciència sobre la seva situació i s'organitza com a grup per tal d'enfrontar-se a les seves condicions (68). Aquesta lectura, també central en l'obra de Thompson, apunta precisament a la relació recíproca entre base i superestructura: "it's not only the base that determines social consciousness,

² En aquest sentit, Williams a *Marxism & Literature* advoca pel concepte de 'sobredeterminació', introduït per Althusser, és a dir, determinació per múltiples factors (Williams 1977, 83): "[t]he concept of 'overdetermination' is an attempt to avoid the isolation of autonomous categories but at the same time to emphasize relatively autonomous yet of course interactive practices. [...] The concept of overdetermination is more useful than any other as a way of understanding historically lived situations and the authentic complexities of practice" (Williams 1977, 88).

but vice versa” (Efstathiou 2014, 411). La consciència de classe i l’experiència esdevenen així motor de transformació social, juntament amb l’agència humana. I és aquest model d’estructuració dual, d’agència i estructura, el que permetrà començar a replantejar altres explicacions sobre l’esdevenir classe (411). Un model que, a diferència de l’economicisme determinista, assigna en certa mesura una posició preponderant a l’agència humana i que permet explicar altres formacions que vagin més enllà de la distinció marxista clàssica entre ‘falsa consciència’—alienació—i consciència de classe, punt que reprendrem més endavant.

Entendre també la classe com a formació cultural, la qual és resultat de diversos fenòmens històrics, és clau en l’obra de Thompson, *The Making of the English Working Class* (1966). Thompson no entén la classe, però, ni com una estructura, ni com una categoria; més aviat, classe és el resultat d’un procés històric que unifica una sèrie d’esdeveniments disperss, sense relació aparent i, encara més important, que són viscuts, és a dir, que tenen lloc en les relacions humanes (1966, 9):

The relationship must always be embodied in real people and in real context. Moreover, we cannot have two distinct classes, each with an independent being, and then bring them into relationship with each other. [...] And class happens when some men, as a result of common experiences (inherited or shared), feel and articulate the identity of their interests as between themselves, and as against other men whose interests are different from (and usually opposed to) theirs. (Thompson 1966, 9)

Contrari a l’ortodòxia marxista i al reduccionisme econòmic, Thompson definirà la classe, ras i curt, no com a producte històric, com una cosa arrancada de l’experiència, sinó que “class is defined by men as they live their own history” (11).³ De fet, aquesta vinculació de classe amb l’experiència individual, amb el coneixement empíric que cada membre afectivament ‘sent’ esdevé una part essencial de la identitat de cadascú. Tal i com ho indica Efstathiou, “[b]y class experience, [Thompson] means the ‘multitude’ of experiences’ that a person feels as member of a particular class and becomes an essential part of one’s identity” (Efstathiou 2014, 410). En aquest sentit, per Thompson és central

³ Més endavant, com apunta Efstathiou, la idea que la identitat de classe va ser el principal aspecte definitori de la gent corrent—common people—ha estat refutada pels estudis feministes i subalterns. En aquest sentit, es critica la uniformització de l’experiència, assenyalant així com l’entrada en joc d’altres identitats basades en el gènere i raça produeixen un efecte similar al de la classe que Thompson no té en compte (2014).

entendre la classe com una formació social i cultural que sorgeix dels processos que sols es resolen per si mateixos al llarg de períodes històrics considerables (Thompson 1966, 11). Com ell històricament analitza, l'esdevenir classe és també qüestió d'experiència, de 'sentir una identitat d'interessos' en comú:

In the years between 1780 and 1832 most English working people came to *feel an identity of interests* as between themselves, and as against their rulers and employers. This ruling class was itself much divided, and in fact only gained in cohesion over the same years because certain antagonisms were resolved (or faded into relative) insignificance of an insurgent working class. Thus, the working-class presence was, in 1832, the most significant factor in British political life. (Thompson 1966, 11-12; èmfasi en l'original)

M'ha semblat important traçar aquesta genealogia teòrica sobre la concepció de classe per posar sobre la taula un seguit de preguntes que—personalment tinc la impressió—segueixen sent encara molt latents tant en l'imaginari social i cultural, com en debats o espais polítics: encara existeix doncs la classe treballadora avui en dia? O, al contrari, ha quedat completament absorbida per la 'nova classe mitjana'? En un context de sistemàtica desindustrialització i desregulació financera, té sentit seguir parlant encara de classe treballadora o seria preferible advocar per altres models que expliquin les diferències socials, culturals i econòmiques adjacents al neoliberalisme i a la globalització? Té sentit seguir parlant de classe treballadora, històricament enllaçada al sector industrial, quan avui dia en països europeus, la major part de la força laboral es destina a serveis?⁴ En el pla cultural, té sentit seguir aplicant models basats en la formació o distinció de classe quan, a diferència del passat, les diferències entre qui participa de l'alta cultura i la cultura popular, aquesta última vinculada històricament a la classe treballadora, cada vegada s'han anat (con)fonent més? En la següent secció intentaré abordar aquestes preguntes.

4.2 “I hate the working class [...] it doesn't exist anymore”: La classe treballadora sota l'ofensiva neoliberal

Al final del tercer acte de *Top Girls* de Caryl Churchill (1982), el personatge de Marlene, qui encarna els ideals Thatcheristes manté una discussió amb la seva germana. Durant

⁴ Sobre aquest aspecte, Atkinson assenyala que a Europa la proporció entre la força de treball destinada al sector terciari es situa entre dos terços i tres quarts; mentre que al Regne Unit i Estats Units aquesta xifra supera el 80% (Atkinson 2020, 10).

aquesta Marlene arremet ideològicament contra la classe treballadora—i, de passada, contra la seva pròpia germana per ser-ho. Com indica l'epígraf que dona obertura a aquest capítol, Marlene construeix la imatge social de la classe treballadora a partir d'una paradoxa que simbolitza a la perfecció la desfeta de la classe treballadora sota els efectes de la neoliberalització: mentre que nega la seva existència, alhora, necessita mencionar-la per distingir-se socialment. Aquesta distinció passa per una essencialització de la classe a partir d'atributs socials i culturals pejoratius—“lazy and stupid”, “I don't like the way they talk [...] Beer guts and football vomit and saucy tits” (Churchill 2020, 156)—; tota una bateria de característiques despectives per tal de justificar qualsevol desigualtat social i econòmica que pugui caure sobre aquesta classe. En les properes dues seccions intentaré treure l'entrellat de com la classe treballadora, per una banda, perd força com a agent social i econòmic amb la desindustrialització, el post-fordisme i la globalització; però alhora com pel neoliberalisme segueix sent necessari citar-la, fins i tot via mecanismes que passen més desapercibuts (com l'estigmatització i l'abjecció moral), per tal de justificar la desigualtat de classe i responsabilitzar als individus que no 'poden' ascendir socialment, i que es queden 'enrere' o 'fora' dels circuits d'ascens.

Recentment, la historiadora Selina Todd a *The People* (2015) ha emprès la gegantesca tasca d'escodrinyar l'evolució de l'auge de la classe treballadora fins al seu declivi ideològic i polític com a força social i econòmica, comprnent un vast període històric que data des del 1910 fins al 2010. En aquest sentit, Todd situa històricament els fonaments del mite de la societat meritocràtica a la Gran Bretanya en els successius governs a partir del 1945 fins al 1979, com a avantsala del decaïment de la classe treballadora. Una narrativa que es basa en el fet que com més l'individu es parteixi l'esquena, quant més s'esforci i quant més talentós sigui, més lluny podrà ascendir en l'escala social. Però contrària a aquesta afirmació infundada, la Gran Bretanya de postguerres va resultar ser una societat en la qual el lloc de naixement seguia important molt més que qualsevol esforç i dedicació individual (2015, 7-8). De fet, molts dels membres que van créixer al llarg d'aquests anys daurats, els quals van prosperar econòmicament i guanyar cert avenç social individual durant el boom econòmic dels seixanta, van veure afectat el seu estatus durant la dècada dels vuitanta i noranta. Si bé és cert que, en certa mesura, encara retenien gran part del poder adquisitiu i s'havien familiaritzat amb l'habitus procurat per aquella mobilitat social—un aburgesament de la

seva condició—, també van experimentar un declivi en el seu estatus, seguretat i autonomia (Todd 2021, 263).

D'aquesta manera, ressonant amb Thompson i Williams, Todd recupera aquesta idea que la classe no només té lloc com a resultat d'un conjunt d'individus que reuneixen circumstàncies i experiències compartides, les quals es materialitzen segons l'acció política pública, sinó que també té a veure amb els sentiments personals i en com un els articula amb la classe (Todd 2015, 7-9).⁵ En aquest sentit, tot i la desfeta de la classe treballadora industrial com a força social i econòmica a partir del Thatcherisme—com veurem més endavant—avui dia encara una gran majoria de britànics s'auto-identifica com a classe treballadora. I fins i tot aquells que no ho fan, després de la crisi del 2008 i l'austeritat, són plenament conscients, tal i com assenyala Todd, que “who holds economic power, and what they do with it, makes a profound difference to the quality of all our lives” (Todd 2015, 9).

Segons el darrer informe emès per BritainThinks, mentre que l'any 2011 un 62% dels entrevistats s'auto-identificava com a classe treballadora, l'any 2021 encara ho feia un 54%. D'altra banda, mentre el 2011 un 38% s'auto-identificava com a classe mitjana, l'any 2021 ho feia un 45%. Aquests percentatges, per poca variabilitat que mostrin, són prou significatius per dos motius: en primer lloc, un important gruix poblacional encara s'identifica amb l'etiqueta política de classe treballadora; i, en segon lloc, hi ha una progressiva absorció cap a una identificació de classe mitjana que, en èpoques de crisi, sovint s'ha explicat com la necessitat de membres de classe treballadora de refugiar-se sota una imatge social més positiva i no abjecta, com seria la classe mitjana (Jones 2011, ix). En canvi, una xifra que no ha variat gaire notòriament, és la d'aquells que creuen pertànyer a una classe social. Mentre que un 32% hi responen afirmativament, un voluminós 68% es consideren desclassats socials (“We're all middle class now? Social Class in 2021” 2022), estadística que il·lumina amb força part de la tesi d'aquesta investigació: la incessant necessitat ideològica del neoliberalisme d'esborrar la classe en els subjectes.

No obstant això, aquesta visió esperançadora que ofereix Todd no és compartida, per exemple, per Owen Jones, qui assenyala que la identitat de la classe treballadora ha estat socialment i ideològicament estigmatitzada de manera deliberada. El propòsit ideològic

⁵ Un dels conceptes que recentment s'han rescatat en els estudis teatrals és el d'estructures de sentiment—en anglès, ‘structures of feeling’—de Raymond Williams. Veure Aston 2018, 127-48.

de demonitzar i estigmatitzar a la classe treballadora, i més en èpoques de crisi, és simple: justificar la desigualtat social no centrant-se en l'estructura econòmica que la produeix, sinó en una economia moral que produeix sentiments de desmèrit invalidants i singularitza la responsabilitat, posant el focus en l'individu (Jones 2011, 10; Tyler 2020, 192). Al Regne Unit, en concret, la identitat de classe treballadora arrossega tal càrrega negativa a nivell afectiu i moral que gran part del rebuig dels propis membres de classe treballadora a ser anomenats com a tal s'explica pel fet d'haver-se de resguardar personalment sota una imatge social més positiva i no abjecta, com seria la classe mitjana (Jones 2011, ix), per tal de poder prosperar en un mercat cada cop més flexible i competitiu. Sense pretensions de romantitzar la identitat de la classe treballadora, anys enrere aquesta gaudia d'una bona reputació social i d'una càrrega moral més positiva, vinculada a valors ancorats a una econòmica fortament industrial com la solidaritat o l'aspiració col·lectiva (Jones 2011, 10). Tanmateix, actualment sembla haver retornat la idea victoriana del pobre indigne—undeserving poor (Sierz 2011, 128).

Per Jones, la classe treballadora ha estat sistemàticament demonitzada i l'adscripció dels membres a aquesta categoria és viscuda avui en dia com una exclusió. De fet, diversos sociòlegs comparteixen aquesta tesi. D'entre aquests, la sociòloga feminista Skeggs qui, a *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable* (1997), demostra a partir d'una recerca etnogràfica d'un grup de dones joves com la classe seguia sent un element central en la configuració de la seva subjectivitat. Ara bé, sota el nou paradigma neoliberal, la classe precisament no es feia palesa per la seva exhibició, per la voluntat de ser reconegudes com a tal—posteriorment, entraré més a fons amb teories sobre el reconeixement (Fraser 1995; 2003)—sinó, ans al contrari, per tots els esforços que havien d'exercir per tal d'escapar d'una lectura social que les etiquetés com a classe treballadora, és a dir, per tal de dissimular ser-ne. La classe entra en joc com una 'absència estructurant':

The label working class when applied to women has been used to signify all that is dirty, dangerous and without value. In the women's claims for a caring/respectable/responsible personality class was rarely directly figured but was constantly present. It was the structuring absence. Yet whilst they made enormous efforts to distance themselves from the label of working class, their class position [...] was the omnipresent underpinning which informed and circumscribed their ability *to be*. [...] Class operated in a dialogic manner: in every judgment of themselves a measurement was made against others. In this process the

designated ‘other’ (based on representations and imagining of the respectable and judgemental middle class) was constructed as the standard to/from which they measured themselves. The classifying of themselves depended upon the classifying systems of others. (Skeggs 1997, 74; èmfasi en l’original)

Però quins han sigut els detonants que han comportat aquesta desfeta de la classe treballadora com a força social i econòmica? Precisament—i en relació al capítol anterior—en el camp polític i ideològic, si existeix un punt d’inflexió clau en el qual s’explica la derrota de la classe treballadora com a agent social al Regne Unit, aquest és, en particular, la victòria del Thatcherisme i la consolidació hegemònica del projecte neoliberal (Cannadine 2000; Fisher 2009; Jones 2011; Lawrence and Sutcliffe-Braithwaite 2012; Todd 2015; Atkinson 2020). Ara bé, com veurem, aquest abandonament de la classe al Regne Unit va resultar com a conseqüència del canvi paradigmàtic que va suposar el neoliberalisme, la desindustrialització i la globalització—entenenent com a part d’aquest procés també la caiguda del Mur de Berlín—i l’abandonament ideològic del New Labour Party del seu principal subjecte, la classe treballadora.

Tal i com apunta Harvey—seguint a Gérard Duménil i Dominique Lévy (2004)—un dels principals objectius de la neoliberalització és la restauració de la classe dominant en el poder (Harvey 2007a, 16), per mitjà del restabliment de les condicions que permetin la concentració del capital (Fisher 2009, 29), el que Brown anomena la ‘revolució sigil·losa del neoliberalisme’ (Brown 2017). De fet, aquesta reestructuració econòmica té una data clau: l’octubre de 1979.⁶ Aquest any va ser quan el president del Sistema de la Reserva Federal—el banc central d’Estats Units—, Paul Volcker, va abandonar les polítiques fiscals compromeses amb el New Deal,⁷ per tal d’apaivagar la forta inflació, gir que es coneix amb el nom de ‘xoc de Volcker’:

The real rate of interest, which had often been negative during the double-digit inflationary surge of the 1970s, was rendered positive by fiat of the Federal Reserve. The nominal rate of interest was raised overnight and, after a few ups and downs, by July 1981 stood close to 20 per cent. Thus began a ‘long recession that would empty factories and break unions in

⁶ 6 d’octubre de 1979, segons Christian Marazzi (Fisher 2009, 33).

⁷ Polítiques fiscals i monetàries que, basant-se amb el Keynesianisme, tenien l’objectiu principal de promoure la plena ocupabilitat de l’economia.

the US and drive debtor countries to the brink of insolvency, beginning the long era of structural adjustment.’ (Harvey 2007a, 23)

Aquestes mesures, a més, van anar acompanyades per un seguit de polítiques en l’administració política de Reagan les quals van ser fonamentals per a què el procés de neoliberalització que s’estava començant a coure pogués prosperar. Polítiques que, de retruc, ràpidament es van estendre arreu del món, sobretot en el bloc deutor de l’Euro-Atlàntic, en governs d’índole conservadora, incloent així la facilitació de la desregularització fiscal, retallades del tipus taxatiu, retallades pressupostàries, i atacs contra el sindicalisme obrer i/o poder professional (Harvey 2007a, 25).

L’any 1979 precisament també coincideix amb la victòria de Margaret Thatcher a les eleccions generals al Regne Unit. Anteriorment, en la dècada dels setanta es va viure un context en el qual el poder econòmic i polític de la classe treballadora va anar minvant progressivament. Durant aquella dècada, les demandes socials i polítiques de la classe obrera no van prosperar exitosament per via de l’acció col·lectiva, a partir del sindicalisme, dels grups de dones i campanyes per a l’habitatge, per fer front a la bombolla immobiliària—el Barber *boom*—. Especialment conegut és el ‘Winter of Discontent’ (Nov 1978 – Feb 1979) quan els treballadors van convocar diverses vagues per tal de protestar contra l’intent del govern laborista de voler capar l’increment salarial. Aquest fet marcarà, en primer lloc, la derrota electoral del Partit Laborista a les eleccions generals del 1979 i donarà pas a una era de profunda transformació política, econòmica i social sense precedents. Però també donarà pas a la creació del mite que promulga la idea que va ser la mateixa classe treballadora qui va trencar llaços amb tota formació política que defensés els seus interessos, sindicats i el laborisme, abraçant així una política que causaria estralls al moviment obrer: el Thatcherisme (Martin 2009). A tot això, la xifra d’aturats i la inseguretat econòmica, alhora que creixia, també va exacerbar el desig d’aquesta classe per exercir un major control sobre les seves vides. I Thatcher, en vistes d’aquesta conjuntura, va sortir vencedora de les eleccions amb la premissa que garantiria una estabilitat que el govern laborista d’aleshores, sota el control de Harold Wilson (1974-1976) i James Callaghan (1976-1979), havia estat incapaç de procurar (Todd 2015, 314).

A això es suma el fet que l’economia britànica—i arreu d’Occident—va anar transformant-se gradualment. Mentre que la mà d’obra industrial, sovint atribuïda a la imatge de l’home blanc de classe treballadora, anava a la baixa, emergia el sector serveis vinculat a l’oficina i a noves habilitats laborals ‘soft,’ les quals van ser llegides com a

femenines, requerint així de sociabilitat, de tenir bona presència, de saber-estar. Simultàniament, moltes indústries degut als avenços tecnològics i a una major flexibilitat en matèria de lleis empresarials, van deslocalitzar-se, allotjant sobretot la producció a països on la mà d'obra era més econòmica i amb menys tradició sindical, com era el cas de l'est asiàtic (Atkinson 2020, 10) o—per què no dir-ho—a països on la pràctica o total inexistència d'un marc laboral permetés la sobreexplotació infantil, laboral i de recursos (Fraser 2020):⁸

la sociedad en la que vivimos en estos momentos no se asemeja al capitalismo de nuestras abuelas. Profundamente globalizado, se materializa a partir de nuevas geografías de explotación. Tras haber reubicado gran parte de la industria [...], propiciado la proliferación del sector servicios y sus puestos de trabajo precarios en el núcleo histórico del sistema-mundo capitalista, y reclutado a las mujeres para el trabajo asalariado a escala global, este capitalismo ha alterado completamente la composición de 'la clase trabajadora.' (Fraser 2020, 9)

Tal i com apunta Fraser, la desindustrialització i el seu conseqüent model productiu, el post-Fordisme, són portadors d'un nou paradigma, no sols laboral i econòmic, sinó també social i ideològic. Amb l'auge dels sectors serveis i les altes taxes de desocupació als anys vuitanta, l'economia neoliberal va optar també per la desregulació del capital i del treball. Cada vegada més empreses, que abans oferien una contractació indefinida, ara optaven per 'casualitzar' la força laboral. És a dir, la contractació temporal dels obrers i la subcontractació per vies externes a l'empresa privada van anar a l'alça (Fisher 2009, 33). En aquest sentit, mentre abans l'obrer podria adquirir una sèrie d'habilitats per tal de poder progressar laboralment, sempre dins d'una rígida jerarquia organitzativa, ara se li demana estar en constant re-aprenentatge i re-entrenament de les seves habilitats (reskilling) per tal de poder-se moure flexiblement d'institució a institució, de rol a rol (Atkinson 2010, 6; Fisher 2009, 32; Giddens 2008, 7). Amb el post-Fordisme, tot un nou llenguatge contrari a la rutina i burocràcia Fordista, com a treballs considerats personalment degradants, ha impregnat l'escena laboral (Sennett 1999, 43-44). Tal i com

⁸ Segons l'últim informe de l'Organització Internacional del Treball (ILO, International Labour Organization) s'estima que l'any 2021 l'explotació infantil assolía la xifra de 160 milions. Mentre que la tendència dels anys 2000-2016 era decreixent, hi ha hagut un repunt de 8,4 milions d'infants explotats durant els darrers anys.

descriu Sennett, el treballador d'avui en dia, en canvi, està més exposat al risc que aquesta 'llibertat' i flexibilitat suposa:

a kind of extreme risk-taking takes form in which large number of young people gamble that they will be one of the chosen few. [...] In this competitive landscape, those who succeed sweep the board of gains, while the mass of losers have crumbs to divide up among themselves. Flexibility is a key element in allowing such a market to form. Without a bureaucratic system to channel wealth gains throughout a hierarchy, rewards gravitate to the most powerful; in an unfettered institution, those in a position to grab everything do so. Flexibility thus accentuates inequality via the winner-take-all market. (Senett 1999, 89-90)

Amb tots aquests canvis produint-se de manera simultània a tots els nivells socials, durant els anys vuitanta, el Thatcherisme va fer de la classe treballadora britànica i el sindicalisme l'objectiu dels seus atacs polítics. Les noves lleis introduïdes ara permetien acomiadar a vaguistes amb més facilitat; els costos per indemnització laboral van reduir-se, facilitant així l'acomiadament; les tàctiques de vaga com els piquets secundaris van ser declarades il·legals; i les lleis que garantien que els fons sindicals no fossin comissats per tribunals van ser derogades, causant que els sindicats perdessin poder i capacitat d'acció (Jones 2011, 50). Però, més enllà de l'àmbit legislatiu, aquest devastador contraatac de Thatcher també va col·locar al centre de la diana la vella classe obrera industrial, atemptant contra feines ben remunerades, segures i qualificades (54), les quals havien constituït part de la identitat de la classe treballadora industrial. En poques paraules, la vaga dels miners britànics (1984-1985) encapsula a la perfecció aquesta desfeta de la classe treballadora industrial com a força social i econòmica:

On the eve of the Thatcherite crusade, half of all workers were trade unionists. By 1995, the number had fallen to a third. [...] There no longer seemed anything to celebrate about being working class. But Thatcherism promised an alternative. Leave the working class behind, it said, and come join the property-owning middle classes. (Jones 2011, 60)

Quan Fisher intenta justificar el concepte de 'realisme capitalista,' s'acull també a la derrota d'aquesta vaga a fi d'explicar les conseqüències pràctiques i simbòliques de la desfeta de la classe treballadora. Els vuitanta, per ell, serà la dècada en què encara hi hauria alternatives mig moribundes al capitalisme, assolint aquesta vaga el zenit de

l'antagonisme de classes que predominava llavors al Regne Unit. Però també serà la dècada en la que es materialitza per totes vies l'eslògan-doctrina de Margaret Thatcher de 'no hi ha alternativa.'⁹ Així, de fet, és com es va justificar el tancament de les mines. Amb el motiu que el seu manteniment era econòmicament poc realista, es va desestimar políticament i titllar amb condescendència als defensors de les mines com a persones que vivien encara en un romanç proletari (Fisher 2009, 7-8). Mantenir aquest tipus d'economia industrial ja no tenia cabuda en els nous temps.

No obstant això, enlloc d'entendre aquesta desfeta com un lament insalvable, em sembla més interessant la tesi que apunta que la classe treballadora va entrar en un nou període de reconfiguració, en paral·lel a la transformació del model econòmic (Eley and Nield, 2000; Fraser 2020, 9). Per una banda, és cert que durant els vuitanta, el sindicalisme i la classe treballadora van perdre pes com a força política degut a la desindustrialització, lligada a la renovació en la composició de les feines tant en matèria legal com tecnològica; les polítiques neoliberals del govern de Thatcher, vinculades sobretot a la privatització d'empreses sota control públic; les noves lleis que promovien una major flexibilitat contractuals i d'acomiadament; els constants atacs al moviment obrer organitzat, reforçat pels mitjans de comunicació; i per la pròpia crisi que els moviments polítics d'esquerra i sindicals estaven travessant (Metcalf 1991, 29-30). Però, per altra, aquells subjectes no-normatius que abans quedaven escorats als marges polítics van començar poc a poc a fer-se via a dins del moviment obrer. Un moviment que, en l'imaginari social sobretot, encara estava fortament lligat a la imatge de l'home blanc que es trenca l'esquena a la indústria. En aquest sentit, Martin assenyala que aquells anys van ser l'avantsala d'una nova configuració identitària del moviment obrer, que explicarien el perquè, més endavant, "in 2007, for the sixth consecutive year, women had higher rates of unionization than men, and Black or Black British workers had overall higher rates than whites in Britain" (2009, 63).

4.3 "We're all middle class now": La societat de la individualització

Com exposaré a continuació, a finals dels vuitanta i durant els noranta, nous canvis pel que fa als estils de vida de la gent modificaran tant la morfologia social que diversos

⁹ En qüestió de poc temps, el Regne Unit va passar de ser una de les nacions del món desenvolupat que gaudia de més igualtat social a una amb més desigualtat. Fins i tot, a nivell domèstic, les fissures provocades per aquella època entre nord i sud, sent Londres la capital de les finances globals, encara ressonen avui dia (Savage 2016, 65).

sociòlegs començaran a replantejar-se què fer amb el concepte de classe. Fins i tot, alguns advocaran per abandonar-lo directament, ja que cada consideraven que aquest no explicava la nova realitat social. Degut a una lleugera millora de la retribució salarial, una major facilitació d'obtenció del crèdit privat, cada cop més persones es permetien uns bens o serveis que abans eren impensables per a molts: vacances a l'estranger, anar a restaurants de bona categoria, adquisició d'habitatge particular o de transport privat, televisors cada cop més amplis, etcètera (Atkinson 2020, 13). La relació amb la cultura cada vegada era més difosa. Els límits del que abans es considerava l'alta cultura de la cultura de masses ara quedaven completament desdibuixats (Crook et al. 1992). A això, els mitjans, en expansió, i les indústries publicitàries s'encarregaven de divulgar i documentar constantment nous estils i formes de vida a través de les noves tecnologies de la comunicació (Atkinson 2020, 13). A més a més, també es sumava el fet de la promoció de l'adquisició d'habitatge particular. Com era d'esperar, els governs neoliberals de Thatcher i John Major van impulsar la propietat privada de l'habitatge, com a via per esquarterar encara més la identitat de classe, aburgessant la seva condició (Jones 2011, 143); ara bé, el New Labour Party, comandat per Tony Blair, també va facilitar polítiques per tal d'afavorir l'adquisició d'habitatge privat gairebé amb un fervor religiós, atiant així l'individualisme neoliberal fins i tot als sectors de classe treballadora (Jones 2011, 143).

D'aquí que pel projecte neoliberal resulti central, en primer lloc, la propagació d'un habitus de classe mitjana—aburgesament—en la classe treballadora de manera que es simuli garantir un accés per igual en els circuits meritocràtics. En segon lloc, és central invisibilitzar aquesta relació dialògica, entre classe mitjana i treballadora, a partir de l'exercitació constant de la *subjectivitat neoliberal*, mitjançant l'exercici de la seva individualitat, per tal de produir i concentrar valor personal amb el qual desplaçar-se pel mercat i societat. Pel subjecte neoliberal qualsevol classificació i avaluació de la seva activitat individual, o qualsevol inversió econòmica que recaigui sobre si mateix, seran vistes com a decisions i pràctiques estratègiques per tal d'acréixer el valor de l'individu (Brown 2017, 34). D'aquesta manera, seguint a Brown, amb el neoliberalisme els subjectes s'economitzen de manera inaudita a diferència del liberalisme clàssic:

neoliberal *homo oeconomicus* takes its shape as human capital seeking to strengthen its competitive positioning and appreciate its value, rather than as a figure of exchange or interest [...] *homo oeconomicus* as human capital is concerned with enhancing its portfolio

value in all domains of its life, an activity understood through practices of self-investment and attracting investors. (Brown 2017, 33)

La proliferació de tots aquests nous estils i formes de vida en una cultura global és clau en la *modernitat tardana*, apunta Giddens, on cada vegada més els individus han de negociar la seva identitat i els seus estils de vida entre una pluralitat d'opcions (2008, 5). La identitat personal ja no es 'dona' de manera assignada; sinó que esdevé una tasca (Bauman 2002, xv), una constant revaluació activa de la biografia personal segons uns paràmetres normatius: "individuals are no longer members of stable social communities whose members all share in the same distinctive 'life-world,' but instead are people 'condemned to choose' their own life-worlds" (Heath et al. 2009, 21). En aquest sentit, aquests teòrics de la sociologia reflexiva assenyalen que totes les estructures i institucions—classe, gènere, família, estat-nació—que abans atorgaven al subjecte la manera com s'havien de comportar i què pensar, ja no són vàlides en l'actualitat (22). Degut a la globalització, el jo ja no és pensable com una entitat passiva, determinada per aquestes forces externes; ans al contrari, són els mateixos individus els que ara contribueixen i promouen influències socials, i que tenen conseqüències globals sobre aquestes estructures (Giddens 2008, 2). Atkinson ho defineix de la següent manera:

with neoliberalism, consumerism and so on, people are nowadays forced to think, reflect and be malleable when it comes to making decisions about careers, educational pathways, lifestyle preferences and so on. Once we could have relied on the traditions rooted in our local community or family relations, and therefore our class, [...] but with these fast disappearing or transforming we now have no choice but to assess the new range of options in front of us and decide what is best for our own wellbeing and self-realization. (2020, 14)

Totes aquestes estructures que abans operaven com a preceptes o pràctiques socials fixes, cada vegada s'han anat transformant com a conseqüències de la modernitat tardana i la globalització (Giddens 2008, 20). La distància d'aquestes estructures esdevé, en aquest context, un producte social, segons Bauman, la longitud de la qual depèn de la velocitat (2017, 12). Per exemple—parafraçant-lo—les distàncies de les fronteres geofísiques cada vegada tenen menys sentit en el 'món real'; gràcies als avenços en la velocitat del transport i de l'intercanvi de la informació, aquesta distància es veu exageradament reduïda. Encara més, per Bauman qualsevol frontera, ja sigui la de l'estat-

nació o barreres culturals, com a factor constituent socialment produït, és efecte secundari de la velocitat d'intercanvi d'aquestes (12).

Per aquests autors—Bauman, Beck, Giddens, Jan Pakulski—, tots els conceptes i suposicions que encaixaven i coexistien a la perfecció amb i en la realitat de les societats industrial, com el de classe, ara començaven a quedar força obsolets. Si abans les classes socials eren producte del desenvolupament de la societat industrial, fortament vinculada a l'estat-nació, i de la implementació de la raó tècnico-científica (Atkinson 2007, 351), la seva constitució queda ara reduïda a miques fruit de les pròpies dinàmiques d'aquesta modernitat tardana (Beck 1992). Per Beck, l'economia basada en l'estat del benestar va estimular unes dinàmiques d'individualització sense precedents. És a dir, a les persones cada vegada més no els quedava altra opció que trencar amb els seus vincles de classe tradicional i el suport familiar per tal d'inserir-se dins del mercat laboral amb els seus propis recursos i destí individual, amb totes les oportunitats, contradiccions i riscos que això suposa (Beck and Beck-Gernsheim 2002, 30). La individualització, això sí, s'imposa a l'individu per via de les institucions modernes (Beck 2007, 681), és tot un fenomen estructural que transfigura “objective life situations and biographies” (Atkinson 2007, 353).

La individualització s'entén així com un procés històric contradictori de socialització (31). Per una banda, Beck, recolzant-se amb la recerca qualitativa del moment, assegura que l'estructura de desigualtat social en els països desenvolupats és sorprenentment estable, “despite all technological and economic changes and all attempts at reform, there has been no major change in the relations of inequality between major groups in our society” (2002, 30). Per altra banda, en l'àmbit polític sobretot, el llenguatge de la desigualtat ja no rau única i exclusivament sota el domini de divisions de classe (30), donat que, primer, el risc al qual s'exposen els subjectes ara queda majorment distribuït entre tota la població, enlloc de concentrar-se sols en la classe treballadora (Heath et al. 2009, 21) i, segon, el llenguatge de la desigualtat s'ha descentralitzat, tot englobant altres categories com la lluita pels drets de les dones, moviments contra les centrals nuclears, i conflictes inter-generacionals, inter-regionals i inter-religiosos (Beck and Beck-Gernsheim 2002, 30), totes expressant així diferents economies de desigualtat.

En paral·lel a això i degut al socavament ideològic que Thatcher va escometre contra la classe treballadora, Jones apunta que el New Labour Party va optar per renovar el seu llenguatge d'acord amb la realitat ideològica dominant. Enlloc d'utilitzar termes com

‘classe,’ que sonaven desfasats i impertinents, ara empraven conceptes com ‘exclusió social’ i/o els ‘exclosos socialment’ per referir-se a la ‘pobresa’ i/o els ‘pobres’ (Jones 2011, 99). Però aquest canvi del llenguatge no era pura cosmètica lingüística sinó que, en el rerefons, arrossegava una càrrega semàntica ideologitzada molt potent: aquests nous termes es desprenen de les connotacions morals negatives de la pobresa i, enlloc d’assenyalar les causes estructurals d’aquesta desigualtat, enfatitzen l’acció i la voluntat individual. Com denuncia Jones, la paraula exclusió no necessàriament significa ser exclòs de i per la societat, sinó ser exclòs degut al propi comportament individual (99), és una condició que atomitza les causes socials i recau sobre l’individu. Matthew Taylor, ex-conseller del govern de Tony Blair, reconeix que una de les principals herències del Thatcherisme, precisament, és la d’atribuir problemes socials a les conductes individuals:

There has been a general view which is—and it is in the move from ‘class to ‘exclusion’ as conceptions—that exclusion is something which kind of suggests that ‘I am excluding myself’, that there is a process, that my own behaviour is replicated in my social status. Class is something which is *given* to me. Exclusion is something which *happens* to me and in which I am somehow an agent. (citat a Jones 2011, 99-100)

Si bé el conservador John Major va guanyar les eleccions del 1992, amb la intenció de crear una ‘societat sense classes’, al llarg dels noranta, la ideologia neoliberal també va anar infiltrant-se en el projecte del New Labour. Per Blair, l’arribada del capitalisme de lliure mercat a nivell global, amb el suport de les accions modernitzadores de Thatcher, van conduir a la població britànica a una situació de major prosperitat econòmica. Després de la victòria a les eleccions generals del 1997, Prescott, en funció de vice-primer ministre, anunciava que “we’re all middle-class now” (Todd 2015, 339). No és cap coincidència que el New Labour Party es reorientés a favor de la classe mitjana que, com veurem, és portadora dels atributs del projecte neoliberal. Persuadits per l’imparable avenç de les forces del mercat, Blair i els membres del partit van adoptar una retòrica que accentuava la importància social de l’individu i els valors de l’individualisme—la cobdícia, l’interès personal, l’individualisme-possessiu com a garantia del funcionament del mercat—(Hall 2011, 707). Com comenta Hall, “this meant New Labour adopting market strategies, submitting to competitive disciplines, espousing entrepreneurial values and constructing new entrepreneurial subjects” (2011, 714). Aquesta retòrica, en part llegada pel context neoliberal i que va trobar la seva traducció amb el Thatcherisme

polític, deixava enrere qualsevol discurs de classe provinent de conflictes de desigualtat entre ‘amos i treballadors’ o la ‘classe mitjana contra la classe obrera’ (Atkinson 2020, 167).

En canvi, amb les premisses que tots naixem iguals, que el lliure mercat ha procurat prosperitat per a tots i que, ara, l’individu és l’únic agent a qui arremetre culpes del seu retrocés social, la classe mitjana—subjecte neoliberal per excel·lència—, i el New Labour Party, s’enfrontaven a una paradoxa: mentre que necessitaven insistentment recordar la inexistència de la classe treballadora mitjançant la invisibilització de la seva presència social—el ‘tots som classe mitjana’, com a frase lapidària d’aquest paradigma—; alhora, recorrien vilipendiar moralment a la classe treballadora (Cruz 2021, 72-73). D’aquí que el discurs neoliberal, en l’àmbit polític i en els mitjans, fomentés dues figures socials clau en la maquinació d’aquest nou subjecte neoliberal, les quals revelen en clau moral les desigualtats de classe. D’una banda, la figura del ‘contribuent’: el “hard-working man, over-taxed to fund the welfare ‘scrounger’ and the ‘shifters’ who lived on benefits as a ‘lifestyle’ choice”; d’altra, la figura del ‘client’: la “fortunate housewife, ‘free’ to exercise her limited choice in the market-place, for whom the ‘choice agenda’ and personalized delivery were specifically designed” (Hall 2011, 715-6).

Amb la desindustrialització, la globalització, el neoliberalisme, la caiguda del bloc soviètic—i, de retruc, l’abandonament del marxisme al món acadèmic¹⁰ (Murphy 2012, 50)—l’auge i impuls de noves figures socials basades en l’individualisme, el risc i l’elecció (emprenedor, contribuent, client), diversos pensadors van considerar inoportuna, no només la categoria de classe treballadora, sinó fins i tot l’anàlisi de classe. Un exemple prou transcendent és la publicació d’André Gorz, *Farewell to the Working-Class* (1980). Per aquest antropòleg, anteriorment marxista declarat, la crisi del socialisme és també una crisi del proletariat. Segons ell, les noves relacions productives de treball han canviat fins a tal extrem que han fet desaparèixer la classe encarregada de fer efectiu el projecte socialista, el proletariat (1987, 66):

This crisis, however, is much more a crisis of a myth and an ideology than a really existing working class. For over a century the idea of the proletariat has succeeded in masking its

¹⁰ Murphy argumenta que l’associació entre marxisme i totalitarisme és comprensible, sobretot per aquells que van viure el règim stalinista o el totalitarisme estatal als països del bloc de l’Est. Ara bé, s’ha de ser curós en destriar el marxisme de l’experiència soviètica, donat que criticar les desigualtats de classe no és sinònim de totalitarisme estatal (2012, 50).

own unreality. This idea is now obsolete as the proletariat itself, since in place of the productive collective worker of old, a non-class of non-workers is coming into being. (Gorz 1987, 67)

En la mateixa línia, autors postmoderns com Jan Pakulski i Malcolm Waters a *The Death of Class* (1996) van ser els que de manera més atrevida van celebrar l'esgotament teòric del concepte de classe. El seu consell? Que en el cas que es vulgui mantenir en vida el concepte de classe, s'hauria de fer lluny de la teoria marxista i qualsevol postulat teleològic (Pakulski 1993, 289). Per altres, com Beck, la classe seguia operant com un categoria zombi, una relíquia d'un altre tipus de mentalitat que ja no concordava per explicar la realitat present, caracteritzada ara per l'auge d'unes relacions socials més flexibles i l'exposició al risc per part de l'individu segons les seves decisions (Beck 2002, 203).

En aquest sentit, per concloure, em sembla rellevant assenyalar com per Beck és significatiu el concepte marxista que hem ressaltat al principi d'aquest capítol, la classe-per-si-mateixa, a fi de, per molt paradoxal que pugui semblar, treure del camp de joc el propi concepte de la classe. L'argument funciona així: en una societat d'avançada individualització la lluita de classes es transforma; segons ell, la individualització desaparella la cultura de classe de la posició de classe. En conseqüència a aquest desaparellament entre la posició individual de classe i la seva cultura de classe, avui en dia proliferen una multitud de conflictes de classe individualitzats, que es pronuncien desclassats, ja que els individus viuen la modernitat tardana desaferrats de categories adscriptives en un món dinàmic, reflexiu i globalitzat (Skeggs 2004a, 52) —; “that is, a process in which the loss of significance of classes coincides with the categorical transformation and radicalization of social inequalities” (2007, 686). En aquest sentit, emergeix un capitalisme sense classes, sense classes-per-si-mateixes, ja que no existeix un fil comú que unifiqui les seves experiències individuals i col·lectives com a grup. La pròpia estructura social de la modernitat tardana,¹¹ la individualització, impossibilita el fet de prendre consciència de classe per tal de reunir els interessos objectius sota una forma col·lectiva d'emancipació (686).

¹¹ Beck utilitza el concepte 'segona modernitat', però per tal de garantir una certa coherència i consistència interna opto pel concepte de Giddens de modernitat tardana (2008).

Com reprendré en el següent capítol, aquesta teoria de la individualització crea un subjecte, el qual encara es pensa afectat per estructures més mòbils, que resulta increïblement voluntarista, un subjecte “who can choose which structural forces to take into account and which to act upon” (Skeggs 2004a, 52). Altres sociòlegs més recentment, partint de la teoria dels capitals (econòmic, social, cultural i simbòlic) i l’habitus de Pierre Bourdieu—Atkinson (2007; 2010; 2020), Mike Savage (2000; 2016), Skeggs (1997; 2004a; 2004b)—es replantegen com la categoria del jo, d’aquest individu individualitzat, s’articula i es fa possible precisament a partir de la relació de classe. Aquests sociòlegs comencen a replantejar-se com el risc, l’elecció i la construcció d’una biografia del jo es produeix i s’articula a partir de no sols discursos entorn de la classe i, més en concret, a partir de la universalització d’un habitus de classe mitjana, sinó també a partir de la raça, el gènere, la sexualitat, o l’edat. El jo ja no és pensat com una categoria neutra la qual, segons la disposició i actitud de la persona, està en constant cerca d’una biografia i és capaç d’actuar sobre les estructures; sinó, com un jo que és produït per discursos; un jo produït per tot un sistema d’inscripció, intercanvi, perspectives i pràctiques que el fan possible (Skeggs 2004a, 19). En aquest sentit, centrant-me en les categories de classe i subjectivitat, al següent capítol, em proposo analitzar com modes de subjectivitat—i de producció de subjectivitat neoliberals— són adjacents a discursos hegemònics neoliberals sobre la classe, que operen invisibilitzats.

5. Subjectivitat neoliberal i classe com a lluita: Cap a una mirada sociològica de les classes socials i la seva representació al teatre

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.

Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*

En les seccions anteriors he intentat abordar com el neoliberalisme va ser, en primer lloc, un moviment per part de les elits a fi de restaurar el seu poder de classe mitjançant, la combinació d'una desposseïció estratègica i formes d'hegemonia ideològica (Hall and O'Shea 2013; Harvey 2007a). Aquests canvis van anar precedits i/o acompanyats de noves reformulacions del capital: el post-Fordisme, la desindustrialització i la globalització; els quals van donar peu a diferents sociòlegs a desestimar el concepte de classe a favor d'altres conceptes que expliquessin o s'adeqüessin millor a aquesta nova realitat social, ara més mòbil, líquida, i reflexiva.

Com he exposat en el capítol anterior, els teòrics de la sociologia de la reflexivitat (Bauman, Beck, Giddens) van optar per sintetitzar aquests processos en el concepte de la individualització, una noció que pretén explicar com l'agència individual juga un rol central en la construcció de la biografia de la persona en el capitalisme global, exposant-se així aquesta a una societat de risc incrementat i una atomització social accentuada (Beck and Beck-Gernsheim 2002). A canvi d'això, però, les estructures tradicionals que abans subjugaven i asseguraven a l'individu segons la seva posició social (classe, raça, gènere) ara serien més mal·leables, permetent a l'individu actuar sobre aquestes amb la promesa de garantir-li una major llibertat de moviment social i, alhora, garantir-li la possibilitat de forjar-se un destí.

En aquest capítol intentaré reprendre l'anàlisi de classe a partir, sobretot, del punt de vista cultural de ser, dir i fer classe (Skeggs 2004a), articulant així classe i subjectivitat. En aquest sentit, argumento que la subjectivitat neoliberal acciona maneres de fer i sentir la classe, sobretot a partir de mecanismes de distinció social i distribució desigual

econòmica, social, cultural i afectiva.¹² Primerament, basant-me en el model de governamentalitat neoliberal (Brown 2017; Foucault 2010), que he traçat en el capítol 3, posaré èmfasi en com el neoliberalisme presenta noves formes d'exerció i control de poder a partir de la 'producció de subjectivitat neoliberal'. En segon lloc, intentaré encaixar com aquesta producció hegemònica de poder funciona mitjançant mecanismes de distinció social i distribució desigual econòmica, afectiva i social. En tercer lloc, em referiré a com aquests mecanismes que sovint passaven invisibilitzats han vist la llum—han entrat en crisi—arran del col·lapse financer del 2008, des d'on s'han començat a qüestionar.

D'aquesta manera, intentaré posar en diàleg aquests discursos amb l'anàlisi que s'ha fet, dins dels estudis teatrals, tant de la subjectivitat neoliberal com de la formació de classe. Especialment útil per a aquesta tasca ens serà l'article de Murphy "Class and Performance in the Age of Global Capitalism" (2012), que posteriorment, en part, qüestionaré. La meua proposta passa per entendre el teatre i el text dramàtic no com una institució autònoma, independent d'aquestes relacions socials, sinó com a dispositiu *constituent* d'aquest entramat, de les relacions socials i sistemes de valors que es (re)produeixen en la vida social contemporània, en diàleg amb el neoliberalisme com a ideologia hegemònica, ara en crisi. Finalment, clouré aquest capítol posant en diàleg dues lectures performatives de la identitat de classe. En primer lloc, seguint a Murphy, argumentaré com, per esquivar una anàlisi que redueixi la identitat de classe a paràmetres econòmics, serà important l'anàlisi de la seva constitució cultural, proposant així un retorn a les teories de Bourdieu i l'*habitus*. En segon lloc, des de la perspectiva d'Skeggs i Tyler (Skeggs 2004a; 2004b; Tyler 2013; 2015), posaré l'accent en com d'imprescindible és una anàlisi que no es centri en acceptar i valorar les identitats de classe; sinó, posant el focus en la lluita i resistència—conscient o afectiva— en com certes subjectivitats de classe lluiten contra règims d'inscripció i d'encapsulament o essencialització classificatòria.

5.1 La subjectivitat neoliberal

Per tal d'entendre la novetat del 'jo neoliberal' respecte del 'jo liberal', en primera instància, em sembla rellevant atendre a com el neoliberalisme, en quant a projecte

¹² Aquí es recorra a la teoria de Skeggs, qui entén la classe com un conjunt de processos d'inscripció de codis, estrats i comportaments que confereixen 'valor' als subjectes (2004a, 12-13).

ideològic, ha redissenyat els poders públics i la privacitat individual. En general, les teoritzacions del liberalisme clàssic atorgaven a l'estat un paper en el qual la vulneració de les personalitats¹³, subjectivitats i relacions socials era inadmissible ja que quedaven relegades com a afers propis de l'esfera privada. Com argumenta Brown:

Adam Smith, Nassau Senior, Jean-Baptiste Say, David Ricardo, and James Steuart devoted a great deal of attention to the relationship of economic and political life without ever reducing the latter to the former or imagining that economics could remake other fields of existence in and through its own terms and metrics. Some even went so far as to designate the danger or impropriety of allowing the economy too great an influence in political, not to mention moral and ethical life. (2017, 33)

A diferència d'això, el neoliberalisme no sols les reassigna com el seu objecte de poder, sinó que incessantment governa aquestes personalitats, subjectivitats i relacions socials per tal d'assegurar que puguin desenvolupar-se en el lliure mercat (Rose 1999, 1) i adquirir valor com a capital humà (Brown 2017, 33).

El neoliberalisme economitza tota vida política i tota esfera i activitat no-econòmica (17). En aquest sentit, el subjecte neoliberal guarda una relació estreta amb el valor, atès que tot el real és economitizable. L'*homo oeconomicus*—seguint a Foucault—adopta les estratègies de mercat com a conducta social, la finalitat de les quals serà el propi individu mateix, és a dir, un jo que a través de la possessió, control, i monitoratge del valor enriquirà el seu 'jo futur'. Així, el jo es planteja com a agent i receptor de les pròpies inversions.

En aquesta línia, ambdós sociòlegs, Wacquant i Rose, remarquen la importància de com l'estat i els poders públics avui dia actuen com a agents mediadors establint regles, produint subjectivitats, relacions socials i representacions col·lectives que garanteixen la prosperitat del lliure mercat (2012, 71). De fet, diversos teòrics assenyalen que el subjecte neoliberal per excel·lència és aquell que abraça la forma d'empresa i l'emprenedoria com a conducta social (Burchell 1993; Louth and Potter 2017; Rose 1992; Scharff 2016). Precisament, l'estat i altres institucions neoliberals fan de la 'governança' la seva principal forma d'administració política, és a dir: "the political modality through which

¹³ Seguint a Skeggs (2004a), els conceptes de 'jo', 'subjectivitat' i 'personalitat' seran utilitzats de manera gairebé intercanviable quan no s'expressi al contrari.

[the neoliberal state and institutions] create environments, structure constraints and incentives, and hence conduct subjects” (Brown 2017, 122). El jo és subjecte a les pròpies dinàmiques que possibiliten el mercat. És produït pel i mitjançant el mercat, el qual elogia el jo que pren forma d’empresa.

Amb l’estat infontent aquests models de subjectivitat neoliberal, de retruc, hi ha una redisseny de la funció de la ciutadania. Si, sota l’estat liberal, la ciutadania teòricament és plantejada com un agent que es preocupa pel bé públic segons els seus interessos personals, ara queda reduïda a l’*homo oeconomicus*, la qual elimina qualsevol idea de sobirania col·lectiva política. Com bé explica Brown: “when there is only *homo oeconomicus*, and when the domain of the political itself is rendered in economic terms, the foundation vanishes for the citizenship concerned with public things and the common good. Here, the problem, is not just that public goods are defunded and common ends are devalued by neoliberal reason, although this is so, but that citizenship itself loses its political *valence* and *venue*” (2017, 39; èmfasi en l’original).

Mentre que, pel liberalisme, les persones havien de disposar d’un cos, capacitats i temps per tal de ser venudes al mercat laboral—en tant que valor de canvi—a canvi d’una retribució salarial; des d’una perspectiva neoliberal, es pressuposa que la persona-empresa és l’únic agent responsable d’adquirir un conjunt d’habilitats, coneixement i trets distintius per tal de poder-se moure’s socialment segons els interessos del mercat (Gershon 2011, 539). Encara més, aquesta persona-empresa és l’únic agent encarregat de mantenir i seguir invertint en aquest conjunt d’habilitats, coneixement i trets distintius de manera individual, adaptant-se als daltabaixos del mercat financer. D’aquí que el neoliberalisme mobilitzi la resiliència com la capacitat neoliberal de l’individu de sobreposar-se a qualsevol adveniment o adversitat davant d’un mercat desregulat. Com descriu Chandler, la nostra relació amb la concepció que fem del risc i els accidents s’ha vist alterada: “[i]n the liberal era, the dominant framework of understanding was that of ‘risk’ or ‘accident’, something that highlighted the borders of control and could be calculated, minimized, or insured against. [...] Giddens argues that today there is no outside, no external area, no external risk. Once the problem is understood in terms of manufactured risk, setbacks and damage are a consequence of the decisions we take ourselves” (2016, 44). En aquest sentit, en l’era neoliberal doncs el risc és interpretat com el resultat de les nostres accions i decisions individuals i, constantment, es promou la idea que només a partir de la inversió i la remodelació del jo aquests problemes poden ser

solucionats . De manera general, el neoliberalisme redueix qüestions socials, econòmiques, polítiques i ambientals a l'agència de l'individu, la capacitat individual d'actuar sobre aquestes (Chandler 2016, 47).

El subjecte neoliberal és alhora víctima i perpetrador, un jo 'autotèlic' que es té a sí mateix com a principi i finalitat. El subjecte neoliberal es concep, en l'àmbit de la teoria, com "an individual capable of self-government in a world of contingency and radical uncertainty", el qual converteix la inseguretat i la precarietat en una auto-actualització, això és, en un creixement personal (Chandler 2016, 45). Ara bé, això no vol dir que actualment el risc i els accidents ja no puguin ser avaluats. Més aviat, l'individu es responsabilitza del control i monitoratge d'aquests riscos, passant d'una vigilància passiva—pròpia de l'era capitalista industrial—a una direcció de control activa (Han 2017, 11).

Més concretament, aquesta responsabilització social sobre l'individu es fa possible gràcies a la fórmula que, en el règim neoliberal, la màxima governança i sobirania individual s'aconsegueix a partir de la llibertat individual: "[i]n place of the liberal promise to secure the politically autonomous and sovereign subject, the neoliberal subject is granted no guarantee of life (on the contrary, in markets, some must die for others to live), and is so tethered to economic ends as to be potentially sacrificible to them" (Brown 2017, 110-11). Aquesta responsabilització exigeix a l'individu ser l'únic agent i actor que expliqui la seva condició ontològica i social. En contrapartida, el subjecte neoliberal, primer, es troba negat de qualsevol aprovisionament, dependència i narrativa col·lectiva (2017, 133)—com la narrativa de classe o de relacions socials no-capitalitzables, o com la solidaritat—; segon, el subjecte neoliberal es troba exposat a una situació creixent d'inseguretat i precarietat (Lorey 2006, 2010; Puar, 2012).

A més a més, amb aquest nou rol que adopta l'estat sota la forma neoliberal, com veurem al següent apartat, les representacions col·lectives de les desigualtats produïdes per causes estructurals han de ser radicalment transformades (Tyler 2015, 505). Els discursos hegemònics dominants re-escriuen i re-inscriuen les desigualtats socials com a conseqüències de les decisions individuals, el que Brown anomena 'culturitització de les lluites polítiques': "a mode of dispossessing the constitutive histories and powers organizing contemporary problems and contemporary political subjects—that is, depoliticization of sources of political problems" (Brown 2006b, 16). Brown apunta a què part de la desposseïció neoliberal consisteix en buidar de connotacions polítiques els

problemes socials i dotar-los d'un vocabulari individualitzador, ja sigui emocional i/o personal, ja que remetent a l'experiència subjectiva de l'individu (2006b, 16-17).

5.2 La crisi i el discurs de l'austeritat: Estigmatització de la classe treballadora

Arran de la crisi financera del 2008 i les conseqüents polítiques d'austeritat es produeix una crisi *social*—tal i com he procurat evidenciar en l'estat de la qüestió—que fractura les narratives socials que sustenten aquest paradigma i la subjectivitat neoliberal. Si bé la subjectivitat neoliberal va trobar la seva encarnació social en la construcció de la classe mitjana aspiracional, aquest model queda ara qüestionat, obert a noves disputes ideològiques. Després de la crisi alguns teòrics assenyalen que hi ha un retorn a qüestions de lluita de classes. La inseguretats i precarietat a les quals es troben subjectes els individus s'han vist intensificades de manera creixent, provocant que hi hagi un increment en la proletarització de les classes socials, alhora que els interessos de la classe treballadora coincideixen cada cop més amb la classe dels desposseïts—*precariat*, per Guy Standing (Palmer 2014). Com bé descriu Tyler: “the names by which class is known in Britain today have changed, as Britain has changed from an industrial neoliberal empire of factories and workers to a post-industrial neoliberal society characterized by new forms of labour and consumption. [...] As neoliberalism wreaks its own brand of exploitation upon the people, class conflicts have heightened” (Tyler 2013, 177).

Aquesta lluita de classes no sols es manifesta a partir dels clams per a una millor redistribució de la riquesa—i, en menor grau, a partir d'un qüestionament dels models de producció i redistribució capitalista—sinó també a partir d'una negociació del reconeixement de la identitat, com veurem sobretot en el cas d'estudi dedicat a *Mouthpiece*. Com argumenten Atkinson et al., la classe no sols té a veure amb l'explotació capitalista i les desigualtats econòmiques que genera pròpiament el sistema, a més, està subjugada a una dominació cultural i simbòlica també: “it is not just about life chances and ‘equality of opportunity’, but also about self-worth, suffering and denigration as well” (2013, 1).

En aquesta línia de la dominació simbòlica, l'obra d'Skeggs és fonamental. Una aproximació a la qüestió de classe entorn del valor cultural permet comprendre com avui dia la divisió de classes, la distinció de classes—per exemple, entre classe mitjana, com a model hegemònic, i classe treballadora, com a classe denigrada i estigmatitzada socialment—, i la lluita de classes—els interessos de classe antagònics—es materialitzen

i es fan visibles a partir de diferents circuits de distribució simbòlica (2004a, 173). Tenint en compte que pel liberalisme clàssic les relacions d'intercanvi es centraven primordialment en les relacions de producció i treball, Skeggs analitza com en el context neoliberal la cultura juga un paper preponderant en la constitució de les classes socials i, sobretot, com es multipliquen sense obstacles els supòsits sobre com els individus tenen el mateix accés als recursos culturals que possibilitarien la formació del jo (2004b, 77). Així, s'entén la cultura com a economia política i afectiva (Tyler 2015, 507), això és, com l'espai en i pel qual el valor social i cultural que circula és generat, reproduït, negociat i controlat a partir de la norma i règims d'inscripció de la subjectivitat neoliberal.

Un dels exemples més rellevants sobre com l'estat actua com a agent, habilitant estratègies de diferenciació sociocultural, és la idea de la 'Big Society'.¹⁴ Aquesta idea, proposada per David Cameron l'any 2009 durant l'Hugo Young Lecture, pretenia empoderar les comunitats locals via l'acció comunitària voluntària per fer front a la 'crisi moral' que la societat britànica patia, la qual va portar a Cameron a referir-se al Regne Unit com a 'Broken Britain'.¹⁵ Al capdavant però, va resultar ser un artefacte retòric a partir del qual assenyalar certes figures socials com a abjectes a partir de la responsabilització individual i, indirectament, com a responsables de la situació social del país britànic. En comptes de posar el focus del debat públic en la desregulació financera i en les condicions estructurals com a causants d'una profunda crisi social, política i econòmica, el Govern de Coalició va treure molt rèdit polític a partir d'evocar un imaginari cultural d'una Bretanya esquerdada, en ple estat de *shock* per la immoralitat i la irresponsabilitat individual. Tal i com va assenyalar Cameron una setmana posterior als disturbis del 2011:

Do we have the determination to confront the slow-motion moral collapse that has taken place in parts of our country these past few generations? Irresponsibility. Selfishness. Behaving as if your choices have no consequences. Children without fathers. Schools

¹⁴ El discurs de la 'Big Society' promovia el voluntariat comunitari, l'empresa social i la caritat com a elements centrals per a la solidaritat i la cohesió social. Com Atkinson et al. sostenen, tot i que aparentment aquest discurs semblava un gir respecte a les polítiques neoliberals Thatcheristes, en les quals tot es reduïa a l'individu, realment perpetua la mateixa lògica. La Big Society suposa una enretirada de l'estat com a garant del benestar social i un apuntament de l'individu com l'únic agent que ha de vetllar pels seus propis interessos, els de la seva família i els del seu veïnat (2013, 10).

¹⁵ El diari *The Sun* i el Partit Conservador van insistir en inculcar en l'imaginari social la idea que la societat britànica estava esquerdada, recollida sota l'etiqueta 'Broken Britain'. Per una discussió sobre aquest tema, vegeu Dowling and Harvie, 2014.

without discipline. Reward without effort. Crime without punishment. Rights without responsibilities. Communities without control. Some of the worst aspects of human nature tolerated, indulged – sometimes even incentivised – by a state and its agencies that in parts have become literally demoralised. (Stratton 2011)

En concret, la irresponsabilitat i immoralitat a què apel·lava Cameron anava sovint acompanyada sobretot per la producció de figures socials abjectes, sovint estigmatitzades com a ‘enemic nacional’—‘chav’, ‘underserving poor’ (Jones 2011; Tyler 2013, 2015); ‘feral youth’, ‘benefit scroungers’, ‘tax dodgers’ (Dowling and Harvie 2014, 872). Totes elles, de fet, s’erigeixen a partir de la distinció cultural i moral—ahora que econòmica, òbviament—oposada als valors de la classe mitjana i alimentada per l’ansietat social del moment. D’aquesta manera es contribuïa així a eclipsar el debat sobre els responsables de la situació. Simultàniament, l’estigmatització d’aquestes figures servia per legitimar socialment les polítiques d’austeritat (Dowling and Harvie 2014, 872). Com apunta Tyler, el neoliberalisme proposa un relat social eugenèsic en el qual, aquells que queden al marge de les relacions del capital, els pobres—no són concebibles com a *capital humà*, sinó més aviat com a *vides malgastades*—en anglès, ‘wasted human/lives’ (Bauman 2016).¹⁶ Aquesta estigmatització com a abjectes nacionals opera en dues direccions: instrumentalitza els pobres com a vides malgastades per tal de, primer, incitar un consens públic necessari per justificar l’aplicació de les retallades a l’estat del benestar, les quals afectaran en major part a aquest grup social; i segon, reciclar-los com a recurs social, per exemple, per les creixents indústries penals privades amb ànim de lucre (Tyler 2013, 192).

Segons Hall, durant els anys de la recessió i austeritat s’ha experimentat un retorn del poder i la riquesa cap a l’elit i els poderosos (2011, 721). En paral·lel a aquest procés, la classe treballadora ha sigut demonitzada. Aquesta demonització passa per reificar la identitat de classe treballadora a partir d’atributs negatius. Així, els subjectes de classe treballadora, indirectament, han estat essencialitzats retòrica i afectivament com a identitats abjectes: “shifty, feckless, irresponsible, bad (and single) parents, with disorganized lives” (2011, 721), pauperitzant encara més la seva condició social. Econòmicament, sens dubte, l’austeritat va causar estralls al Regne Unit. Les retallades van suposar un augment en la taxa de la pobresa i una caiguda dels nivells de vida en general; la normalització i l’expansió de salaris precaris; van incrementar encara més les

¹⁶ Pel fet que no hi ha una traducció al català de l’obra *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, proposo la traducció de ‘vides malgastades’.

desigualtats basades en el gènere, raça o discapacitat; i van augmentar la xifra dels sense-sostre (Tyler 2020, 166).

Per Tyler, a més, la crisi financera del 2008 va esdevenir una excel·lent oportunitat per part del poder capitalista per extreure benefici a costa de desmantellar l'estat del benestar via privatitzacions de bens i serveis que estaven sota control públic. Com argumenta Tyler: “Austerity has witnessed the wholesale harnessing of financial and legal mechanisms of deregulation, extracting as much value as possible from Britain’s ‘social estate’, redistributing wealth, resources and land upwards” (2020, 169). Per aquest motiu, Vickie Cooper i David Whyte, argumenten que les polítiques d'austeritat, més que un programa per esmorteir la crisi financera del 2008, ha esdevingut un programa per protegir la concentració de poder social i poder econòmic per part de les elits (2017, 11). Tenint en compte que la riquesa patrimonial de les famílies més poderoses del Regne Unit es va arribar a doblar durant els anys més durs de la recessió econòmica—2008-2015— (Garside 2015, n.p.), Tyler titlla l'austeritat com una nova forma de guerra de classes: “a war of breathtaking cruelty waged against the poorest, the most disadvantaged and vulnerable members of British society” (2020, 169)

En aquest sentit, per tal de fer les retallades efectives, els *mass media*¹⁷ i el govern de coalició entre el Partit Conservador i Liberal es van ocupar de reproduir i perpetuar un discurs que instrumentalitzava la responsabilitat social de l'individu. Cameron, al congrés del Partit Conservador de 2009, fent referència a un context de “massive debt, social breakdown, political disenchantment” i a fi d'evitar una major fractura en la societat britànica, apel·lava a la idea que “we're all in this together” (Cameron 2009), en la qual tot ciutadà britànic havia de posar de la seva part per fer front a l'endeutament a curt i llarg termini. Així, apel·lant a la responsabilitat social i civil de la ciutadania, i amb la idea que tothom havia de posar el seu granet de sorra, es generava la ficció que les retallades afectarien per igual a tota les capes de la població, passant per alt un debat que es centrés en les desigualtats econòmiques ja vigents en la societat britànica.

Com Steven Roberts i Sarah Evans analitzen, l'art de governar neoliberal consisteix en associar la governança econòmica amb la conducta, decisions i responsabilitat de

¹⁷ Imogen Tyler (2015) analitza l'impacte de programes televisius com ara *Benefits Street*, en els quals aquestes figures socials abjectes són, primer, presentades com un problema nacional, i segon, instrumentalitzades com a tecnologia social per tal de fer efectiva la transició d'un estat del benestar a un post-estat del benestar (privatitzacions, terciarització i subcontractació dels serveis i bens públics).

l'individu, amb la finalitat de promoure una ciutadania emprenedora i auto-dependent (2013, 72). Aquesta responsabilització individual, a què apel·lava Cameron, no sols allunya del debat polític les desigualtats socials, sinó que responsabilitza també a les víctimes de les polítiques d'austeritat de ser les perpetuadores de la seva condició, ja que manquen de voluntat d'aspiració, fonament principal de la classe mitjana. Davant d'aquestes 'aspiracions baixes', "[the] individual is perceived as somehow lacking, pathologized and constructed as the incorrect, illegitimate 'other'" (73).

Paral·lelament, mentre l'art de governar neoliberal enllaça la governança econòmica amb la conducta individual, pel neoliberalisme és clau que no es qüestioni com es regeix aquesta governança econòmica. És per això, que durant els anys de recessió, de nou reapareix amb força el mantra Thatcherista que no hi ha alternativa possible.¹⁸ En comptes d'assenyalar les condicions estructurals que van generar la crisi econòmica i l'endeutament massiu del país, s'insistia en la idea que no hi havia altra opció ni a les retallades, ni a les privatitzacions—reducció pressupostària en les despeses socials i dels governs locals, augment del VAT (per les seves xifres en anglès, 'taxa sobre el valor afegit'), venda directa dels béns públics, subhasta dels contractes públics, terciarització i subcontractació dels serveis públics a mans d'empreses privades (Hall 2011, 719)—i que els serveis per a la qualitat de la vida sovint utilitzats per l'estigmatitzada classe treballadora, quan no privatitzats, patirien o bé una reducció pressupostària o bé serien clausurats si no eren mantinguts per acció voluntària gratuïta. D'entre els serveis per a la qualitat de vida, Hall menciona concretament l'atac a biblioteques, parcs, piscines públiques, instal·lacions esportives, clubs de joves i centres comunitaris (721). És des d'aquesta articulació entre la responsabilitat individual i la desvaloració moral dels subjectes de classe treballadora, a través de la reificació i estigmatització, que "the poor are mobilized to do the dirty ideological work of the ruling classes, as they become both the symbolic and material scapegoats for the social decomposition effected by market deregulation and welfare retrenchment" (Tyler 2013, 192).

L'any 2018, deu anys després de l'inici de la recessió, el Professor Philip Alston fa una visita al Regne Unit per tal de redactar un informe sobre l'impacte social i econòmic de les polítiques d'austeritat. Tal i com indica l'informe, tot i que el Regne Unit sigui la cinquena economia més pròspera del món, 14 milions de persones—1/5 de la població

¹⁸ L'any 2013, en un *revival* del famós lema de Thatcher, "there is no alternative", Cameron va justificar que no hi havia altre remei possible a les retallades socials (Robinson, 2013).

total—viuen en la pobresa, 4 milions de les quals estan per sota del 50% de la línia de la pobresa, i 1,5 milions no es poden permetre les necessitats bàsiques (Alston 2018, 1). Les retallades, en particular, van demostrar que la pobresa és una opció política, “[r]esources were available to the Treasury at the last budget that could have transformed the situation of millions of people living in poverty, but the political choice was made to fund tax cuts for the wealthy instead” (23).

Tal i com hem vist, la subjectivitat neoliberal opera economitant tota relació social i cultural, transformant-les en valor que en un futur l’individu pugui incorporar. Com menciona Skeggs, en el context neoliberal es promou una forma de personalitat, constituïda a partir dels valors i l’aspiració de la classe mitjana, en diferents sectors socials, a partir de la qual “the subject [is] expected to continually enhance their capitals always with an eye to the future” (2010, 32). Aquest model de subjectivitat neoliberal es basa en un patró de quantificació: la persona va acumulant capitals (econòmic, social, cultural i/o simbòlic) i potencialment els intercanvia per tal de generar més valor personal—exchange-value. La distinció de classes, en aquesta línia, es fa efectiva a partir de la divisió entre aquells “who can add value to themselves and those who cannot” (32). El model de la subjectivitat neoliberal, que planteja un subjecte individualitzat que pren la forma d’empresa i es fa responsable dels riscos del fet social i de les seves pròpies decisions, alhora que s’edifiquen sobre un habitus de classe mitjana, s’oposa als subjectes de classe treballadora que queden exclosos fora dels circuits del capital i els quals són llegits com a subjectes sense valor o deficitaris—“worthless subjects” (33)—o “human waste” (Tyler 2013, 192).

En aquest sentit, la noció de classe treballadora es fa efectiva de manera relacional. A partir del ‘desreconeixement’—misrecognition (Skeggs 2010, 33)—com a subjectes sense valor i, per tant, de l’estigmatització social, la identitat de la classe treballadora és essencialitzada i adscrita a un conjunt d’atributs i afectes negatius¹⁹—incívics, ganduls, malbaratadors, ressentits, entre altres (Hall 2011; Jones 2011; Tyler 2013, 2020). Els subjectes de classe treballadora són així alteritzats en oposició als de classe mitjana—per exemple, com a irresponsables/responsables—, sobre els quals s’orienta el desig normatiu

¹⁹ Skeggs, aquí, recorre al concepte d’*ugly feelings*, de Sianne Ngai (2005) per tal de demostrar com aquesta devaluació moral dels subjectes de classe treballadora genera en ells sentiments de ressentiment, enveja o irritació envers aquells que els denigren socialment. Més enllà de com el valor circula per vies econòmiques tradicionals i/o simbòliques dominants, Skeggs reconeix un potencial d’anàlisi sociològic a com el valor també es manifesta via l’afectivitat (Skeggs 2010).

i es construeix la ficció de la nació moderna (Skeggs 2004a, 98). Sovint els discursos polítics dominants produeixen una imatge de la subjectivitat de classe treballadora com “the atavistic blockage to global progress, preventing the development of the nation; an enemy element, enabling the consolidation of anxieties about stable social order” (Skeggs 2004a, 98). No sols recauen les feines més precàries sobre la classe treballadora post-industrial i aquesta experimenta una mobilitat social descendent, sinó que també ha de fer front a “conditions of ‘heightened stigmatisation [...] in daily life as well as in public discourse” (Tyler 2015, 495). Com he intentat exemplificar amb els discursos de Cameron, durant l’austeritat, en comptes d’assenyalar o replantejar les estructures que han conduït a l’economia britànica a una situació d’endeutament massiu, part de la seva agenda neoliberal va consistir en sobredimensionar la responsabilitat de l’individu. D’aquesta manera, s’assenyalava que la causa de la desigualtat econòmica i simbòlica de les classes treballadores responia més aviat a males decisions personals, justificant, indirectament, tant la concentració de la riquesa com també de la pobresa com a conseqüències merescudes (Tyler 2015, 505)

5.3 Classe com a performativitat i classe com a lluita

Fins ara he intentat resseguir des d’on la sociologia ha replantejat recentment el concepte de classe i localitzat com es produeixen, també, divisions i distincions de classe a partir dels aspectes culturals i afectius. Més enllà del camp econòmic, com a gran re/productor de les divisions de classe, és essencial escorcollar com operen culturalment i afectivament conceptes com el de classe. Això és, com reconeixem i creem sentit social de les nostres relacions socials a partir d’aquestes nocions. Com es pregunta Skeggs:

What does the concept of class ‘do’ and how does it do what it does? These are the dynamic and performative understandings of class in the making that range in scale from the global to intimate. They ask: how has the term class come into effect, by and for whom, and to whom does it apply? What purpose and interests does classification serve? And what significance does it hold for our understandings of social relations more generally? (2012, 269)

Tal i com he plantejat a l’inici d’aquest capítol, el teatre i les obres dramàtiques no són dispositius o institucions deslligats del fet social. Ans al contrari, contribueixen a la creació del seu sentit per mitjà de les representacions (forma i contingut) d’allò social.

Per tant, contribueixen a dotar de sentit o ressignificar certes representacions i figuracions simbòliques en què es produeix la divisió i distinció de classes. En aquest sentit, subscriu plenament les paraules de Holdsworth: “theatre [is] a generative mode of political intervention with the possibility to contribute to heightened scrutiny of relations of power and social inequalities” (2019, 7).

Prenent de referència a Rancière, tot teatre crític políticament apuntaria a contribuir doncs, en certa mesura, a visibilitzar i fer audible “the thoughts, voices and actions of the dominated [which] are made invisible and inaudible in the hierarchy of activities underpinning social orders” (Deranty 2014, 11). D’aquí que, d’ara en endavant, em centraré en explicar dues teoritzacions que, no necessàriament oposades, sovint es confronten tot i demostrar ser rellevants per a l’anàlisi sobre les representacions de classe. D’una banda, m’agradaria ressaltar la importància del concepte de classe com a ‘performativitat’, tal i com proposa Paul Murphy a partir de l’herència de Bourdieu. D’altra banda, entendre les representacions de ‘classe com a lluita’ contra els règims d’inscripció i classificació, seguint a Tyler i Skeggs, les quals recuperen aquest concepte a partir de Rancière. Com veurem als capítols dedicats a *Beats, In the Republic of Happiness* o *Mouthpiece*, serà sobretot a partir de l’articulació d’aquests dos conceptes—classe com a performativitat i classe com a lluita—, els quals ens ajudaran a copsar com aquestes obres responen a un context (i des d’un context) en el qual el projecte neoliberal s’ha vist en crisi. És important remarcar que el projecte neoliberal està en crisi, precisament, perquè, per una banda, la precarietat (en tots els sentits del terme) cada vegada afecta globalment a més persones; i en segon lloc, perquè, conseqüentment, el desig social de la classe mitjana sobre el qual s’havia construït la meritocràcia aspiracional i el projecte individualista neoliberal queda menyscabat. En definitiva, la meua lectura d’aquestes obres és que poden ser enteses com a propostes teatrals crítiques en el sentit que contribueixen a la necessitat de “re-evaluate class and performance in this age of global capitalism” (Murphy 2012, 49) i poder desestabilitzar l’hegemonia discursiva del neoliberalisme.

Murphy veu un cert potencial en reconfigurar anàlisis que es basen en la diferència de classes si es reconsidera el terme de classe com a performativitat (55). Per ell, la performativitat resultaria molt útil no en el sentit de com Judith Butler reconceptualitza nocions com el gènere, sinó, més aviat, de com Bourdieu emfatitza el caràcter multidimensional i relacional del concepte de classe. D’una banda, multidimensionalitat

perquè, per Bourdieu, el món social es concep com un espai multidimensional construït a partir de factors de diferenciació. És a dir, el món social s'estructura a partir de la distribució de diferents formes determinades de capital (econòmic, social, cultural i simbòlic), que són actives, confereixen poder i benefici a aquells que acumulen aquestes formes (Bourdieu 1987, 4). D'altra banda, relacionalitat perquè el que defineix objectivament els individus i els grups és una relació dialògica entre què són i com són percebuts (Bourdieu 1992, 135). En les seves paraules:

The 'social order' is thus reduced to a collective classification obtained by addition of the classifying and classified judgements through which agents classify and are classified, or, to put it another way, through aggregation of the (mental) representations that one group has of the (theatrical) representations that other groups give them and of the (mental) representations that the latter have of them. (1992, 135-36)

Destacant així els aspectes culturals sobre la formació de classes—els gustos estètics²⁰, gestos socials, patrons de consum, entre altres—un pot entendre, diu Murphy, com la classe es configura més enllà d'una identitat basada fonamentalment en l'estratificació econòmica. En aquesta línia, els individus i grups esdevenen classe per pràctica i performativitat (2012, 55). Un examen detallat sobre com les classes es diferencien les unes de les altres, i sobre com aquestes distincions declaren certs individus i grups com a superiors en la jerarquia social (56) poden ser eficaces per elaborar una crítica sobre l'hegemonia de certes classes i modes de subjectivitat—com ara la classe mitjana aspiracional—o certes formes de govern, com el neoliberalisme. Murphy considera que: “such an approach would examine the emergence and consolidation of class strata in a way that gives due consideration to the role of agents as performers in the cultural as well as economic dimension, in terms of the emphasis on the lifestyles of individuals and groups regarding their relative access to cultural and economic capital” (2012, 55).

²⁰ Murphy beu directament de l'obra de Bourdieu, qui defineix els gustos, no com una pràctica neutral desinteressada com definiria la doctrina Kantiana, sinó com a element distintiu de l'estructura de classes en el qual es reflecteix l'ordre socialment dominant, precisament, per distingir-se i distanciar-se d'altres classes socials: “[t]aste, the propensity and capacity to appropriate (materially or symbolically) a given class of classified, classifying objects or practices, is the generative formula of life-style, a unitary set of distinctive preferences which express the same expressive intention in the specific logic of each of the symbolic sub-spaces, furniture, clothing, language or body hexis” (2010, 169).

Malauradament, Murphy no ofereix una definició epistemològica prou clara sobre les diferències i limitacions del(s) concepte(s) de performativitat en Bourdieu—o Butler, qui ens serà útil—en relació a classe i injustícies econòmiques²¹. N’hi ha i força. Ara bé, tot i que el meu objectiu no és deturar-me a explicar aquestes diferències—per a aquesta finalitat, Mariam Fraser ja va fer una magnífica feina (1999)—em sembla rellevant assenyalar com opera la performativitat segons aquestes dues conceptualitzacions diferents (Bourdieu i Butler) per procedir posteriorment a reconsiderar i eixamplar la postura que sosté Murphy.

Murphy descriu l’aspecte performatiu de classe a partir de com els cossos reproduïen les estructures de poder a nivell quotidià i generacional (56). Aquí, la noció d’habitus de Bourdieu torna a ser d’ajut. L’habitus, com a interiorització de les estructures socials per part dels individus, fruit d’un procés històric individual i col·lectiu que, alhora, produeix pràctiques socials i maneres de pensar (Bourdieu 1992, 56), s’invoca justament per il·lustrar perquè “issues of subject-formation and cultural representation cannot necessarily be divided from questions of social and economic (in)justices, and *how* it is that class formation operates between abstract structures and concrete specifics of everyday life” (Fraser 1999, 119). Tal i com diu Murphy, és prou obvi que els individus en el capitalisme globalitzat han de performar els seus rols de classe amb la finalitat d’obtenir cert capital econòmic; tanmateix, “when one takes into account the homologous cultural dimension of class [...], then one can appreciate class as practice and performance rather than as an identity predicated solely on economic stratification” (2012, 55).

Per Murphy, l’anàlisi de Bourdieu a *Distinction* (2010) és crucial, ja que permet llegir l’habitus com un model de cossos disciplinats (Skeggs 2004b, 83). La proposta de Murphy passa per entendre com (representacions de) actes, gestos, gustos o opcions de consum distingeixen una classe d’una altra. En aquest sentit, cada subjecte de classe internalitza subjectivament tot un sistema d’estructures, esquemes de percepció,

²¹ Com veurem sobretot en el capítol de *Mouthpiece*, un dels debats contemporanis sobre les classes gira entorn de la qüestió de com conceptes com la performativitat o el reconeixement—que es basen a partir de la diferència, és a dir, del límit constitutiu d’allò social—es queden curts per aplacar temes d’injustícia social o no són capaços d’explicar aquelles injustícies estructurals que troben el seu fonament en una maldistribució dels recursos i condicions econòmiques (vegeu més a Fraser and Honneth 2003). Al cas d’estudi dedicat a *Mouthpiece*, intentaré demostrar com un dels personatges, Declan, es rebel·la contra l’essencialització que es fa de la seva identitat, representant-lo com a subjecte deficitari i abjecte. En aquest sentit, Declan expressarà el seu discurs de classe, no a partir de la representació de la seva identitat, sinó al contrari, clamant per una inclusió real que es faci efectiva en ser partícip dels mitjans de producció artístics i econòmics.

concepció i acció que són comuns a la resta dels membres del mateix grup o classe—*habitus*—i, simultàniament, són condició prèvia a tota objectivació i a percepció (Bourdieu 2013, 86). D'aquesta manera, en el capitalisme globalitzat s'inscriu una identitat de classe en els cossos/subjectes a partir de la cristallització de la reiteració de pràctiques culturals i socials, una història del cos la qual esdevé intel·ligible a partir del reconeixement i l'anomenament: “class is a form of inscription that shapes bodies in the making of strata and behaviour” (Skeggs 2004a, 12). D'aquí que la teoria de Bourdieu i Butler sobre la performativitat guardi certa semblança.

Encara que la teoria de la performativitat de Butler permeti explicar aquesta disciplinarització normativa del cos, sobretot, a nivell discursiu i de llenguatge, Murphy opta per rebutjar la seva postura a favor de considerar la classe com a performativitat en relació només a “the wider sociological aspects of class in terms of the relation between cultural and economic capital” (2012, 53). Tanmateix, aquest plantejament presenta una tara: segueix mantenint teòricament separades les dimensions lingüístiques i socials de l'acte performatiu. És a dir, si el cos és el lloc on esdevé possible la força performativa, on s'inscriuen les ordres, es porten a terme o es resisteixen a partir de l'anomenament; com podem mantenir separades aquestes dues dimensions a la pràctica? (Butler 1999, 115) La resposta de Butler sembla força convincent i ens servirà com a punt de partida des d'on reformular la proposta de Murphy: “if the *habitus* is both formed and forming, and if such interpellations are central to both that formation and its formative effects, then social interpellations will be performatives on the order of *habitus*, and their effects will be neither linguistic nor social, but indistinguishably—and forcefully—both” (126). Des d'aquest angle, Butler critica a Bourdieu perquè la seva teoria de l'*habitus* no deixa lloc ni a les possibilitats d'agència (Fraser 1999, 120), ni a qualsevol possibilitat de desviació de la norma.

Com he argumentat anteriorment, per Bourdieu “the body is formed by the repetition and acculturation of norms, and that this forming is effective” (Butler 1997, 156). Precisament, Bourdieu argumenta que els enunciats performatius són només efectius quan són pronunciats des de posicions de poder. En canvi, Butler desconsidera aquesta proposta atès que Bourdieu està deixant fora de joc qualsevol subjecte-agència que es pronunciï fora dels marges del poder (1997, 156). De manera similar, Butler també recorre a la performativitat dels subjectes per explicar la seva teoria social. Per Butler, la intel·ligibilitat social dels cossos—és a dir, què fa que un cos pugui ser llegit socialment,

es constitueix a partir d'un procés temporal de materialització mitjançant la citació discursiva en clau normativa, fet el qual fa del cos una identitat intel·ligible i inestable, ja que és canviant en el temps: “matter does not exist, in and of itself, outside or beyond discourse, but is rather repeatedly produced through performativity, that which brings into being or enacts that which it names” (Fraser 1999, 111). En concret, la performativitat de l'acte social consisteix llavors en amagar o dissimular les convencions sobre les quals aquest acte social precisament es construeix (Butler 1993, 12). Ara bé, com es tradueix això en cossos que són llegits classats? I, més important, com interactuen, aquests cossos que són llegits *classats*, amb aquesta lectura social?

De manera anàloga, Skeggs també s'oposa a plantejar com determinats subjectes, que es viuen fora o al límit de la norma, són avaluats exclusivament a partir de l'ordre simbòlic dominant (Skeggs 2004a; 2004b). En aquest sentit, convé preguntar-nos si no tenim alternativa a replantejar-nos altres models que expliquin maneres d'entendre la classe fora de l'ordre simbòlic dominants. Bourdieu et al., a *The Weight of the World* (2019), exposen com la classe mitjana és capaç de construir-se a si mateixa, i com el joc social en el capitalisme neoliberal—com hem vist anteriorment—afavoreix a la classe mitjana a progressar i prosperar acumulant valor projectat vers el futur, posicionant relacionalment, així, a la classe treballadora com a “racist, pathetic, useless and abused” (Skeggs 2004b, 87). La mateixa pregunta que dirigeix Skeggs cap a la conceptualització de l'habitus de classe treballadora de Bourdieu és aplicable al plantejament de Murphy sobre ‘classe com a performativitat’: “if the working-class are only ever evaluated through the dominant symbolic and read both through methodology and theory as trapped by their habitus—positions embodied as value-less dispositions—then how do we represent them with value? And how do those trapped within the negative symbolic ever forge value for themselves?” (2004b, 87).

Encara més, com analitzaré en les obres dels casos d'estudi Kieran Hurley—*Beats i Mouthpiece*—l'habitus de classe no és privatiu a la classe social en qüestió²². Precisament, en un context d'heterogeneïtzació cultural i hegemoneització de pràctiques socials vinculades a les maneres de fer de classe mitjana, impulsades per les lògiques de consum capitalista, els subjectes de classe treballadora que aprenen a jugar el joc de les classes mitjanes sovint experimenten uns afectes d'alienació, desconcert, frustració,

²² Inicialment, Bourdieu assigna a aquest tipus d'experiència en la qual agents ocupen una posició incòmoda en mig de dos mons irreconciliables el nom d'*habitus clivé*—habitus dividit (Sonderegger 2012, 249).

vergonya, ràbia, perquè tal habitus rarament es viu de manera còmoda i sense dificultats (Skeggs 2004b, 88). L'afecte és, en aquest sentit, una manifestació de la lluita de classes, que sovint passa inadvertida. Són enunciats emocionals que expressen “an alternative value system [...] often misrecognized, and certainly one that cannot be framed in the shape of a self that is in any way interested in accruing exchange-value to itself” (Skeggs 2004b, 90). Com veurem, personatges complexos com el policia o la mare a *Beats*, precisament són representats a partir de la incorporació d'un habitus dividit: mentre que socialment responen a un bagatge de classe treballadora, el seu credo és profundament aspiracional, individualista, cercant l'ascens meritocràtic. I quan aquestes expectatives no es compleixen, de fet, els personatges manifesten un conjunt d'afectes negatius: senten indiferència, frustració personal, o sentiments d'aclaparament i esgotament mental, físic i interpersonal.

La proposta de Murphy, doncs, fins a un cert punt em sembla enriquidora. En efecte, comparteixo sobretot la seva intenció de deslligar la identitat de classe de la posició que ocupa en l'estratificació econòmica (2012, 59), al mateix temps, centrant-se en com “particular acts, gestures, tastes and consumer choices [...] distinguish one class from another” (55). Ara bé, a la línia de Skeggs, penso que hem de rebutjar concebre els subjectes de classe treballadora com a subjectes deficitaris o sense valor, representats únicament segons l'ordre simbòlic dominant. De no ser així, de nou estariem reproduint en l'àmbit teòric aquest ordre simbòlic. En aquest sentit, és arriscat valorar la identitat de classes exclusivament a partir de la posició que ocupen els subjectes a partir del capital—econòmic i cultural, segons Murphy (55)—acumulat o l'accés relatiu a aquest capital, ja que sempre apareixeran amb un dèficit de capital (Skeggs 2011, 502). En segon lloc, és arriscat fer-ho perquè llavors deixem de banda qualsevol interès analític que pugui sorgir d'examinar com certs actes socials de classe o representacions—afegeixo també gènere o raça—lluiten precisament contra classificacions que ‘classen’ els subjectes a partir de valoracions negatives, o bé, per la incapacitat de produir valor per aquells que queden als marges dels circuits de valor. Partint de la premissa que el jo és precedit per esquemes històrics i classificatoris de valor (Skeggs 2004a, 75), i considerant que em centraré en obres que responen a la crisi (ideològica) del neoliberalisme, em sembla de més urgència qüestionar-nos llavors com aquests subjectes (representats) de classe oposen resistència a aquestes classificacions. Altrament, sinó, perpetuariem el dominant simbòlic: “a refusal to play the game or the lack of knowledge to participate in middle-class taste culture is

read back onto the working-class as an individualized moral fault, a pathology, a problem of bad-choice, bad culture, a failure to be enterprising or to be reflexive” (2004b, 91).

Per a aquesta finalitat, em sembla crucial la lectura que fa Tyler, a través de l’obra de Rancière, pel que fa a com subjectes de classe treballadora oposen resistència a ser anomenats per l’altre burgès. En aquest sentit, Tyler recorre a un estudi dut a terme pel filòsof francès a *Proletarian Nights: The Workers’ Dream in Nineteenth-Century France* (2012).²³ Rancière, en aquest estudi, pretenia originalment explorar en diaris dirigits per treballadors, revistes, cartes o textos poètics com els treballadors de la França del 1830 expressaven la seva identitat de classe. Lluny de com l’esquerra intel·lectual tendia a descriure la història social dels obrers a través de metanarratives, que els caracteritzava per una unitat cultural i una valoració positiva del seu treball amb la finalitat de dotar de sentit l’expressió de la lluita de la classe obrera (Tyler 2013, 171), el que descobreix Rancière en aquells textos és, més aviat, el contrari: el desig de canviar l’ordre de les representacions que la burgesia feia de la classe treballadora (171-2). És a dir, un desig de defugir de la seva identitat i d’aquelles figuracions que se’n feien d’aquesta:

Rancière discovered that individuals within the labour movement were motivated not by a positive revaluation of working-class labour or culture, or even primarily by economic injustice, but rather by a desire to participate *as equals* within the common social and political life of the nation. [...] [W]hat he found was a negative identity which cohered through the collective expressions of rejection of the bourgeois representations of the working class. (Tyler 2013, 171-2; èmfasi en l’original)

Per Rancière, el que revelaven les cartes íntimes entre obrers és, en primer lloc, un cert ‘desinterès’ de la necessitat de conèixer històricament i científicament la font primària de la seva explotació, que sovint inculcava l’avantguarda intel·lectual—com si no la coneguessin de primera mà! En les seves paraules, “[i]t is not knowledge of exploitation that the worker needs in order to stand tall in the face of that which devours him” (Rancière 2012, 20). Com sosté Adiseshiah, l’obra de Rancière intenta advertir-nos de com llegint la classe treballadora com un subjecte sense poder podríem, involuntàriament, caure en narratives que contribuïssin a accentuar el seu

²³ El treball original data de l’any 1981, amb el nom de *La nuit des prolétaires*. En anglès, es va traduir inicialment a l’any 1989 amb el títol de *Nights of Labor: The Workers’ Dream in Nineteenth-Century France*. Malauradament, l’obra encara no ha trobat cap traductor en català.

desempoderament (Adiseshiah 2016, 154): “Rancière is concerned instead with the ways in which working-class participation in middle-class scripts challenge visions of social totality” (154). En segon lloc, en l’estudi de Rancière les declaracions expressades pels obrers manifestaven, però, el desig d’un nou món que vagi més enllà de la materialitat que els explota, domina i els classifica com a subjectes explotats i dominats: “what [the worker] lacks and needs is a knowledge of self that reveals to him a being dedicated to something else besides exploitation” (Rancière 2012, 20).

Segons Rancière, en els obrers que recorrien, per exemple, a la poesia o la metafísica durant el poc esbarjo que disposaven (durant la nit), s’amagava no sols un desig d’un món més enllà de l’explotació, sinó també una estratègia com a subjectes de classe treballadora de desclassificació, una presa de consciència sobre els límits que l’obrer no podia traspasar com a subjecte ‘classat’ “[t]hat is why those other worlds, which supposedly anesthetize the sufferings of the workers, can actually be the thing that sharpens their awareness of such sufferings” (19). Com sintetitza magníficament Adiseshiah, la lectura que en fa Rancière de Marx és la de la classe com a performativitat, és a dir, “the working class as functional of the disintegration of classes by identifying the class that is not a class as an operator of declassification” (2016, 154). En aquest sentit, Tyler proposa entendre així la ‘classe com a lluita’ contra les classificacions i els règims d’inscripció que encapsulen i encasellen els subjectes en noms i destins predeterminats (2013, 172).

Com hem vist anteriorment, des de posicions de poder força sovint s’atribueixen connotacions morals deficitàries als subjectes de classe treballadora. Els discursos neoliberals sobre l’austeritat, així, van mobilitzar a la classe treballadora i, precisament, als més afectats per les retallades com a responsables de la seva condició social, ja que la seva ‘falta’ s’assignava al seu comportament individual (Roberts and Evans 2013, 73). Per això, com menciona Skeggs, qualsevol model burgès dominant—individualisme possessiu, subjectivitat neoliberal, entre altres—, que pretén encapsular el jo a partir d’unes normes prescrites és molt perillós, ja que “they always present the working-class as individualized moral lack” (Skeggs 2004b, 91).

És des d’aquesta perspectiva que llavors em pregunto com les obres de teatre *Beats*, *In the Republic of Happiness*, i *Mouthpiece* permeten ser enteses com a intervencions contextuais i culturals sobre aquesta base de classificacions i/o modes de subjectivitat? Mitjançant quins mecanismes formals o representacions socials qüestionen aquests

règims de classificacions discursius que situen els subjectes de classe treballadora com a deficitaris (irresponsables, estancats socialment, incívics, ganduls, entre altres)? En resum, com oposen resistència a qualsevol essencialització objecta i inscripció d'aquesta subjectivitat neoliberal, anteriorment descrita, producte de diversos règims d'inscripció, classificació i disciplinament del cos (Skeggs 2004a, 12)? O bé, com pensen o critiquen els modes de subjectivitat neoliberal hegemònics basats en l'optimització del jo i la diferenciació de classes?

Com he comentat al llarg d'aquest capítol, la classe treballadora ha estat descrita precisament per l'ordre simbòlic dominant com a “abject, irresponsible, ungovernable, dirty white, pointless and useless, supposedly refusing not only to accrue value to themselves, but also represented as a drain on the nation and a blockage to the development of cosmopolitan modernity of others (Skeggs 2011, 502). Ara bé, enlloc de centrar-me únicament en localitzar quina posició social i cultural ocupen (les representacions de) els subjectes de classe treballadora en les obres mencionades—com proposa Murphy (2012)—, entendre la classe, precisament, com a lluita. Això és, com els subjectes de classe oposen resistència a tots aquests mecanismes d'exploració econòmica, social i cultural, anteriorment descrits, que es caracteritzen pels modes neoliberals de governamentalitat i que, alhora, els anomenen com a ‘classe’. Com recorda Tyler: “[t]he most effective forms of class analysis are concerned not with *undertaking* classification *per se*, but rather with exposing and critiquing the consequences of classificatory systems and the forms of value, judgments and norms they establish in human societies” (2015, 507; èmfasi en l'original). Aquesta postura que sosté Tyler em sembla un gest profundament innovador mitjançant el qual analitzar com identitats de classe (i les representacions d'aquestes), que des de l'ordre simbòlic dominant són categoritzades com a moralment abjectes, proposen una mirada que rebutgi i oposi resistència a aquests règims d'inscripció, classificació i disciplinarització del cos en clau de classe.

Per aquest motiu, en el següent capítol—i primer cas d'estudi—començaré a esbossar com l'obra de *Beats* de Hurley, en primer lloc estableix una genealogia que, en paral·lel al marc teòric que exposo, articula artísticament la desmobilització obrera, la desindustrialització i la desproletarització ideològica dels vuitanta i certs modes de subjectivitat neoliberal—a partir de figures com la *do-it-all-mum* o l'estigmatització dels joves de classe treballadora. També, exploraré com l'escena rave i la forma artística que planteja l'obra respon de manera contrahegemònica a aquest tipus de subjectivitat

neoliberal. Sobretot, llegiré des del context present com *Beats* no sols adverteix del perill de l'essencialització abjecte de la classe treballadora, sinó de com segueixen proliferant noves formes de resistència comunitària que guarden relació amb la lluita de classes.

6. Desproletarització i noves formes de solidaritat: Comunitats contrahegemòniques a *Beats* (2012; publicat 2013), de Kieran Hurley

Solidarity. Togetherness. [...] A sort of collective empathy. That's what they were trying to destroy, son.

Kieran Hurley, *Beats*

Beats (2012; publicat 2013), escrita i interpretada pel dramaturg escocès Kieran Hurley,²⁴ és un monòleg polifònic que es centra, principalment, en la història de Johnno McCreadie, un jove escocès de 15 anys, habitant de la ciutat de Livingston, Escòcia. El temps present de l'obra es situa a l'any 1994, el mateix any en el qual s'aprovava la llei—The Criminal Justice Act—que il·legalitzava qualsevol tipus de reunió pública ‘al voltant de’ música “wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats” (Hurley 2013, 16). A partir d'aquesta premissa, Hurley construeix una obra que explora formes de classes socials, subcultura popular i revolta col·lectiva, elements essencials en la dramaturgia de Hurley com ell mateix reconeix: “a lot of my work has been about the search for the collective or the communal. [...] On one level, *Beats* is about a boy looking for something else in life, and it's also about how we need each other, and that's not going to go away in a hurry” (Hurley in Cooper 2019, n.p.). En particular, explora aquestes formes mitjançant la cultura *rave*, la protesta col·lectiva i la solidaritat—*togetherness*—en un context post-industrial. L'argument de *Beats*, en aquest sentit, és força simple. Narra la història d'un jove que perd la innocència al llarg d'un viatge, del qual en retornarà canviat (Overend 2019, 173).

Com apuntaré en aquest capítol, no és gens casual que Hurley, l'any 2012, en plena situació d'austeritat, porti a escena una història que té lloc a l'any 1994. La meua lectura anirà fortament lligada a aquest fet ja que, en part, l'obra està responent a la crisi

²⁴ L'obra de *Beats* va ser dirigida pel propi autor, Hurley, qui també va fer d'actor, juntament amb Julia Taudevin. La *première* de *Beats* va tenir lloc el 25 d'abril de 2012 al local de The Arches (25-28 abril), a Glasgow, espai emblemàtic per la cultura del *clubbing*, que va haver de tancar les portes el 2015 per pressions administratives. El mateix any 2012, l'obra va ser rebre el premi a la millor obra de nova producció per part dels Critics' Award for Theatre in Scotland (CATS). L'any següent, 2013, la producció va ser transferida al Traverse Theatre, durant l'Edinburgh Fringe Festival. Precisament, un dels discjòqueis residents de la sala The Arches, DJ Johnny Whoop, va ser qui va acompanyar el procés i va formar part de l'actuació musical de l'obra. Jamie Wardrop, videojòquei de Glasgow, va ser qui va tenir cura de la projecció de les imatges.

neoliberal intentant ubicar en un context més ampli com en diferents èpoques emergeixen nous moviments juvenils que actuen, efímerament, com a baluard simbòlic contra-hegemònic (John 2015, 180). En paraules del propi autor, *Beats* interroga:

what happens when young people claim space on their own terms and find a sense of identity or community through that. That in itself isn't explicitly political. It's more about hedonism. But when the government tries to legislate against that, and criminalise an identity, then people are going to respond. Once it becomes a protest movement and different people are getting involved, it becomes radicalising and solidarity building. (Hurley in Cooper 2019, n.p.).

A l'obra, principalment, assistim al viatge que fa Johnno per anar a una *rave*-protesta contra The Criminal Justice Act. En aquest trajecte, però, se'ns presenten en forma de mosaic diverses escenes interconnectades amb la història principal. Són instantànies de la biografia d'altres personatges que, tard o d'hora, es creuaran en el trajecte de Johnno i que, plegades, ajuden a dibuixar aquesta cartografia social de l'Escòcia post-industrial. La mare, Alison McCreadie, exageradament preocupada pel seu fill i moguda pel desig de seguretat familiar, constantment procura que aquest mai traspassi línies vermelles. Per contra, l'Spanner, advocat de ple en l'hedonisme, contrari a la idiosincràsia neoliberal, i considerat per la mare com un 'perill' social, és l'amic que invita a Johnno a anar de *rave* i a consumir droga. El policia, Robert Dunlop, viu turmentat entre l'anhel d'una vida millor que mai arriba i les constants aparicions del seu pare mort, ambdós lligats al passat obrerista de la ciutat de Livingston. Finalment, l'amic de l'Spanner, el D-Guy, és qui servirà de vehicle per a no sols portar-los a la festa, sinó que, encara més important, revelarà a Johnno la importància d'entrar en comunitat, de 'sentir' els altres, de viure en solidaritat.

A *Beats*, aquest 'sentir els altres' i afectes col·lectius com la solidaritat o l'empatia van de la mà de la proposta estètica de l'obra, sent la càrrega afectiva a partir de la qual es possibilita i s'articula la intervenció política. Per 'afecte' aquí entenc la capacitat que té el teatre d'afectar, en oposició a 'efecte', com descriu Angelaki: "'affect' as a term is built on intersubjectivity, empowering the spectator through dramaturgy that imagines them as an active agent" i "'effect', on the contrary is a term that imagines the spectator as a receiver, or, worse yet, a recipient with limited and predetermined active agency, whether emotional, physical or intellectual" (2017, 3). A això, tal i com argumentaré en aquest

capítol, els sentiments d'ansietat, anòmia, alienació o còlera, que sovint expressa Johnno, són producte d'un context econòmic en crisi i qui més els pateix són aquells joves que, sovint, ocupen les posicions més desfavorables no sols del mercat laboral, sinó també socials (Furlong et al. 2018, 93).

En primer instància, seguint a Overend, faré una lectura de la forma dramàtica de l'obra a partir de com aquesta reflexiona i genera una relacionalitat artística (2019, 160), “a mobile and relational engagement with the world” (2019, 166). Mitjançant certs gestos metateatral que detallaré, *Beats* planteja una audiència comunitària amb vocació de subvertir formes d'espectadoria—spectatorship—fonamentades en convencions individualistes de l'experiència social i estètica. En segon lloc, a partir de la relació que mantenen els personatges, concebuts com a arquetips socials, amb l'ajut de Sarah Grochala intentaré demostrar com *Beats* pretén posar en qüestió “isolationist trends in contemporary British life through the enactment of contingent and temporary collectives” (166). En aquest sentit, vull argumentar que aquestes tendències atomitzadores i aïllants són fruit precisament de la producció de la subjectivitat neoliberal com a norma social i dels a/efectes que aquesta subjectivació genera.

Així, en darrer lloc, en aquest capítol analitzaré en detall la construcció dels personatges a partir de la seva interacció i relacionalitat des d'una perspectiva de ‘classe com a lluita’ contra els a/efectes de classificació (Tyler 2015, 507). En aquest sentit, llegiré els afectes que es generen en els personatges com a conseqüència social de la seva posició de classe. En l'obra, aquests sentiments queden contrastats per l'experiència final, gairebé extàtica, del protagonista, en la qual es reivindica el sentiment, latent al llarg de l'obra, d'empatia i solidaritat: “[a]nd he imagines, and remembers, togetherness; a sort of collective empathy and see me, see you, we're the same” (Hurley 2013, 53). L'obra, precisament, posa en tensió les visions atomitzades de la societat i la possibilitat de connectar amb els altres. Per tal de fer efectiva aquesta tensió, *Beats* no sols ho explora temàticament mitjançant la història del personatges centrals, Johnno o Spanner, com a subjectes demonitzats socialment i/o que no operen d'acord a la subjectivitat neoliberal, sinó també a partir d'estratègies formals, a les quals primer pararé atenció.

6.1 La dramaturgia de Hurley: ‘Comunitats estètiques’ i cerca del col·lectiu

L'obra de Hurley gaudeix certament de bona reputació entre el públic escocès i, fins i tot, britànic. No obstant això, pel fet que la seva obra no és gaire extensa—però no per això

prou interessant—, no ha cridat (encara) massa l’atenció de la crítica teatral i l’acadèmia, fet que potser explicaria el perquè la producció acadèmica al voltant de la seva dramaturgia es pot comptar amb els dits de la mà (Clements 2015; O’Thomas 2016; Reid 2016; Tomlin 2019). Ara bé, qui sí ho ha fet de manera més intensa és Overend, el qual s’ha centrat detingudament en analitzar la literatura d’aquest autor i ha contribuït a vertebrar teòricament el corpus literari del dramaturg escocès, posant èmfasi en la forma dramàtica a partir de conceptes com la ‘relacionalitat’ i les ‘comunitats estètiques’ (2013; 2019; Hurley 2019) des del pensament filosòfic de Ranciè. Partint de les reflexions d’Overend, les quals exposaré en detall en aquesta primera secció, argumentaré que tot i que l’obra projecti una audiència que ha sigut etiquetada com a “impossible people”— com una comunitat heterogènia, transitòria i incompleta (Overend 2019, 169)—, el potencial subversiu de *Beats* adquireix més sentit per la seva vessant narrativa i la construcció dels personatges com a arquetips socials, que no pas per la interpel·lació dels espectadors com a comunitat.

Seguint aquest fil, l’obra es concep a partir de la possibilitat de connectar amb els altres i l’exploració del comú, per tal de sobreposar-se a dinàmiques individualistes i a tendències atomitzadores del capitalisme global, com veurem posteriorment. Tanmateix, al meu entendre, aquesta possibilitat de connectar amb els altres, o els sentiments de solidaritat o empatia—“togetherness, a sort of collective empathy” (Hurley 2013, 53)— no sols ve donada per la vessant afectiva de l’obra, com proposa Overend, sinó que s’aconsegueix mitjançant un doble gest. Per una banda, l’obra mitjançant la construcció dels personatges com a arquetips socials desplega una crítica furibunda cap a l’atomització social del capitalisme i les formes de subjectivitat neoliberal. Per altra, a partir de la vessant polític-històrica, *Beats* traça una genealogia que articula la desmobilització obrera i els efectes de la desindustrialització; l’escena *rave* com a forma contrahegemònica al neoliberalisme i a l’alienació social; i, finalment, reivindica els sentiments de solidaritat i empatia com a clau per fer front a l’austeritat neoliberal i per a la construcció d’una subjectivitat relacional, ‘forçant’ a l’espectador a fer aquesta lectura.

Overend situa l’obra de Hurley com a part d’una tradició escocesa recent que, de manera contundent i explícita, advoca per a un canvi de paradigma polític i no tant per a una tímida crítica social. Obres *Money: the Game Show* (2011), de Clare Duffy; *Thatcher’s Children* (2012), de Gary Gardiner; *Cock and Bull* (2015), de Nic Green; *Crunch* (2011), de Gary McNair; o Hurley mateix, *Hitch* (2009); *Beats*; *Rantin* (2014)

van tenir lloc a l'espai multi-artístic de The Arches, cabdal precisament pel floriment i desenvolupament de la dramaturgia de Hurley, un espai en el qual es promocionava a nous dramaturgs emergents, per exemple, mitjançant el The Arches Platform 18 Awards (Radosavljević et al. 2021, n.p.). L'any 2011, el local de The Arches, conjuntament amb el Teatre Nacional d'Escòcia van concebre el projecte "Auteurs project", vital per tal de donar suport al desenvolupament artístic i professional de nous artistes teatrals escocesos emergents, entre ells: Claire Cunningham, Rob Drummond, Nic Green, Kieran Hurley i Gary McNair (Reid 2014, xiii-xiv).

Aquest conjunt d'obres que van veure la llum al local de The Arches durant el context de la crisi financera són, en part, resposta tant a aquesta crisi com a ideologies ancorades al conservadorisme britànic. Gràcies a Jackie Wylie, nomenada Directora Artística de The Arches l'any 2008 fins a la seva clausura, qui va promoure i obrir camí a noves veus des d'un treball artístic polític (Hurley 2020, 12:20), aquesta nova generació de dramaturgs va explorar la crisi financera per mitjà de "inviting the audience into a playful deconstruction of the belief systems of the financial markets and riling against complicity in its dominance and inherent inequalities" (Overend 2019, 167). Aquestes obres mencionades i, en particular, les primeres obres de Hurley, es presenten com a obres produïdes de manera individual, on els rols assignats en el teatre convencional queden desestabilitzats. A diferència, el creador compagina diferents funcions artístiques de manera simultània com, per exemple, és el cas de *Beats*. Com indica Overend, "that so many of these performances are created by 'auteurs', rather than 'companies', suggests a paradox. [...] [I]t is in the dynamic between the individual artist and the multiple communities enacted through performance that a progressive politics emerges [...], a tension emerges through this relationship that resists resolution and problematises the connection between politics and aesthetics" (2019, 167).

En primer lloc, com ha reconegut Hurley més endavant (Radosavljević et al. 2021, n.p.) les seves obres no poden ser ràpidament catalogades d'autoria individual, almenys sense posar en disputa conceptes com el de l'autoria. En efecte, obres com *Hitch*, *Beats*, *Chalk Farm* (2012), *Rantin*, o *Heads Up* (2016) han estat creades totes amb la col·laboració de Julia Taudevin—de fet, recentment han decidit crear la companyia Disaster Plan per tal de tenir una identitat de creació conjunta. Així, en el cas de *Beats*, l'obra també ha sigut creada amb el discjòquei resident de The Arches, Dj Johnny Whoop, i amb l'artista visual Jamie Wardrop. Com ell mateix afirma, entendre'l com a 'auteur',

com proposa Overend, potser no acaba de recollir del tot la importància del fet col·laboratiu en la creació de les obres:

I remember seeing myself described as both a playwright and an actor in the same sentence by Scotland's chief theatre critic in *The Scotsman* and being like: 'I don't think that I'm either of those things. Or maybe I am, I don't know.' Before then, I thought of myself as someone who made devised theatre and whose way into making devised theatre in a collaborative way, where roles were undefined, had emerged as being writing text and performing. Those were the two things that I sort of gave to a big collaborative non-defined-roles devising process. (Hurley in Radosavljević et al. 2021, n.p.)

En segon lloc, si bé la col·laboració en el procés creatiu és important en la dramaturgia de Hurley, la manera com les seves obres repensen i prefiguren un tipus d'audiència—per més obvi que sembli—també és central. Hurley repensa l'audiència com una 'comunitat aspiracional', això és, entendre els espectadors com “a political community in the making which seems to be suggested to exist beyond our experience of the play” (Hurley 2019, 03:59). L'audiència pensada com a comunitat pot, fins a cert punt, entrar en oposició a “top-down values of enforced individualism” (Hurley 2019, 5:33), en especial, a partir de com les obres narrativament representen diferents tipus de grups socials que, aparentment desconnectats els uns dels altres, en les obres guarden certa relació, com explorarem posteriorment.

Overend, a partir de Rancière, veu en l'obra de Hurley un intent d'intervenir en la creació de subjectivitats, d'alterar l'espai de la vida diària per tal de crear noves formes de relacions possibles (Rancière 2011, 53). Precisament, la possibilitat d'altres 'formes de relacions' té lloc a partir de com les obres de Hurley interpel·len i conceptualitzen els espectadors mitjançant la construcció de comunitats futures i, aquí afegeixo, efímeres: “the *becoming* of ‘the impossible people’ of political protest” (Overend 2019, 178; èmfasi en l'original).

Com comentava anteriorment, obres com *Beats* o *Rantins* s'emmarquen en un context històric fortament marcat per la crisi financera del 2008 i l'austeritat i, quan *Heads Up* va veure la llum, també pel Brexit—o almenys aquesta va ser part de la reacció de part del públic, oposant-se a la intenció de l'autor.²⁵ Més enllà d'això, aquestes obres de manera

²⁵ Com Hurley mateix reconeix en una entrevista: “I began making the show before the Brexit vote, but then it happened before the show opened. It brought this feeling of doom to a lot of

més o menys directa també s'inscriuen en un context nacional escocès “post-devolutionary” (Reid 2016, 205), en un context de descentralització i traspàs de les funcions governamentals de l'administració britànica a l'escocesa. En part, com sosté Reid, aquestes obres responen a aquestes noves relacions que emergeixen d'aquest context econòmic-polític. Alhora, entren a negociar conjectures socials sobre Escòcia, idees sobre el caràcter i identitat nacional escocesa, així com idees sobre l'eficàcia i el poder del teatre en aquest diàleg (2016, 205). En aquest sentit, recolzant-se amb Holdsworth, Reid assevera: “theatre can nevertheless be one of the ways that members of a nation contribute to public discourse, a national conversation, which opens up the possibility for reflection and debate” (2016, 205-6).

Recentment, altres teòrics (Aragay 2014; Haddow 2019; Middeke 2017; Prado 2017; Riedelsheimer 2017) han parat atenció a com estèticament es formulen noves possibilitats d'esdevenir comunitat en el teatre contemporani, des d'altres lectures no tan distants i que ens serviran d'ajuda per entendre aquesta formulació de l'espectadoria en l'obra de Hurley. El fet teatral gaudeix d'una posició d'excel·lència per a explorar temes ètics que accentuen el caràcter co-presencial de l'esdeveniment teatral: “on the face-to-face encounter between embodied, vulnerable spectators and Others wherein the former are summoned to respond, to become actively engaged in an exemplary exercise of ethical ‘response-ability’” (Aragay 2014, 4-5). Sam Haddow a *Precarious Spectatorship* (2019), menciona com davant l'auge de les narratives d'emergència (emergència climàtica, emergència terrorista, emergència sanitària), la precarietat ha esdevingut un instrument clau atès que aquestes narratives “operate on the level of the individual (the spectator, who is made to feel imperilled) but assume the position of a collective in their subsequent propositions of redress” (2019, 4).

En aquest sentit, la forma dramàtica de *Beats* genera, en primera instància, “a mobile and relational engagement with the world” (Overend 2019, 166) per tal de sobreposar-se a “isolationist trends in contemporary British life through the enactment of contingent and temporary collectives” (166). *Beats*, com a monòleg narratiu polifònic—basat en l'*storytelling*—, incessantment evoca al llarg de l'obra imatges d'espais urbans i/o privats

people’s minds, but the show wasn’t specifically about that vote. [...] The crucial thing to say is that it’s not a Brexit play – I don’t think there’s anything specific to Britain in it. The story is set in a fictional city which is a stand in for whatever city we’re in or closest to. In many ways, it’s Edinburgh, Glasgow, London, but it’s not to do with Britishness. It’s to do with hypermodernity and living under urban, late-capitalist conditions.” (Turney 2017, n.p.)

en els quals es reflecteix l'atomització social. Aquestes imatges d'atomització social i la càrrega afectiva que puguin contenir constantment es contraposen i funcionen en paral·lel a l'obra amb la formulació d'una audiència com a 'comunitats estètiques'—que a continuació detallaré. De tornada a casa, quan Johnno contempla el paisatge urbà, el descriu de la següent manera:

Men in suits, bankers maybe, aggressively commanding the pavements on their way to work. / An old man lying on a bench, covered in newspapers. / A street corner with three different bookies on it with their shutters down. / And onto the motorway, a cavalcade of concrete, petrol and steel, carrying hundreds of different people, different lives, along in the same direction, passing each other out, never noticing as they sail by in their individual little pods. / Shut off from the world, separate. (Hurley 2013, 52)

Segons Overend, *Beats* contraposa aquestes tendències atomitzades, degut a les formes socials de la societat capitalista contemporània, amb la voluntat de cercar allò col·lectiu o comunal (Hurley in Cooper 2019, n.p.) i aquesta cerca passa, en última instància, per la proposta d'un "aspirational political collective in the making" (Overend 2019, 168). *Beats* pivota sobre la possibilitat de construir el que Ranciè anomena "comunitats estètiques" (2009):

This is no harmonious vision of togetherness. Ranciè identifies a complex relationship between the aesthetics of *community* and *separation*; a tension between being together and being apart. [...] Hurley moves from the autobiographical subjectivity of the (self-consciously) naïve protagonist to the agency of the emancipated spectator—watching, almost willing, as the world implodes, but holding out for the possibility of us building it back again. (2019, 168; èmfasi en l'original)

Per Ranciè, la tasca de l'artista consistiria en entrelaçar una nova fàbrica sensorial per mitjà de retòrcer la manera com percebem i sentim el real, en les seves paraules: "by wresting percepts and affects from the perceptions and affections that make up the fabric of ordinary experience" (2009, 56). Ras i curt, Ranciè entén per comunitats estètiques una comunitat de sentit—*sensus communis* (57)—, un conjunt heterogeni i temporal d'individus amb els seus propis horitzons culturals, creences polítiques, preferències sexuals, biografies i la seva inclinació en interpretar una producció artística (Overend 2019, 169). Com sosté Overend, aquest conjunt heterogeni i temporal sempre existeix en

constant tensió entre ‘ésser-separat’ i ‘ésser junts’—‘being apart’, ‘being together’—, “[i]n Rancière’s terms, this condition is experienced as a rupturing of the link between present and future; cause and effect; an ‘impossibility’ to be grappled with. The audience-community is a *community-in-progress*; a collective in a *state of becoming*” (169; èmfasi en l’original). Certament, al principi de l’obra, Kieran-actor requereix explícitament del públic per completar el sentit de l’obra: “I’m Kieran. This is Johnno Whoop. And none of this is real. [...] You are a *gathering* of people. [...] And you’ll all fill in the gaps” (Hurley 2013, 16; èmfasi afegit). És des d’aquesta interpel·lació i pel paral·lelisme que traça a l’inici entre assistir a l’esdeveniment teatral i la *rave* on les paraules d’Overend cobren més sentit. A partir d’aquests mecanismes d’interpel·lació, l’audiència, en la seva pluralitat, pot ser entesa com un ‘esdevenir’, que sempre es troba en tensió.

Tomlin, a partir de les lectures de Rancière i Ridout, caracteritza la tensió d’esdevenir-audiència per l’estar ‘juntament separats’—“being together apart” (Rancière 2009: 53)—de la següent manera. Per una banda, ‘estar junts’—“being together”—en tant que els espectadors comparteixen la capacitat de respondre a l’esdeveniment estètic; per altra, estar separats—“being apart”—en tant que els espectadors, a causa de la separació natural entre ells mateixos, responen segons una posició individual subjectiva (Tomlin 2019, 103). Precisament, el que constitueix el potencial polític de l’acte performatiu és la distància que es guarda respecte de l’altre (103). Com bé formula Nicholas Ridout:

Instead of seeking communion with others, one opens oneself to the experience of encounters with others as marking simultaneously the limit of one’s self, and the place where one’s self, such as it is, begins. That is to say, in a recognition that one’s self, as such, is constituted, not by its integrity and individuality, but precisely by its appearance in relation to others. [...] The theatre that possesses this potential [...] will be a theatre in which there is always some kind of distance; in which participants are always separated from one another rather than merged with one another in an achieved community of the event. (2013, 10-11)

En el cas de *Beats*, l’escenari és exageradament minimalista. Segons el text, a la dreta i a primer pla de l’escenari es detalla simplement un escriptori, un llum de taula, un micròfon, un got d’aigua i una petita pastilla blanca. Al fons de l’escenari, a l’esquerra, el discjòquei (Hurley 2013, 13). Amb una estratègia retòrica similar a la que posteriorment utilitzarà també amb *Heads Up*, Kieran-actor es troba dempeus i s’adreça

als espectadors: “Hi / [...] I’m Kieran. This is Johnny Whoop. And none of this is real” (2013, 16). Des de bon inici, Kieran-actor emfatitza dos elements de la forma dramàtica que vertebraran l’obra. Per una banda, Kieran-actor insisteix en la ficcionalitat de la narrativa “[a]nd none of this is real” (2013, 16); per altra, Kieran-actor assenta les bases d’aquesta efímera audiència-comunitat que s’articula com a “state of becoming” (Overend, 2019, 169), que fins ara he estat adreçant: “[i]n a minute I’m going to tell you a story. / Johnny will be playing music. *You are a gathering of people.* [...] / Johnny will play some music, I’ll speak some words. And *you’ll all fill in the gaps*” (Hurley 2013, 16; èmfasi afegit). Per Overend, aquesta audiència es formula com a “impossible people” (2019, 169), és a dir, un conjunt d’espectadors transitori, incomplet i en desconexió comunitària, és a dir, en constant tensió entre l’èsser-separat i ésser-junts que prefigura el teatre.

Tanmateix, de la mateixa manera que passa amb *Heads Up*, vull argumentar que a *Beats* el potencial polític de l’obra no sorgeix tant a partir de l’articulació dels espectadors amb allò afectiu, amb el sentir-ser-comunitat i amb la impossibilitat d’esdevenir-ne, sinó a partir de l’anàlisi del contingut narratiu de l’obra i el seu potencial en criticar el món neoliberal que ambdós, intèrpret(s) i espectadors, habiten (vegeu més a Tomlin 2019, 111-12). Per Overend, “[t]he raving environment encountered by Johnno—and by extension the audience—is exemplary of the ‘political subjectivation’ engendered by such fleeting instances of communal dissent. Operating against a rigid and dominating state power, the subversive effect of the rave allows a realignment of power dynamics which carries with it ‘a new topography of the possible’ (2019, 172). Seguint aquest argument, sens cap mena de dubte l’obra es construeix sobre la possibilitat de connectar amb els altres i de sobreposar-se a dinàmiques individualistes i a tendències atomitzadores del capitalisme global, com veurem posteriorment. Al meu entendre, ara bé, aquesta possibilitat de connectar amb els altres, o els sentiments de solidaritat o empatia que l’obra vindica—“togetherness, a sort of collective empathy” (Hurley 2013, 53)—no s’efectuen tant per la vessant afectiva de l’obra en la construcció i interpel·lació d’una audiència com a comunitat estètica, com proposa Overend, sinó que s’aconsegueix més per la vessant narrativa de *Beats*, mitjançant un doble gest. Per una banda, l’obra a partir de la construcció dels personatges com a arquetips socials desplega una crítica furibunda cap a l’atomització social del capitalisme i les formes de subjectivitat neoliberal. Per altra, a partir de la vessant político-històrica, *Beats* traça una genealogia que articula la

desmobilització obrera i els efectes de la desindustrialització; l'escena *rave* com a forma comunitària contrahegemònica al neoliberalisme i a l'alienació social; i, finalment, reivindica els sentiments de solidaritat i empatia com a clau per fer front a l'austeritat neoliberal i per a la construcció d'una subjectivitat relacional.

6.2 Arquetips, alienació i *raves* a *Beats*: Confrontant la subjectivitat neoliberal

Per tal d'explicar com els personatges de l'obra de *Beats* funcionen formalment com a arquetips socials, m'acolliré a la recent teorització que fa Grochala a *The Contemporary Political Play* (2017) sobre l'ús dels personatges com a arquetips socials en el teatre polític contemporani. L'ús d'arquetips socials com a personatges no sols permet una major reflexivitat per part dels espectadors com argumenta Murphy: “in order to gain the necessary distance from what is relatively immediate in terms of the conditions of their own social and temporal context” (2012, 57). També, dota al teatre d'un potencial sociològic, ja que participa en la construcció o reafirmació d'identitats socials; alhora que d'un potencial polític-transgressor, ja que permet subvertir aquests arquetips i altres nocions preconcebudes sobre la conducta de certs grups socials, com ara la classe treballadora, que sovint estan estigmatitzats socialment. Com veurem, la manera en com això s'aconsegueix, segons Grochala, és a partir d'una reorientació subjectiva dels personatges, enlloc de construir arquetips 'objectius'—basats en elements psicosocials, com el drama convencional (200)—, que permeten construir un personatge més únic i individualitzat (2017, 197). Per Grochala, “this moment has political power because it transforms a stereotype into a living, breathing, ‘three-dimensional’ human being challenging preconceived notions about the behaviour of particular social groups (198).

En el capítol anterior he assenyalat les crítiques que certs sociòlegs han realitzat a la individualització com a característica universal de les societats capitalistes contemporànies, entenent la individualització com l'hegemonització d'un habitus (Bourdieu 1992; Skeggs 2004a) de classe mitjana en un context neoliberal en el qual és 'obligatori' forjar-se la identitat individual per tal de progressar en el mercat (Savage 2000; Skeggs 2004a). Tanmateix, em sembla important destacar que aquest gir, que anuncia Grochala, cap a una reorientació subjectiva en la construcció dels personatges (2017, 197) tot i formular-se a partir dels teòrics de la individualització—com ara Giddens o Beck—, pensa les representacions del 'jo' de manera lleugerament diferent. Principalment, les representacions del jo no són concebudes com una categoria neutra en

la que les estructures socials ja no pesen tant, com sostenen aquests sociòlegs (Skeggs 2004, 53). Principalment, en la seva lectura encara es poden reconèixer la importància del paper social de les estructures, sobretot pel que fa a la confecció de com concebem i reproduïm estereotips socials, els quals troben l'origen i s'alimenten de les desigualtats estructurals—ja sigui de classe, gènere o raça.

Més aviat, per Grochala, el 'jo' de les obres en aquest gir subjectiu apareix individualitzat i isolat, i com a conseqüència, en les representacions dramàtiques contemporànies, la representació del llaç social canvia: els personatges cada vegada més es presenten engabiats en la seva perspectiva “conveying a sense of the social subject as increasingly isolated” (2017, 201). Precisament, això té efectes en com concebem l'experiència col·lectiva. Grochala pensa aquest gir subjectiu en localitzar una tendència contradictòria entre representar un subjecte cada vegada més individualitzat i, en conseqüència, un subjecte que cada vegada més necessita reconnectar amb els altres (201): “[t]here is a tension between these two contradictory impulses, the one drawing the social subject into deeper isolation, the other branching out to re-establish a sense of the collective. This expresses an idea of the social subject under the forces of global financial capitalism as simultaneously more isolated from and more connected to the communities in which they live” (201).

Per una banda, *Beats* aconsegueix aquest re-enfocament subjectiu posant èmfasi en l'aspecte individual de cada personatge: els seus desitjos socials, les seves inquietuds, les emocions internes, etc. Fins i tot, tot i que el narrador aparentment controla tot el relat de l'obra, quan intervé ho fa reforçant aquest caràcter individualitzat de cada personatge juntament amb la seva perspectiva individual. És prou evident això, per exemple, a la cinquena escena de l'obra, quan la veu del personatge en qüestió, Robert Dunlop, la veu dels anuncis publicitaris que passen a la televisió i la del propi narrador s'entrecreen en juxtaposició. Mantinent una relació asindètica, totes elles, però, s'orquestran a partir de la perspectiva subjectiva del personatge:

Call General Accident Direct on oh eight hundred one two double oh four. You could lower your home contents and building insurance costs today. / Robert Dunlop stares at the television screen. / Loads of these sortay ads on the telly noo. Probably worth looking intay, he thinks. Probably money to be saved somewhere. Who knows where to start but. Naw. Naw, no interested thanks. / [...] To register, contact one of the many banks, building societies, or brokers offering a share shop service. National Power / Powergen Share offer.

The Power Issue: Share in it. / Right. Shares. Right maybe. What's this small print here, the values of shares can fluctuate any application for, ach shite. Ah well. / Privatisation Robert, really son? / But that's his Dad talking. That's exactly what his old man would have tae say, the auld idealist. Gies a break Dad. Gies a break ya auld prick I'm 41. And your deid. So get aff ma case. (Hurley 2013, 21-22)

Per altra banda, *Beats* explora aquesta contradicció d'un subjecte individualitzat que necessita connectar amb la comunitat, sobretot, a partir de diverses temàtiques que experimenta el protagonista, Johnno. Temes com la cerca d'un sentit comunitari, la possibilitat d'implicar-se políticament en un món cada cop més canviant, el potencial transformatiu de la multitud o qüestions sobre com podem connectar significativament amb els altres són constantment presents al llarg de l'obra (Reid 2016, 203; Overend 2019, 171). En concret, aquests temes mencionats s'exploren a partir de l'assistència a una *free-party* i, paral·lelament, a partir dels mecanismes de distanciament, sobretot gests metateatral. Per una banda, el narrador no sols intervé en la narració de l'obra, sinó que va recordant i interpel·lant, potser irònicament, al públic, que estem participant comunitàriament del fet teatral—i ficticiament d'una *rave*—i que aquesta participació, tant la del protagonista com la nostra, no vol dir/significar res: “it doesn't mean nothing” (Hurley 2013, 55).

Seguint a Rebellato, si bé l'obra de Hurley sovint presenta un escenari contradictori, a partir de la juxtaposició d'imatges antagòniques—la ciutat vs. el camp; passat vs. present; la tradició autèntica vs. la cultura comercial; l'aïllament rural vs. la hiperconnexió global—(Hurley 2020, 10:35), a *Beats* aquestes dinàmiques antagòniques també s'exploren a partir de la possibilitat de connectar aquest subjecte individualitzat i aïllat socialment amb allò comú. Un cop els protagonistes són a la festa, el narrador precisament posa l'accent en aquesta contradicció observant el conglomerat social de la *rave*:

Weaving in and out of dancing bodies they make their way into the crowd, passing the faces of all the dancers, kids like them, older folks who look like they work in an office or could be a younger teacher, girls with dreadlocks like Johnno's never seen, all together moving, every one ensnared in the rhythm, their faces some contorted lost in music, but each one fucking beautiful. They catch his eye and he feels he understands them. He feels them see him. A gleeful, fleeting, wordless exchange: welcome son. Welcome. / And without even noticing [...] he locks into a groove and hits a blissful plateau, *his own body a tiny brick in*

a wall of sweating muscle, for hours. Hours. Slipping effortlessly between *individual interactions* and a sort of *tribal mass consciousness*. *All of us together* holding on, clinging on for dear life! Knowing that *the world outside* is shit but all there really is is us! And all that really exists is now, right now! And surely, surely to fuck, the drugs are just part of *the glue that binds us together*, and what we're rushing off, *what we're really rushing off is each other*. (Hurley 2013, 40-41; èmfasi en l'original)

La meva lectura d'aquest intent de 'resistir plegats', sent els cos del protagonista part d'un conjunt més ampli com descriu Hurley, "a tiny brick in a wall of sweating muscle" (41), passa per transgredir la subjectivitat neoliberal i els afectes que la seva pròpia posició de classe exerceix, i per entendre aquest tipus de subjectivitat des de la relacionalitat. Com argumenta Escoda, a partir del filòsof Jean-Luc Nancy, "the ecstatic subject transgresses its self-contained individuality in order to expose itself or stand outside itself" (2021, 265). Per Escoda, el subjecte extàtic suposa un subjecte que no és total; més aviat, es mostra relacional i contingent, inclinat vers als altres (265).

De fet, al final de l'obra, de nou es posa de manifest aquesta lectura que constitueix part de l'aprenentatge de l'experiència per part del protagonista: la possibilitat de viure d'una altra manera i en connexió amb els altres. En paraules d'Overend: "[the protagonist] move[s] from a position of isolation to encounter a new social dynamic engendered by the fleeting togetherness of protest" (2019, 173). Al cotxe, de camí cap a casa, mentre Johnno pensa en casa seva, els carrers on viu, l'edifici de l'escola, s'imagina quelcom més: "[b]eyond the bricks and mortar of his school, the bitumen roads, the orange sulphur streetlights, the dog shit. An idea. An understanding of who we are, of what we are. Of what we could be" (2013, 54). Aquesta idea sobre 'qui podríem ser' en el personatge ve motivada pel fet d'imaginar i recordar la solidaritat que va sentir a la *rave*: "[a]nd he imagines, and remembers, *togetherness*; a sort of *collective empathy* and see me, see you, we're the same, what's good for you is good for me, I'm for you, so welcome son" (53; èmfasi afegit).

Grochala proposa la idea que tot personatge és una lent a partir de la qual el subjecte social s'imagina a sí mateix i la posició social que ocupa dins d'una societat. A més, qualsevol personatge sempre entra en una relació dialèctica amb com històricament s'ha pensat el personatge dramàtic (2017, 187) i, afegeixo, amb els modes hegemònics de subjectivitat del moment. Al seu parer, en les 'dramatúrgies líquides contemporànies' hi ha un desplaçament en la focalització dels personatges des d'un punt de vista objectiu a

un de més subjectiu, d'aquesta manera: “presenting the social subject’s understanding of both their world and of themselves as a uniquely individualized perspective” (187). Això, cal destacar que els personatges dramàtics tot i no ser, òbviament, persones reals, “[since] they do not possess volition or free will” (189), sí que són artefactes edificats a partir de regles estètiques i, també, a partir d’imaginacions sobre els subjectes socials: “[t]hey are representations of how people understand themselves to be, both as human beings and as members of a particular society at a particular moment in time” (189). Per això, les representacions dels personatges com a arquetips socials, considerant que es pensen des de la materialitat social d’un context determinat, tenen la capacitat d’inscriure’s i transmetre discursos que o bé perpetuïn o bé subverteixin les identitats socials, d’aquí, en part, el potencial transformatiu del teatre polític:

Character actions are determined by sets of character rules that limit the range of actions certain characters can perform under particular sets of given circumstances. Some of these rules are aesthetic, in that they relate to the ways in which specific character types are understood to behave within the context of specific dramatic genres. Other rules *reflect the social structures that define normal everyday behaviour within the society for which the play is written.* (189; èmfasi afegit)

A l’obra de *Beats*, la construcció dels personatges quadra a la perfecció amb la descripció que Grochala esbossa sobre els personatges entesos com a arquetips socials. Encara més, aquesta arquetipització és necessària per tal de fer intel·ligible a què oposen resistència els protagonistes de l’obra: al tipus de subjectivitat neoliberal, la qual els genera afectes d’exclusió o reclusió social, solitud i alienació; afectes que en part són producte del context neoliberal i la creixent precarització de la vida (Furlong et al. 2018, 93). Amb picardia, Grochala es pregunta, com pot ser que certs tipus de comportaments socials els assignem a determinats tipus de personatges, però ens resulti inaplicable a altres grups socials (190). La seva resposta és d’allò més perspicaç:

The idea that certain types of people are capable of certain types of actions and incapable of others is a product of the social structures that define the ways in which people understand both themselves as social subjects and their role within a particular society at a particular moment in time. Narratives play a role in both supporting dominant understandings of the

social subject and reimagining the social subject in ways that alter how people see both themselves and the society in which they live (190).

Precisament, a *Beats* la construcció individual de cada personatge s'articula formalment a partir de tres elements. En primer lloc, a partir d'una forta estereotipització descriptiva per part del narrador dels personatges segons la seva respectiva posició social; acompanyada pels enunciats descriptius a partir d'altres personatges i; en menor mesura però no menys important, a partir del capital lingüístic que utilitzen els propis personatges. A tall d'exemple, quan la mare del protagonista, Alison McCreadie, adverteix al seu fill que no torni a veure's amb l'Spanner, és prou evident l'estereotipització a la qual apel·lo. Aquesta estereotipització en el personatge d'Spanner es construeix, sobretot, a partir de termes morals, rehabilitats per la concepció social neo-Victoriana del Thatcherisme (Skeggs 2004, 76) i perpetuats posteriorment pel projecte individualista del New Labour (81):

Scott Smith is a bad laddie Johnno, I've heard about him, we all hear about him you know that fine well. / You don't even know him Mum. / Scott Smith was Johnno's mate, but nobody called him Scott Smith. His name was Spanner. He was 2 years older but Johnno had been pals with him for years cos he just lived one block down the road. Johnno's mum had always been worried about Spanner leading her wee boy on to the wrong track, ever since they were wee, Johnno 9 and Spanner 11 [...] Spanner got a bad wrap at school, his whole family did, but he'd always stuck up for Johnno, looked after him, and Johnno was grateful. Johnno liked Spanner. Spanner was a good lad. So everyone else could just Fuck Off. / You don't even know him Mum. He's alright. (Hurley 2013, 24-25; èmfasi afegit)

Com argumenta Skeggs, la manera com s'inscriuen en els subjectes les divisions de classe també passen per la distinció sobre qui és respectable, qui aporta 'valor' i qui no. És a dir, la lectura de classe també es manifesta a partir de codis morals (2004, 87). Concretament, durant els anys noranta, van proliferar en l'imaginari social britànic diversos discursos centrats en les classes marginals—*the underclass*. El terme *underclass* encapsula un ampli ventall de discursos a partir dels quals es forma aquesta 'classe': "discourses of familial disorder and dysfunction, dangerous masculinities and dependent, fecund and excessive femininities, of antisocial behaviour and of moral and ecological decay" (2004, 87). Hurley, amb el personatge d'Spanner, evoca precisament aquest tipus

de discurs de classe marginal que apareix a la dècada dels noranta com a subjecte ‘perillós’. Com he argumentat anteriorment, en el context neoliberal hi ha una forta tendència a individualitzar la culpa dels pobres—especialment, aquells que requereixen d’ajudes estatals—per les seves circumstàncies socials (Skeggs 2004, 88), proliferant així figures culturals abjectes que habilitin l’estigmatització social cap a aquests subjectes:

[s]tates cultivate stigma through the deployment of particular cultural figures, such as the moral figure of the hard-working tax-payer and the abject figure of the welfare scrounger. This stigma production (from above) is employed to teach people to feel revulsion ‘for stigmatising dependency’, to habituate them ‘to a place of lowly social esteem’, to encourage them to accept feelings of inferiority, and through this process to become adapted to poverty (as a ‘natural condition’ of their position in class society). (Tyler 2020, 190)

Així com metafòricament Spanner representa l’arquetip de la classe obrera escocesa marginal, i és entès per l’Alison, la mare, com una amenaça per al creixement personal de Johnno—un impediment per a l’adquisició de capital cultural i social del seu fill—; o per Robert, el policia, els assistents a la *rave* són ‘llegits’ com a “scumbag”, “unruly youth”, “hooligan[s]” o “yob[s]” (Hurley 2013, 41; 51) tant l’Alison com el Robert, representen una posició de classe i participen d’una posició discursiva molt ambivalent. Tot i que ambdós són producte d’un fort procés de desindustrialització i despolitització obrera, els dos personatges amaguen o reneguen de la seva posició de classe social per tal de construir la seva personalitat. Per una banda, Robert personifica el model aspiracional de la subjectivitat neoliberal; per altra, Alison, una maternitat neoliberal. Com veurem, ambdós tipus de subjectivacions tenen efectes clarament nocius en aquests dos personatges, però tot i això, destinen totes les seves energies en continuar personificant aquest tipus d’ideal de subjectivitat neoliberal.

Paradoxalment, com he argumentat a la introducció de la tesi, el discurs hegemònic de l’individu responsable, autònom, aspiracional, que es fa a sí mateix, no és exclusiu únicament de les classes mitjanes. Al contrari, és un tipus de producció de subjectivitat normativa que també es reproduïx en certs segments de la classe treballadora, com un ideal d’aspiració social. Si bé en la cultura industrial la distinció de classes s’efectuava a partir de la diferenciació social, sosté Skeggs que ara “we are in a period where the proliferation of difference through markets, advertising, and other sites of the popular, means that recognition of difference is a lot more difficult to maintain, to know and to

see” (2004, 97). Avui en dia els límits definitoris de la identitat de classe semblen haver-se tornat més difusos, però això no exclou que la lluita de classes es manifesti per altres circuits de distribució simbòlica (2004, 173) així com, òbviament, a partir de la desigualtat econòmica.

En un context neoliberal en què les desigualtats, que es mostren més evidents que mai, es ‘naturalitzen’ com la suma diferencial de les motivacions, les habilitats, o qualitats personals, aquestes deixen de ser enteses socialment com a desigualtats de classe (Savage 2016, 67). Savage anomena a aquest fet ‘la paradoxa de classe’: “that as social inequalities increased, so people’s subjective class membership declined” (2016, 66). Com argumenta John Kirk, seguint a Savage, per tal de poder progressar en el mercat laboral i en la cultura del consum, la gent respon avui en dia als clams de ‘normalitat’, és a dir, entren en una homogeneïtzació social i cultural de formes de fer i saber pròpies de la classe mitjana, i aquesta homogeneïtzació va en directe detriment de la rellevància de qüestions de classe (2007, 206). Com he argumentat també en l’apartat teòric, aquest declivi de la identificació de classe es produeix en paral·lel a un atac sistemàtic a les formes de poder polític de la classe treballadora, concretament els sindicats i les vagues; a l’auge del sector serveis en detriment del sector industrial; i, també, a partir de l’auge d’una cultura de consum centrada en els mercats, la publicitat, i altres formes de representació popular (Skeggs 2004, 97).

L’ambigüitat social que associava en l’obra al personatge de Robert Dunlop i Alison McCreadie, precisament, es deu a què ambdós responen a aquest context de desproletarització i despolitització tant de la lluita obrera com la classe treballadora en quant a classe, que és latent al llarg de l’obra, ja sigui per explícites referències al passat industrial (Hurley 2013, 26), o bé en la producció de l’obra (2012) a partir de la projecció d’imatges de demolició de parcs industrials. Si bé la manera com aquests personatges reaccionen a aquest context és peculiarment diferent i també té a veure amb construccions subjectives de gènere i/o maternitat, que explicaré de seguida, ambdós comparteixen el fet que amaguen o reneguen de la classe per tal de construir la seva personalitat. Com comentava Rebellato, si bé l’obra de Hurley opera a partir de la juxtaposició d’imatges antagòniques (Hurley 2020, 10:35), vull argumentar que aquests dos personatges compleixen una funció estructuralment antagònica. Tant Alison com Robert personifiquen l’arquetip de la subjectivitat neoliberal que he anat esbossant fins ara. Per una banda, Robert és un policia que manté un fort lligam amb l’obrerisme escocès. Un personatge

perseguit per les aparicions fantasmagòriques del seu pare qui, com ell, va treballar durant molt de temps en la indústria siderúrgica i està vinculat al passat polític de les vagues obreres dels vuitanta:

Robert had lived in Motherwell his whole life. His dad, like so many others, had got a job at Ravenscraig steelworks in 1954 when the labour force expanded. When he'd finished school, a teenager, Robert had joined the same workforce at first. A steelman, just like his old man. He was there during the strikes in 1980 after the Tories got in, he was out there picketing, leafleting, the lot. (Hurley 2013, 26)



Fig. 1. Demolició de la planta Ravenscraig Steelworks, Motherwell. ©Colin Mcpherson

No obstant això, a diferència del seu pare, a l'obra Robert arrossega aquest sentiment de derrota, mirall de la desmobilització obrera dels vuitanta. Aquest sentiment l'empeny a adaptar-se als nous temps, a voler-se fer un lloc a la societat i voler pujar en l'escala social: "Things were changing though Dad. *Things were changing and had you to keep up.* You knew it yourself. You said when *they went after the miners*, you said it would be us next. / [...] *Linwood. Bathgate. Gartcosh. Ravenscraig. Monuments to an old way of thinking. Those old certainties were dying Dad*" (Hurley 2013, 27; èmfasi afegit).²⁶

²⁶ Totes les indústries que apareixen referenciades en el text van ser símbols emblemàtics del passat industrial d'Escòcia. Per ordre: Linwood és una població del comtat de Renfrewshire, famosa per la planta de cotxes que donava lloc de treball a unes 6.000 persones. Després que Chrysler fos comprada per Peugeot, aquesta darrera companyia va decidir prescindir dels seus

Robert construeix part de la seva identitat a partir del rebuig que li suposa l'experiència de la desproletarització, maldient qualsevol forma d'identitat i afectes col·lectius, com la solidaritat o l'empatia: "It's called solidarity Robert. Solidarity. Togetherness. The sort of mentality that says, see me and see you, we're the same. [...] A sort of collective empathy. / It's called pissing into the wind, Dad. There was to be no stopping it" (27). Com recorda Rodríguez López, la normativització de la subjectivitat neoliberal, camuflada en l'ideal de classe mitja, no sols reproduïx formes i estils de vida calcats a la burgesia urbana, sinó que també, degut a la seva experiència i posició social vulnerable, promou una profunda animadversió cap a qualsevol reminiscència proletària (2022, 39). Robert, com a arquetip que respon a aquestes coordenades socials, en fa, de la creença en la individualitat i l'ascensió social, ensenya de la seva persona: "[t]ime to get out of here, move on. The commute into Glasgow was getting to be a right pain in the arse. If only he could find the time, put his mind to it, he'd get a wee place in the city. Promotion was around the corner, he was sure of it, the extra money would help" (2013, 26).

Per altra banda, tot i que l'Alison també respon a la crida d'un subjecte autosuficient i responsable de sí mateixa, quant a subjecte de gènere (*gendered subject*), principalment ho fa a partir del treball afectiu. L'obsessiva inversió de totes les seves energies en el treball reproductiu familiar s'articula a partir de la figura de la 'supermare'—*do-it-all mum*, en anglès (Allen et al. 2015). Aquestes formes de maternitat neoliberal post-feminista ja no responen tant a l'ideal conservador de la *happy housewife*; sinó, més aviat, a la dona que ha de trobar la perfecta harmonia entre perseguir les ambicions laborals i el desig d'una vida familiar plena. La maternitat en el context neoliberal esdevé així com el lloc on, per doble, es recrea l'emancipació i la realització personal (Allen et al. 2015, 920). La maternitat neoliberal d'Alison fluctua entre la seva feina personal, una incessant revisió de les tasques de la llar, el manteniment i control de les relacions i comportaments socials

serveis l'any 1981, afectant segons s'estima a 13.000 persones dels voltants (Barry 2013, n.p.). Bathgate és una ciutat del comtat de West Lothian, Escòcia, on s'hi va establir la British Motor Corporation Ltd. per produir camions i tractors. L'any 1986, sota la propietat de British Leyland, es decideix tancar aquesta línia de producció, una de les més grans a Europa en aquell moment (vegeu més a Bryan 2012). Gartcosh és una localitat del comtat de North Lanarkshire, Escòcia, amb una arrelada tradició siderúrgica. La fàbrica d'acer local sota la direcció de la British Steel Company va decidir tancar l'any 1986, causant protestes i marxades massives de treballadors contra el tancament d'aquesta (Baldi 2019). Finalment, Ravenscraig Steelworks (veure Fig. 1.) era també una fàbrica d'acer ubicada a la ciutat de Motherwell, Lanarkshire, segons Stewart el tancament d'aquesta planta va marcar definitivament la fi de la indústria pesada al país escocès (vegeu més a Stewart 2005). Durant la representació de *Beats*, a The Arches, una de les imatges que formava part de la videoprojecció va ser la demolició d'aquesta darrera siderúrgica (Fig. 1).

del fill, les auto-cures físiques i una constant actualització de les últimes tendències de socialització: moda, sèries televisives, novetats musicals (Hurley 2013). En part, en el personatge d'Alison s'albira, com bé descriu Rottenberg, un nou subjecte feminista neoliberal. Celebrat pel feminisme hegemònic, aquest subjecte neoliberal s'orienta i és orientat vers l'objectiu de “finding her own personal and felicitous work-family balance” (2014, 432).

Així, l'experiència afectiva d'ambdós personatges és la de l'aïllament, la solitud, la desesperació i la impossibilitat d'arribar als altres. En resum: l'alienació social. Els dos personatges, tot i esforçar-se per mantenir el control de les seves vides i destinar tots els esforços en la inversió del seu desig individual—quant al policia en la seva pròpia promoció, quant a la mare en el seu propi fill—, productes de la societat neoliberal post-Thatcherista,²⁷ ambdós són incapaços de mantenir sota control aquest desig, experimentant-se a sí mateixos com a ‘estranyos’. Aquests exemples ressonen a la tesi que manté Øversveen, la qual afirma que en el moment en què les persones cada vegada són més vulnerables a les forces del mercat, quedant desemparades de protecció social, aquells que manquen de poder social per influir en el seu entorn són més propensos a desenvolupar sentiments de soledat, desesperació o fatalisme, així com a viure en aïllament i desenvolupar malalties mentals (2022, 454).

A l'obra, com exposaré més avall, l'experiència d'alienació social funciona diametralment oposada als sentiments de “togetherness, a sort of collective empathy” que reivindica finalment el protagonista (Hurley 2013, 53). Per una banda, per l'Alison no només resulta impossible connectar amb el seu fill, “[h]e'd never listen. He'd never listen to all that. But she'll need to say something” (2013, 19-20), sinó que també es sent desemparada (33) i absolutament sobrepasada per la situació: “[i]n a wee living room, in a tiny flat in Livingston, clutching a clothes iron firmly in her left hand and staring at the pattern on the wallpaper, wide-eyed and empty-stomached [...] [s]tanding there, completely still, Alison McCreadie thinks about her son. And for the first time in years, she begins to cry” (34). Per altra, en certs moments de l'obra Robert perd el control i sincronia amb el seu propi cos, com per exemple quan s'uniforma amb l'equip de policia, i se'ns diu que “he feels strangely outside of his own body” (40); els incontrolables tics nerviosos oculars com a conseqüència de la batuda policial per desallotjar la *rave* (50); o

²⁷ De nou, aquí vull insistir en la idea de societat del Thatcherisme com l'agregació d'individus, els seus interessos i les seves famílies.

quan ha de recórrer a la medicació per reconciliar el son, esgotat pels torns de nit (51) i per un ascens que mai arribarà (50).

L'alienació, solitud i insatisfacció que experimenten aquests dos personatges de manera individual responen a un context molt més ampli. Aquest llenguatge de solitud, aïllament i d'impossibilitat de connectar amb els altres forma part de l'engranatge biopolític de la subjectivitat neoliberal. El neoliberalisme ha aconseguit emmascarar un seguit de crisis, tan personals com estructurals, que sovint són (auto)percebudes com a falles individuals, enlloc de posar el focus en un origen sistèmic extern a l'individu: "this framing of loneliness becomes a way to circumvent issues of state abandonment: it downplays the ways in which certain bodies are cast out, forced to endure conditions that so often condemn them to isolated lives, that make connections fragile, that grind us down" (Wilkinson 2022, 32).

6.3 Una lectura sobre l'austeritat: Formes de resistència i de connectar amb l'altre

En les anteriors seccions he assenyalat que l'obra contraposa dues tendències socials. D'un costat, l'obra explora l'atomització social derivada dels processos d'individualització, en clau de classe, i l'alienació en el neoliberalisme, com he anat resseguint fins ara; per altre, l'obra explora la possibilitat de reconnectar amb els altres socialment i políticament com a forma contrahegemònica de resistència a la subjectivitat neoliberal. En aquesta secció em proposo articular, breument, aquesta segona idea. Concretament, resseguiré el perquè Hurley recupera l'escena *rave* dels noranta i per quins mitjans connecta aquesta escena amb el context d'austeritat, narrativa que en part possibilita la lectura política de l'obra. Amb això, vull argumentar el fet que, de manera afectiva, l'escena *rave* ofereix als protagonistes de la història de refugiar-se d'aquesta subjectivitat neoliberal, així com dels a/efectes de classificació que es generen a partir de la seva posició de classe (Tyler 2015, 507), per tal de trobar altres formes d'habitar la subjectivitat que no passin per la profunda alienació i aïllament social que experimenten.

Brian Wilson a *Fight, Flight, or Chill* (2006) argumenta que l'escena *rave* no es pot comprendre com un conjunt subcultural que, de manera unitària, comparteixen una mateixa ideologia i unes pràctiques socials semblants (151). A diferència d'altres moviments subculturals britànics anteriors a la segona meitat dels vuitanta, com els punks o skinheads, el mateix autor analitza com l'escena *rave* no pot ser llegida com la materialització d'unes pràctiques culturals pertinents a una classe social en concret, com

sí passava amb la classe treballadora en els anteriors casos. Les anàlisis clàssiques, com les que proposava el Birmingham Centre of Contemporary Cultural Studies, sostenien que les subcultures juvenils—com els Teds, rockers, punks, o skinheads, entre d’altres— compartien un gust anàleg pel que fa a la indumentària, l’estil musical i filiacions polítiques o ideològiques, i sempre eren llegits a partir d’una relació subordinada a la cultura dominant. En especial, l’estil servia com a element limítrof indispensable per destriar significativament els membres d’un grup, que directament depenien de les estructures de classe (Kirk 2015, 163). En canvi, degut al seu caràcter suposadament plural, inclusiu i interclassista, s’ha argumentat que el fenomen de les *raves* no es regeix per la mateixa equació en la qual les subcultures operarien subsidiàriament d’acord a les estructures de classe (181).

A això, també s’ha de considerar el fet que no es poden descriure a tots els assistents a les *raves* com a un grup coherent que exerceix agitació política mitjançant aquesta forma subcultural i, menys encara, que és unitari en clau ideològica. *Beats*, de fet, intenta plasmar la pluralitat de perspectives, desmitificant aquesta pressuposició. Si bé per D-Guy l’experiència de les *raves* té un clar component de resistència i mobilització política; per l’Spanner no guarda cap mena d’intencionalitat ideològica, simplement es basen en l’hedonisme excessiu i resulten una via d’escapatòria del dia a dia; en canvi, pel protagonista l’experiència, com he comentat anteriorment, suposa una revelació transcendental a nivell ètico-ontològic—sobre la possibilitat de connectar amb els altres de forma comunitària—, que tot i ser mancada d’una lectura estretament polititzada, aquesta lectura en part requereix de l’atenció activa dels espectadors (Hurley 2013, 31-32). En aquest sentit, per Wilson una fotografia social més acurada dels participants i les seves intencions serien les següents: “(a) that some ravers are overtly political and use rave as a forum to promote their views on ‘how the rave doctrine, if taken seriously, could improve society’; (b) that other ravers are associated with certain causes under specific circumstances; and (c) that others simply ‘enjoy the party’, without investing anything in the scene except for the price of admission to the rave” (2006, 152).

Ara bé, com reconeix John, tampoc es pot considerar que l’escena *rave* durant els vuitanta i els noranta fos un espai autònom, en la qual cada participant pot ‘aportar’ una visió diferent sobre la seva experiència, ni que estigués deslligada de la ideologia dominant del Thatcherisme i del bagatge neoliberal que administrava noves formes de subjectivitat. Malgrat contradiccions que ha anat travessant la història de l’escena *rave*,

John interpreta l'escena *rave* a partir de la noció d'heterotopia de Foucault, és a dir, un esdeveniment subcultural que actua com un 'contra-lloc' simbòlic, explorant i desafiant, en certa mesura, la ideologia dominant del Thatcherisme i la Nova Dreta neoliberal:

Whilst representing elements of the free-market economic ideal transposed from the dominant culture, acid house and rave culture ultimately stood as an unmistakable contestation and rejection of the individualist, neo-Victorian creed associated with Thatcherism. [...] It is possible to identify rave culture as emerging as a challenge to Thatcher's vision of an atomized neo-liberal British society. The core ideologies of rave culture stood as a cultural expression of the same left-wing politics that came under fire during Thatcher's tenure. (John 2015, 165-6)

Seguint aquesta lectura, John proposa que el que sí van proveir les *raves* als joves—concretament, les *free-parties*, les quals progressivament van anar diferenciant-se de la deriva comercial que van anar adquirint les *raves* a partir del 1989²⁸—va ser l'oportunitat d'entrar en un diàleg col·lectiu que els permetés contactar amb idees i debats culturals del moment entorn de l'individualisme, el col·lectivisme, l'emprenedoria, la moralitat, entre altres; tot mentre alhora confrontaven amb l'argumentari més bàsic del programa polític Thatcherista que, òbviament, va calar fons en aquelles generacions (163). En aquell context les *raves* van generar tal pànic moral, tant per la popularitat d'aquestes com per les seves formes subculturals, tal i com recull l'obra a partir del tall de veu d'un tertulià, —“which many are seeing as an antisocial problem” (Hurley 2013, 33)—que no sols van omplir titulars condemnatoris en els principals tabloides britànics, sinó que l'aparell jurídic-polític les va intentar suprimir legalment de totes totes (John 2015, 163).

No és gens casual doncs, que la represa d'aquest diàleg col·lectiu sobre qüestions polítiques com l'individualisme, la possibilitat del col·lectiu, la joventut com a pol de

²⁸ John sosté que cada vegada més els organitzadors de les festes *rave* van anar perfeccionant les posades en escena. Aquest factor, acompanyat d'un increment en el número d'assistents, va permetre la professionalització de les *raves*, el que es va donar a conèixer com a *pay-parties*: “The unprecedented swell in the number of ravers attending events saw the culture change both in size and in nature. Rather than being restricted to small, urban clubs, the scene extended into the countryside, featuring huge open-air parties organized by events companies such as Sunrise, Energy and Biology around the M25 ring road and attracting tens of thousands of revellers. With the new scale came an added degree of professionalism and a profit-driven focus truly in line with Thatcherite entrepreneurship” (2015, 170-1). En contra d'aquesta deriva i fidels a uns ideals anticapitalistes propis de l'origen del moviment de l'*acid house*, a partir dels noranta s'origina el moviment *free party* com a resposta (vegeu més a John 2015).

resistència als discursos hegemònics del neoliberalisme, entre d'altres, reaparegués el 2012, amb l'obra de *Beats*. Aquesta no sols explora, com hem vist, l'escena *rave* i, concretament, l'escena de les *free-parties* a l'any 1994, després de l'ofensiva estatal per tal d'apaivagar-la. També inspecciona mitjançant una genealogia històrica la connexió d'aquesta escena amb la desmobilització obrera i la desindustrialització dels vuitanta, amb l'adveniment del neoliberalisme i les seves formes hegemòniques de subjectivació política—com l'ideal normatiu de la classe mitjana, d'ençà el 2008 en crisi—, i, finalment, amb les protestes contra l'austeritat, presents en el moment de la producció.

Si bé part del joc de l'obra, quant a la construcció temporal, recau en què Kieran-actor ens 'necessiti', com a lectors/espectadors, per tal de 'recrear' l'any 1994: “[a]nd I need you to imagine a small town in the Central Belt of Scotland, in the mid-1990s. Livingston, as it happens” (Hurley 2013, 16), hi ha un breu moment en l'obra que s'escapa d'aquesta línia temporal i ens situa en un futur més pròxim:

Later, much later, when his body has grown and changed, sitting at home while the television shows a mass of young people, students, breaking into Millbank tower and an onscreen voice argues that they can't be allowed to run around wild, they need to be taught a lesson, Johnno McCreddie, 31 years old will become suddenly aware of an echo through his muscles, a brief pain in his right shoulder. And for the first time in years he'll remember sitting in the police station foyer feeling vulnerable, lost, deeply alone, and quite, quite scared. / But that's later. Much, much later. (2013, 46)

Exactament, l'obra fa menció de la revolta de Millbank i és des d'aquest punt que l'obra permet una lectura que connecta la protesta de l'escena *rave* amb les protestes contra l'austeritat, ambdues prenent al jovent com a protagonistes.

El 10 de novembre del 2010, un grup aproximadament format per unes 52.000 persones, entre joves i professors, va irrompre a la torre Millbank, a Londres, seu del partit Conservador, per protestar contra l'augment de les taxes universitàries. D'acord amb les retallades en educació i la neoliberalització del sistema d'ensenyament superior, el nou govern de Coalició va proposar triplicar les taxes d'educació universitària, assolint aquestes un cost de fins a 9.000£, i va decidir retallar les beques d'educació per als joves estudiants de classe treballadora (Myers 2020, n.p.). Potser avui en dia la revolta de Millbank ja ha quedat pràcticament en l'oblit, però, en aquell moment, va marcar dues fites històriques en la consciència social. En primer lloc, va

marcar l'inici del que seria una onada de protestes insurgents i populars que, ràpidament, es van estendre arreu d'Europa a mesura que el martell de l'austeritat colpejava totes les economies. En segon lloc, va marcar el que crítics han titllat com la primera revolta d'una generació post-ideològica, oposada directament a les forces neoliberals (Fisher 2011, 475); o bé, atès als estralls de la crisi, com el punt d'inflexió d'una nova consciència de classe, en el que joves amb estudis i de famílies cada cop més empobrides van prendre els carrers davant d'un futur desolador (Myers 2017; Phibbs 2020).

És des d'aquesta explícita connexió històrica, que *Beats* impel·leix als espectadors a fer un exercici històric molt interessant. Per una banda, *Beats* no sols recupera tot un lèxic vinculat a la classe treballadora, que havia quedat ideològicament esborrat del mapa polític per l'adveniment del neoliberalisme i la desindustrialització (solidaritat/individualisme, empatia col·lectiva/emprenedoria). L'obra proposa un lligam històric entre aquest procés de desindustrialització i desmobilització obrera dels vuitanta, com aquests processos es van cristal·litzar socialment en forma de respostes subculturals, com l'escena *rave*; i com, en el present més immediat, el jovent segueix buscant formes de resistència col·lectiva al neoliberalisme.

Aquest intent de recuperar el llenguatge obrer va estretament lligat de la mà de la possibilitat de descobrir, en la força de la multitud (Overend 2019, 173), la possibilitat d'existir d'una manera diferent, allunyada de la construcció de la subjectivitat neoliberal. Seguint l'experiència extàtica del protagonista al final de l'obra, Johnno troba en la subjectivitat relacional la possibilitat de connectar amb els altres “[a]nd he imagines, and remembers, togetherness; a sort of collective empathy and see, me see you, we're the same” (Hurley 2013, 53). Així, l'obra a partir dels afectes d'aïllament, solitud, alienació, que experimenten els personatges conseqüents a la seva posició social de classe, explora com formes subculturals, com la *rave*, poden esdevenir espais heterotòpics de resistència a l'hegemonia neoliberal. És des d'aquests espais també, que com bé recorda Tyler, es segueixen manifestant la lluita de classes (2012, 171). Aquesta manifestació no necessàriament reforça positivament la identitat de classe, sinó que defuig de l'economia emocional que comporta precisament la classe o qualsevol sistema de classificació.

6.4 Conclusions

En aquest capítol he intentat resseguir com *Beats* intenta explorar estètica i políticament formes d'esdevenir comunitat, tot establint un paral·lelisme formal entre l'assistència a una *rave* i l'assistència a la pròpia obra teatral. Overend sosté que el potencial polític de la dramaturgia de Hurley funciona mitjançant l'articulació estètica amb “the productive impossibility of human collectives” (2019, 169), concebent i adreçant-se a una audiència com “‘impossible people’: a transitory, incomplete, and disconnected community” (169). A partir d'una lectura més contextual i recolzant-me amb la teorització de Grochala sobre la construcció dels personatges com a arquetips socials, he argumentat que el potencial subversiu de l'obra no sorgeix tant a partir de concebre els espectadors com a ‘comunitat estètica’, com proposa Overend (2019). Sense menyscabar la importància de la mobilització d'una espektadoria activa, sostinc que el potencial subvertiu de *Beats* s'origina, més aviat, a partir de l'anàlisi del seu contingut narratiu i el seu potencial crític amb el món neoliberal que espectadors i intèrpret(s) habiten en ple context d'austeritat, i que aquests són convidats a explorar.

Anys més tard, quan van fer l'adaptació filmica de l'obra de *Beats*, Hurley va mencionar en una entrevista que “part of what the film is trying to do is to have a conversation between sort of Britain now and then and sort of like looking at that what happens next is bounded up in what actually did happen” (Hurley 2019, 18:52). En aquest sentit, aquestes declaracions apliquen perfectament a l'obra. Per una banda, *Beats* traça una genealogia que explora el lligam entre la desmobilització obrera, la desindustrialització, modes de subjectivitat neoliberal—personificat pel personatge de Robert, la figura de la *do-it-all-mum* que apel·la l'obra, o l'estigmatització que pesa sobre Spanner—, així com l'escena *rave*, com a forma contrahegemònica d'aquesta subjectivitat, a partir de la construcció antagonica dels personatges com a arquetips socials. Per altra banda, *Beats* sol·licita un tipus d'espektadoria activa que, a través dels ulls del Johnno, invita a fer un exercici de mirada històrica. És a dir, *Beats* intenta recuperar i reclamar part d'aquest lèxic de ‘solidaritat’ i ‘empatia col·lectiva’, esborrat per la ideologia neoliberal, com els engranatges que poden fer efectiu altres possibles subjectivacions i formes d'esdevenir comunitat. Finalment, *Beats* presenta una lectura rabiosament present, no sols per la connexió que fa l'obra amb la revolta de Millbank, sinó també per advertir-nos com segueixen proliferant discursos de criminalització i essencialització abjecte de la classe treballadora, com a règim d'inscripció classificació i

disciplinament del cos (Skeggs 2004a, 12) i com, sota noves formes de resistència comuna, la lluita de classes segueix vigent.

La càrrega políticohistòrica de l'obra, però, va acompanyada en tot moment de la projecció d'aquesta audiència com a 'comunitat estètica', que proposava Overend (2019). Gestos metateatral, caracteritzats per la polifonia del monòleg, la juxtaposició del diàleg, l'ingenu paral·lelisme reflexiu entre 'ser a una *rave*' i 'ser espectador' o la projecció d'imatges antagoniques, contribueixen a subvertir convencions individualistes de l'experiència social i estètica. Especialment al final de l'obra, de retorn cap a casa, Johnno, pensant més enllà de la superficialitat de les coses, s'aferra a la 'utòpica' possibilitat de qui som, què som o qui podríem ser, que se li ha revelat en aquesta experiència extàtica: "[b]eyond the bricks and mortar of his school, the bitumen roads, the orange sulphur streetlights, the dog shit. An idea. An understanding of who we are, of what we are. Of what we could be" (Hurley 2013, 54). Es dibuixa un somriure en el seu rostre i es repeteix cap a sí mateix dotze vegades la frase que el seu amic, Spanner, havia dit anteriorment "it doesn't mean nothing" (2013, 32; 55) per reiterar la insignificança de les *raves*. Però, en la darrera línia de l'obra Johnno emfatitza el caràcter de la doble negació "it does *not* mean *nothing*" (55; èmfasi en l'original). És en aquest moment que el paral·lelisme entre l'experiència del protagonista i el dels espectadors clou i adquireix sentit l'espectadoria activa, ja que s'està sol·licitant, en aquest final obert, a fer una revisió, més enllà del teatre, d'allò que l'obra els ha demanat que presenciïn.

7. La felicitat i l'autenticitat de la persona com a tecnologies de control neoliberal a *In the Republic of Happiness* (2012), de Martin Crimp

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main.

John Donne, "Meditation XVII",
Devotions Upon Emergent Occasions

A l'estat de la qüestió he argumentat que, en èpoques de crisi, es (re)produeixen insistentment discursos que habiliten certes tecnologies de control i de poder social, els quals s'incorporen en els subjectes i, alhora, actuen com a vehicle d'operació social (Tyler 2015, 507). Entenent el neoliberalisme com a lògica econòmico-social, filòsofes com Brown argumenten que el neoliberalisme no sols remodela l'estat, reestructurant-lo i posant-lo en mans d'interessos privats, sinó que, part del seu caràcter realment innovador consisteix en generar una normativització social (de subjectes, mercats, lleis o jurisprudència) que permeti una regulació dels comportaments dels individus sota la lògica del mercat (Brown 2017, 121). Ras i curt, a l'estil de Foucault, Brown argumenta que el neoliberalisme aspira a l'economització total de la vida social per tal de garantir la competitivitat del mercat i el seu creixement (2015, 62). Com exploraré en aquest capítol, durant l'època de retallades es va desplegar un discurs, precedit i promogut per la creixent indústria de la felicitat, que apel·lava a la felicitat com a mecanisme quantificable i avaluable. La felicitat ha esdevingut una tecnologia de control que impel·leix al propi subjecte neoliberal a exercir una autoavaluació i control sobre sí mateix i els seus processos emocionals. El que hi ha en joc amb aquest discurs que, com veurem, interactua amb altres narratives entorn del benestar personal o l'autenticitat de la persona, és la construcció d'un subjecte que economitza tots els aspectes de la seva vida.

En l'anterior cas d'estudi he intentat posar el focus de la recerca en com *Beats* intenta respondre a un context d'austeritat, en el qual hi ha una forta mobilització ideològica a favor de l'individualisme a partir de la representació dels personatges com a arquetips socials. També he argumentat com aquests responen a diversos modes de subjectivació neoliberal, i com els protagonistes oposen resistència a aquests modes a partir de la cerca del col·lectiu, rebutjant l'individualisme neoliberal. En canvi, ara, pararé atenció a com

l'obra *In the Republic of Happiness* de Martin Crimp, mitjançant l'estratègia d'interpel·lació irònica de l'espectador, porta fins a l'última de les conseqüències el mode de subjectivació neoliberal i la individualització com a procés social hegemònic, a partir de mecanismes com l'auto-optimització del jo, la felicitat i l'autenticitat de la persona com a paradigma aspiracional, que llegiré a partir de la propostes teòriques de Sam Binkley (2011; 2014), Han (2018) i Illouz (2020).

A diferència de l'anterior cas d'estudi, la literatura acadèmica al voltant de l'obra crimpiana gaudeix de molt bona salut, ja que és un autor plenament consolidat tant en el panorama britànic com internacional. De fet, la bibliografia sobre aquest autor i *In the Republic of Happiness* és considerablement extensa, per citar-ne alguns exemples: (Angel-Pérez 2014; Angelaki 2012; 2014; 2017; 2020; Aragay and Escoda 2005; Aragay et al. 2014; Escoda 2013; Middeke 2011; Rousseau 2013; Sierz 2006). Per això, per abordar aquest capítol em concentraré principalment en aquella bibliografia que es focalitza de manera més o menys directa en l'obra *In the Republic of Happiness* o que ha explorat com la dramaturgia de Crimp revela mecanismes que sostenen la governamentalitat neoliberal, atès que és l'ambició d'aquest estudi.

7.1 *In the Republic of Happiness*: Aspectes formals de l'obra

In the Republic of Happiness va veure la llum per primera vegada el 6 de desembre del 2012 al Royal Court Jerwood Theatre Downstairs,²⁹ teatre conegut per la seva clara aposta per l'experimentació formal i per un teatre d'inclinació política i social. A l'obra, com veurem, Crimp satiritza mordaçment les obsessions ideològiques dels individus en la societat capitalista de consum—com l'autenticitat de l'individu, la seguretat, el trauma personal, o la teràpia i el benestar personal, i titlla les narratives al voltant de l'autonomia, la realització personal i l'autenticitat de l'experiència individual com a meres quimeres utòpiques que proposa el discurs neoliberal i el capitalisme de consum. L'obra no està responent simplement al neoliberalisme com a projecte que pretén restaurar el poder de les elits, sota els mantres de l'individualisme, la llibertat, la mobilitat, la tria o la seguretat fronterera (Tyler 2013, 177). També em sembla important assenyalar que, en un context

²⁹ Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*, dir. Dominic Cooke, Royal Court Jerwood Theatre Downstairs, Londres, 6 de desembre de 2012 – 19 de gener de 2013. Repartiment: Emma Fielding (Mum), Ellie Kendrick (Hazel), Seline Hizli (Debbie), Anna Calder-Marshall (Granny), Peter Wight (Grandad), Stuart McQuarrie (Dad), Paul Ready (Uncle Bob) i Michelle Terry (Madeleine).

d'austeritat, l'obra pretén incidir discursivament i ideològicament contra la moralitat i la responsabilitat individual, braços retòrics amb els quals l'*establishment* polític es va rearmar per tal de justificar les retallades i el desmantellament de l'estat del benestar.

Com argumenta Andrew Crines, durant els anys de recessió econòmica, la retòrica del govern de coalició va promoure principalment dues línies polítiques, per una banda, la recepta de l'austeritat en l'esfera econòmica i, per altra, una remoralització quant a polítiques socials (2013). La combinació d'aquestes polítiques, juntament amb discursos com la *Broken Britain* o experiments socials com la *Big Society*, representaven l'enèsim intent per part de Partit Conservador i el Partit Liberal per tal d'assegurar la individualització social i econòmica, progressar en les reformes del mercat segons els interessos el capital i restar importància al paper de l'estat (Crines 2013, 216; Hough 2013, n.p.). Sense recórrer necessàriament a referències explícites del context i esquivant l'obvietat política (Sierz 2012a), l'obra respon en part a aquesta massiva apel·lació ideològica d'agència individual, com a nova forma normativa d'esdevenir subjecte i alhora fer classe. En aquest context, *In the Republic of Happiness*, interpel·lant l'espectador a través de l'experimentació formal i un registre irònic, desfamiliaritza el mode de subjectivació neoliberal i la individualització com a processos socials hegemònics.

In the Republic of Happiness es divideix en tres parts. Mentre que la línia argumental manté una certa estabilitat i progressió; formalment cada part es concep de manera diferent. La primera part recorda a un teatre naturalista, amb certs elements de desfamiliarització; la segona part correspon a un estil plenament postdramàtic; i la tercera part sembla retornar a un minimalisme realista. Segons Crimp, la primera part representaria la institució familiar; la segona part, l'individu i la mentalitat neoliberal; i, finalment, la tercera part es correspondria a l'estat (Escoda 2017, 195). Aquesta línia argumental teleològica no sols es veu reforçada per la principal trama de l'obra: el 'viatge' que seguiran Bob i Madeleine a fi d'assolir la 'república de la felicitat', sinó per l'analogia intertextual amb *La Divina Comèdia*. Després de transitar per l'"infern" del llaç social familiar i el 'purgatori' de la constitució de l'individu modern, la tercera part de l'obra s'enceta amb un epígraf del clàssic dantesc, que es llegeix "tu non se' in terra, sì come tu credi"—no sou a la terra així com creieu—(Crimp 2015, 343), fet que va portar a Billington a considerar als dos protagonistes com una versió moderna de Dante i Beatriu (2012, n.p.).

El primer acte, “The Destruction of the Family” arrenca amb la celebració d’un sopar durant la Nit de Nadal, on els noms dels personatges i la ubicació, tot i representar un món fictici, sembla apropar-nos a una escena de clares traçades naturalistes, especialment quant a l’escenografia (Escoda 2017, 194), reminiscent de la tradició victoriana del *drawing room drama* (Rousseau 2013, n.p.). Però la inestabilitat dels significants—es fa difícil saber quan menteixen o no els personatges—i la lluita pel poder, mitjançant clares acusacions entre els membres de la família, ràpidament ens transporten a una escena amb clares connotacions pinterianes. Durant l’inici d’aquesta escena amb tocs d’humor negre, Crimp retrata el decaïment d’una família de classe mitjana. Al llarg d’aquesta, se’ns fa saber que tant l’àvia (*Granny*) com l’avi (*Grandad*) ocupaven posicions socials benestants, la primera com a metge de capçalera i el segon com a cap de diverses empreses i negocis que van fer fallida. La segona generació que apareix composta pel pare (Dad) i la mare (Mum), en certa mesura han perdut part de l’estatus i, posteriorment, segons anuncia Bob, també han fallat com a matrimoni (Crimp 2015, 292-3). Finalment, no tenim massa indicacions sobre la generació més jove (Debbie i Hazel), però tal i com va indicar el propi autor en una entrevista, no hi ha indicis que apuntin que els anirà gaire millor, especialment pel fet que Debbie tingui un embaràs no desitjat, del qual desconeix la identitat del pare (Crimp 2012, n.p.).

En paral·lel a una anàlisi en clau de classe, la família també pot ser llegida en termes ‘disfuncionals’, sobretot pel que fa a les relacions entre familiars: no sols per l’embaràs involuntari de Debbie, sinó per la demència de l’avi i el rebuig que genera en el pare, l’ostentació excessiva de l’àvia, la gelosia entre germanes, o la baixa autoestima d’una mare sobrepassada per la situació. Aquesta lectura queda especialment reforçada gràcies al missatge de Bob, un cop apareix de manera inesperada en aquest sopar. Bob, instigat per Madeleine, després d’anunciar quant els arriba a odiar ella, comunicarà a la seva família que junts emprendran un viatge i no els veuran mai més:

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. [...] You won’t see me, you won’t see Madeleine. That’s why she 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)

És en aquest moment, a partir de l'aparició de Bob, que l'obra tendirà cap a una peculiar experimentació formal. De fet, com ja ha sigut assenyalat per Rebellato (2014, n.p.), la pròpia aparició de Bob ja és ambigua pel fet que no distingeix si es refereix a una posició de l'escenari real o al suposat món fictici de l'obra: “*Enter from the background where he has silently appeared: Uncle Bob*” (Crimp 2015, 287). A més, quan la mare li pregunta què fa allà, ell sembla estar igual de desconcertat, sense tenir massa clares les pròpies motivacions del personatge:

UNCLE BOB: Well to be Frank with you, I've really no idea. I thought I would just suddenly appear, so I did. I suddenly appeared. I craved your company – craved to be with you all – and here I am. I hope I'm not putting you out at all. (2015, 287)



Fig. 2. Paul Ready (Uncle Bob) durant la primera part de l'obra “The Destruction of the Family”, Royal Court Theatre, Londres, 13 desembre 2012 ©Johan Persson

A partir d'aquest moment, *In the Republic of Happiness* pivota entre un drama realista, com s'evidencia en la primera part de l'obra, i el que Rousseau anomena la ‘des-realització’ (2013, n.p.), és a dir, cap a la progressiva pèrdua d'aquells significants i mecanismes fàcilment identificables pels espectadors i els actors que contribueixen a construir el món fictici de l'obra (Rebellato 2014, n.p.), localitzable en una segona part postdramàtica i una tercera part plenament minimalista. Per una banda, Crimp dramatitza la trama a partir de l'ús de mecanismes convencionals basats en el realisme: personatges identificables amb clares motivacions, estabilitat entre la línia personatge-actor, la

construcció d'un món fictici fàcilment reconeixible, o claredat en el diàleg, entre altres. Per altra, sobretot en la segona part de l'obra, titulada "The Five Essential Freedoms of the Individual", dramatitza la manera en com es dramatitza la trama (Rebellato 2014, n.p.). Com el mateix dramaturg reconeix: "I have consciously developed two modes of dramatic writing: one is the making of scenes in which characters enact a scene in a conventional way. [...] The other is a form of narrated drama in which the act of story-telling itself is dramatized. [...] The dramatic space is a mental space, not a physical one" (Crimp 2006, n.p.).

La segona part de l'obra segurament sigui la part que divergeix més de les altres dues en quant a experimentació formal, degut a les múltiples possibilitats escèniques que suposa un text obert (Cooke 2014, 410). Així ho prova Dominic Cooke, director de la primera producció que se'n va fer, qui reconeix que aquesta obertura els va suposar un repte artístic, ja que havien de respondre a diverses preguntes per poder plasmar el text de l'obra en el llenguatge teatral:

There were many questions to be answered: what is the relationship of the text of Part Two to the rest of the play? Are we in Bob's head, or telling his story in Part Two, or is this like an interlude? Who are the actors talking to? How many people should there be in each section? What is the progress between the five sections? What do the titles mean and how do they relate to the rest of the text? How should the text be allocated across the cast? How do we move physically from Part One to Part Two? Should the transition be gradual or brutal? (2014, 410-11)

Aquesta segona part, doncs, és vital pel funcionament ideològic de l'obra, com demostra el director, a la qual posaré especial èmfasi en la secció posterior. És, precisament, en aquesta segona part que Crimp ironitza sobre les obsessions ideològiques del neoliberalisme: l'autenticitat de l'experiència, la seguretat, el trauma, la teràpia i el benestar individual. La manera com ho realitza l'autor és portant al límit l'artificiositat d'aquestes construccions a partir de la no-delimitació dels personatges, el seu *background* i intencions, l'espai fictici o l'estructura narrativa, a fi d'interpel·lar irònicament els espectadors. Aquesta no-delimitació va clarament lligada al—o es formula des del—contingut de la denúncia irònica que fa l'autor de la 'inautenticitat de l'experiència' en la societat de consum. Com sentència Rebellato, "here [Crimp]'s at it again, asking fundamental questions about the most ordinary ways we construct fiction in theatre. *In*

the Republic of Happiness both ‘dramatizes stories’ and ‘dramatizes the telling of stories’” (Rebellato 2014, n.p.).

A diferència de les altres parts, la segona part de l’obra transcorre com un diàleg coral on els actors ‘confessen’ les seves línies directament al públic, “as if revealing spontaneous thoughts publicly for the first time” (Cooke 2014, 411). Sense cap indicació sobre *qui* assumeix cada línia del text, la manera com funcionen aquestes és a partir de l’agregació d’un significat a l’anterior, així com cada escena entra en diàleg amb l’escena precedent, a tall d’exemple:

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

Pause.

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)



Fig. 3. Inici de la primera escena “The freedom to write the script of my own life” de la segona part “The Five Essential Freedoms of the Individual”, *In the Republic of Happiness*, Royal Court Theatre, Londres, 13 desembre 2012 ©Johan Persson

En la posada en escena dirigida per Cooke, Crimp i el director van acordar que tots els actors de l'obra s'aprenguessin les línies de la segona part. Així, cada vegada que s'escenificava aquesta part es creava una atmosfera d'espontaneïtat, causant que el significat i la interpretació d'aquesta pogués variar (Cooke 2014, 411). Aquest procedir coral, que es revela directament al públic com una confessió (veure Fig. 3), implica els espectadors, en primer lloc, a partir d'una interpel·lació irònica com a subjectes neoliberals; i, en segon lloc, com a participants actius de la principal proposta política de l'obra que, com sosté Cooke, deriva del fet que: “by believing in our right to create our own story and bring about our own happiness we deny the significance of the many other stories, individual and collective, that exist in the world and how they shape us” (2014, 410). Atès el caràcter purament verbal d'aquesta part, l'acció transcorre de manera més fluida i veloç. Per Angelaki, la velocitat característica d'aquesta part és un clar indicador de la confusió que genera viure en una societat marcada pel ràpid flux d'informació i comportaments normatius que fàcilment s'adopten inadvertidament (2017, 141). Tanmateix, cada escena d'aquesta part—a excepció de la tercera—es clou amb una cançó. Aquestes interrupcions musicades, alhora que ens avisen de la fi de l'escena, serveixen com a revisió satírica i crua d'aquells aspectes que l'escena ha tractat críticament, “the music perfectly complemented Crimp's text; beneath the playfulness and glee, pain and aggression lingered. The songs may have been entertaining in their irony, but they were also deeply uncomfortable” (2017, 142).

Finalment, a la tercera part de l'obra, ‘In the Republic of Happiness’, hi ha un cert retorn cap a la identificació dels personatges, Bob i Madeleine; cap a la delimitació de l'espai-temps, ara ens trobem en una sala enorme i buida amb llum de dia, on es poden percebre uns finestrals i el que *sembla* una mena d'escriptori d'oficina, i un retorn a l'estructura dialògica del teatre. Però tot i així, seguint a Rousseau, en aquest moment l'obra tendirà cap a la des-realització (Rousseau 2013, n.p.), comportant una progressiva pèrdua de connexió entre els referents i significats socials. Un dels moments més significatius que donen pistes sobre la des-realització a la qual tendirà l'obra és precisament la configuració de l'espai exterior, del qual sols s'entreveu un paisatge vague i verd. En la producció de l'obra, l'equip artístic va posar èmfasi en aquesta des-realització, sobretot, pel que fa la desconexió absoluta que experimenten els personatges amb els referents externs, “[i]n the production we created an artificial room, with no sense of day or night, no comfort, no light or relationship to nature” (Cooke 2014, 411). Aquesta

imprecisió pel que fa als límits dels elements que apareixen a l'inici de l'escena, el paisatge i l'escriptori, juntament amb la insuportable buidor (Crimp 2015, 345), l'epígraf que encapçala l'escena “tu non se' in terra, si come tu credi”—no sou a la terra així com creieu—(2015, 343) susciten la distopia a la que aboca l'individualisme neoliberal a Bob i Madeleine i que, per extensió, interpel·la als espectadors.

Com argumenta Escoda, si metafòricament la primera part representava l'estructura familiar i la segona la institució de l'individu, aquesta tercera part s'imagina l'estat com a institució de governança neoliberal, en el qual els subjectes són “radically and unequally precarious” (2017, 195). En aquest estat, la República de la Felicitat, la parella està lluny d'haver assolit una situació utòpica. Al contrari, se'ns mostra a un Bob completament desubicat, sense connexió amb la realitat, totalment dement i requerint d'assistència:

UNCLE BOB: (*lowers his eyes*) Help me.

MADELEINE: Is that what you're saying?

UNCLE BOB: Help me.

MADELEINE: Is that what you're saying or do you mean help you to say something else?

UNCLE BOB: What?

MADELEINE: I said: is 'help me' what you're actually saying or do / you mean —?

UNCLE BOB: I don't know. You said I could say anything. (Crimp 2015, 348)

A l'altre extrem del binomi, Madeleine ha sigut descrita com el personatge que ocupa una manifesta posició de poder (Escoda 2017, 198), degut al fet que controla el curs dels esdeveniments i dirigeix les expectatives de Bob (Angelaki 2017, 144).

Ara bé, com veurem, Madeleine representa un poder normatiu, ja que sempre necessita a Bob per inculcar i manifestar els seus ideals, ja sigui davant la família a la primera part o davant els ciutadans d'aquest nou estat. Un exemple prou significatiu és el moment en què Madeleine demana a Bob que ha d'infondre respecte davant dels ciutadans de la república i que ell és el vehicle a partir del qual ella pot expressar-se:

MADELEINE: Because when you're standing in front of them and those hundreds of faces are lifted towards you and those hundreds of hundreds of gleaming eyes are locked [...] on to yours, and those [...] billions of malleable human cells are being moulded, Robbie – yes *moulded by me through you inside each skull* by the sound of each thrilling syllable of our hundred-per-cent happy song – then you need to command respect. [...]

UNCLE BOB: I do command their respect, Madeleine.

MADELEINE: Then say it.

UNCLE BOB: I do command their respect. (Crimp 2015, 353; èmfasi afegit)

Després de l'estrena de l'obra, alguns crítics (Billington 2012; Hitchings 2013; Sierz 2012b) van coincidir en què un dels punts forts d'*In the Republic of Happiness* és la dissecció que fa amb una precisió de bisturí de tots els mals de l'individualisme neoliberal—la pèrdua de l'empatia, la personalitat narcisista, l'extrema competitivitat, l'atomització social, o l'híper-massificació del consum. Alhora però, també insistien en què l'obra és massa crítica pel que fa al seu significat polític, ja que amb prou feines s'entreveuen els indicis amb els quals poder reformular una societat diferent (Billington 2012; "In the Republic of Happiness" 2016. Tenint en compte aquestes crítiques, que comparteixo, em dispenso a fer una anàlisi ideològica i contextual de l'obra centrant-me, sobretot, en la segona part de l'obra i el binomi protagonista constituït per Madeleine i Bob a la tercera part. A partir d'una acceleració ideològica, portant fins a l'última de les conseqüències conceptes com l'auto-optimització del jo, la felicitat i l'autenticitat de la persona, que són hegemònics pel que fa a la construcció de la subjectivitat neoliberal, Crimp revela com d'atomitzants i aïlladores poden resultar aquestes narratives.

7.2 El capitalisme emocional: La felicitat com a tecnologia de control

El novembre del 2010, en ple context de retallades, David Cameron va anunciar una nova proposta governamental: l'Índex de Felicitat, projecte que es materialitzaria l'any següent, l'abril del 2011. Inspirat per una jugada semblant del president de la república francesa d'aleshores, Nicolas Sarkozy, Cameron insistia en la necessitat de mesurar el nivell de benestar dels ciutadans britànics. El primer ministre britànic considerava que la riquesa nacional d'un país no sols havia de ser mesurada mitjançant el Producte Interior Brut, sinó que l'Índex de Felicitat també contribuiria complementàriament a la creació de la riquesa nacional ("Are you Happy?" 2011, n.p.). És a dir, el benestar de les persones seria sinònim d'una major productivitat i, per tant, d'una major riquesa.

Aquest èmfasi en la necessitat d'avaluar i quantificar els nivells de felicitat de la societat no és quelcom anecdòtic o esporàdic. Més aviat, respon a una tendència sistemàtica creixent del que teòrics com Eva Illouz o Han identifiquen amb l'etiqueta de capitalisme emocional (Illouz 2020; Han 2017). Aquesta nova faceta del capitalisme actuaria a través de la venda i consum de significats i emocions, i deixaria enrere la figura del comprador racional que cerca el propi interès. No serà el valor d'ús el que instigui el

motiu del consum, sinó un valor emotiu i de culte segons Han (2017, 44). Per Illouz, el capitalisme emocional també comparteix aquest caràcter cultural, en tant que detecta una mútua interacció entre discursos i pràctiques econòmiques i afectives, sobretot, diu, reproduïdes en les classes mitjanes: “affect is made an essential aspect of economic behavior [...] in which emotional life [...] follows the logic of economic relations and exchange” (2020, 5). A diferència d’Illouz, qui no identifica que l’auge del capitalisme emocional vagi de la mà de la forma de govern neoliberal (Han 2017, 45), Han sosté que les emocions en la societat neoliberal són articulades com a forma de poder i control social. Així, el règim neoliberal recorre a les emocions com a recursos que contribueixen a una major productivitat i majors nivells d’èxit (2017, 45).

Com polemitzaré posteriorment, el neoliberalisme en tant que apel·la a l’emotivitat de la persona i la situa al centre de la seva experiència social reconfigura el subjecte liberal, deixant en segon terme la racionalitat que tradicionalment s’havia atribuït a aquest subjecte. Per Han, la racionalitat liberal, des d’un prisma neoliberal, és pensada com un límit. La racionalitat suposaria un constrenyiment per a la llibertat de la persona (2017, 45). Una societat centrada en l’emotivitat i acompanyada pel sentiment de llibertat serà l’expressió màxima de la subjectivitat neoliberal, ja que a través de l’expressió lliure de les emocions individuals es fa possible la realització i l’autenticitat de la persona: “[a]fter all, being free means giving free rein to emotions. Emotional capitalism banks on freedom. It hails emotion as the expression of unbridled subjectivity. Neoliberal technologies of power exploit this same subjectivity mercilessly” (2017, 45-46).

No és cap casualitat doncs que a la segona part de l’obra, “The five essential freedoms of the individual”, precisament Crimp problematitzi mitjançant la sàtira la idea de la realització personal i afectiva, juntament amb la idea de la llibertat individual. Per Angelaki, aquesta segona part cobra força en tant que tots els personatges reproduïxen el seu discurs en primera persona, pensant-se que són únics. Tanmateix, l’obra fa palesa la idea que simplement han adoptat narratives que guiarien la seva conducta com a subjectes neoliberals (2017, 143-4). A la segona part de l’obra, Crimp explora certes narratives que, com veurem, han anat lligades de la mà del creixement de la indústria de la felicitat: la realització i l’autenticitat de la persona; la seguretat individual; el trauma, la teràpia i la psicologització del jo; o el benestar físic i emocional de l’individu. Així com passa amb el final de l’obra, totes aquestes narratives tenen un objectiu molt concret. Totes

elles resulten en l'expulsió de l'Altre de l'experiència social de l'individu i una exageració de l'agència de l'individu.

En certa mesura, *In the Republic of Happiness* respon a un context més global caracteritzat per l'auge de narratives entorn de la felicitat i l'autenticitat de l'individu en les societats tardo-capitalistes. Recentment, aquestes narratives han anat acompanyades per l'híper-desenvolupament de la indústria de la felicitat, que alhora ha anat pràcticament de la mà de la cultura de l'auto-ajuda i la teràpia. Prova d'això és la superabundància de productes, aplicacions, serveis o metodologies destinats a optimitzar l'individu mitjançant l'apel·lació del seu benestar personal. Els exemples són tan múltiples com variats: llibres d'autoajuda; l'auge del *coaching*; mentors, gestors empresarials, comptes en xarxes socials o celebritats que recorren a la psicologia positiva; *talk-shows* que posen el focus en la superació i el benestar personal; entre tants altres exemples. Filtrant-se en les pràctiques socials del dia a dia, la finalitat d'aquests seria promoure un tipus de subjectivitat que constantment s'està avaluant i auto-controlant a partir de l'emotivitat i el 'sentir'. Com argumenta Illouz, aquestes pràctiques són, alhora que invisibles, dominants: "appendices to the ongoing work of having and performing a self" (Illouz 2020, 48). Diferent a com es comprenia la felicitat en altres èpoques històriques, en el capitalisme de consum la felicitat ha esdevingut un instrument completament analitzable, mesurable i accionable: "Happiness is a thing with distinct contours and a precise internal mechanism, and thus a point of application for programs and policies aimed at the optimization, coordination and integration of human behaviours" (Binkley 2014, 2). La felicitat ha esdevingut un instrument mitjançant el qual s'impel·leix al propi subjecte neoliberal a exercir una autoavaluació i control sobre sí mateix i els seus processos emocionals, que es presenten com a problemes sobtats i inconclusius del govern d'un mateix (Binkley 2011, 31).

Aquí, Illouz potser pot aportar més llum a la qüestió. Si bé el discurs neoliberal constantment incita als subjectes a esdevenir les versions més complertes, autèntiques i autorealitzades de sí, la sociòloga matisa que aquest discurs, com a forma de govern, tampoc proporciona un clar indicador sobre què diferenciaria una forma d'un jo 'complet' d'un jo 'incomplet'. Un exemple prou esclaridor i característic de la cultura terapèutica, segons Illouz, és que mentre el benestar i l'autorealització ocupen un espai central en la narrativa del jo, alhora, assenyalen un conjunt de comportaments com a simptomàtics d'un jo 'neuròtic', 'insalubre' o 'contraproductiu' (2020, 46).

L'assenyalament d'aquelles conductes nocives per a la realització de l'individu es produeix d'acord amb les necessitats, reclams o tendències del mercat: “The ideal of health or self-realization defines *a contrario* a wide variety of dysfunctions. In other words, emotionally unhealthy behaviors are deduced from an implicit reference to and comparison with the model and ideal of the ‘fully self-realized life’” (46; èmfasi en l'original). En aquest sentit, la conseqüència ideològica d'assenyalar un seguit de conductes com a neuròtiques, contraproductes o insalubres seria apuntalar la tasca d'un jo que està en constant revisió. L'individu es troba així en una situació d'autoavaluació i autocontrol de les seves pràctiques i conductes socials.

En ressò amb això, al llarg de la segona part de l'obra, “The Five Essential Freedoms of the Individual”, els personatges relaten de manera intercanviable un conjunt de narratives que evidencien aquest ideal individualitzador i normatiu de la ‘vida completament auto-realitzada’ que descriu Illouz. Precisament, la intercanviabilitat dels enunciats a la segona part de l'obra posa de manifest el caràcter normativitzador d'aquestes narratives. Aquesta part exposa un conjunt de narratives ideològiques que contribueixen a la construcció hegemònica de la subjectivitat neoliberal com a subjecte calculador, que abraça la forma d'empresa com a conducta social (Rose 1992, 1999). Segons Angelaki, en la posada en escena dirigida per Cooke, l'agressivitat amb la qual els personatges projecten verbalment el seus comportaments o transmeten les seves emocions és circumstancial a la necessitat dels individus de constantment validar els seus clams, a partir dels quals construir el seu perfil social i demostrar l'autenticitat de l'individu (2017, 156), performant així la seva (dubtosa) individualitat.

En primer lloc, tots els personatges posen de relleu l'autenticitat de la seva vida individual construïda únicament segons les seves pròpies decisions, “Yes I invent myself as I go along, I am the one who makes me what I am” (Crimp 2015, 309). En ressò amb Han, els personatges expressen l'autenticitat de la seva identitat a partir del consum de productes, o la interacció amb aquests, a través de la unitat de la seva agència (2018, 21): “Yes, it's me who destroys Dad's high-speed electric drill, and it's me who destroys Mum's pink toilet brush. I destroy her sofa now she's lost her mind plus the two matching chairs. I destroy their TV” (Crimp 2015, 310). En la segona escena, s'emfatitza com una cultura centrada en excés en l'emotivitat i el *sentir*—per tant, en la individualitat emotiva del jo—, va de la mà d'una desideologització d'allò social, comportant una desmobilització política devastadora:

No way am I saying – what? – that there’s one kind of high-brow text-based entertainment for me and my own small gifted and intelligent child and some other kind of entertainment – [...] some kind of screen-based proletarian trash? [...] / — Don’t you come here giving me that shit about rich and poor – grow up – yes you heard what I said: grow up – this is nothing to do with politics – this is about me and how I feel. / I feel what I feel: I can’t feel it. (2015, 320)

En la tercera i quarta escena, Crimp no sols es centra en la prevalença de discursos sobre el trauma individual i la mentalitat victimista, i el trencament del llaç social com a conseqüència lògica d’aquests discursos, com argumenta Angelaki (2017, 149-50). En línia amb el que s’ha esmentat anteriorment, altre cop l’èmfasi es posa en la possibilitat de l’individu de canviar les seves circumstàncies socials segons la disposició cognitiva subjectiva, un fet clarament remissiu de la psicologia positiva: “— I’d stopped enjoying food and I’d stopped enjoying sex. I’d stopped enjoying moderate violence. / — I’d stopped enjoying mushrooms. I needed to move on. I needed to change. / — Yes. / — I needed to think positively about my body. / — Yes. / — I needed to think positively about my sexual partner. / — Yes. / — And about my job” (2015, 328). De manera molt discreta, l’obra deixa entreveure així una tímida crítica a la psicologia positiva, la qual ha anat acompanyada per l’auge de la indústria de la felicitat i la societat del consum.

En aquest respecte, la psicologia positiva com a disciplina insta als individus a cercar les condicions, conèixer i entrenar tècniques específiques a partir de les quals el subjecte pugui aplanar-se el camí cap a la seva felicitat individual. La felicitat, com a empresa, resulta ser una tasca que el subjecte ha d’exercitar i hipertrofiar constantment. Com argumenta Binkley, “the new discourse on happiness has influenced a range of institutional, managerial and planning activities, variously centered on the government of individuals, communities and organizations through appeals to their capacity to perceive situations positively” (2011, 374). La retòrica de la psicologia positiva és molt simple. Aquesta sosté que la felicitat és el resultat d’un entrenament i disposició cognitiva del subjecte per tal de percebre la seva realitat de manera positiva (374). La psicologia positiva promou un estil de vida basat en cultivar la felicitat com si es tractés d’un projecte personal. Pràcticament descontextualitzada de les relacions socials de l’individu, la psicologia positiva es centra exclusivament en l’individu com a únic agent que pot fer canviar les seves circumstàncies, mitjançant un entrenament cognitiu de la mirada. Aquest

estil de vida indueix als subjectes a maximitzar les seves emocions positives a través de la manipulació directa dels seus pensaments (Binkley 2011, 376). En l'obra, la tercera i quarta escena de la segona part, "The freedom to experience horrid trauma" i "The freedom to put it all behind and move one" respectivament, satiritzen i revelen la trampa ideològica que amaga aquest discurs: una hipertròfia del jo emotiu obsessivament centrat en avaluar constantment els seus estats emocionals que, encara més, resulta en un entrenament de la subjectivitat neoliberal focalitzant-se únicament en optimitzar el seu rendiment emocional individual.

Finalment, l'avaluació i control emocional que exerceix el subjecte neoliberal, apel·lat pel discurs de la felicitat, porta a explorar en la cinquena escena "The freedom to look good & live for ever", el cos, primer, com a expressió treballada de la identitat personal en la societat de consum i, segon, com a receptacle del constant entrenament per assolir el benestar personal: "—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" (Crimp 2015, 334). Crimp està apel·lant així al cos com a expressió sensorial del subjecte, sobre el qual discursos entorn de la felicitat (com el benestar, el *fitness*, o l'auto-cura) sol·liciten exercir també un control i avaluació constant per tal de maximitzar i optimitzar el potencial de l'individu.³⁰

Les narratives que apareixen a l'obra com a transició per assolir la felicitat plena (l'autenticitat personal i la validació emocional, el discurs terapèutic o el benestar personal), van molt lligades de la mà de la normativització de l'autorealització personal en les societats meritocràtiques (Binkley 2014, 18; Illouz 2020, 43). En aquest sentit, teòrics com Binkley sostenen que aquests discursos s'han infiltrat i camuflat en diferents pràctiques contemporànies, reconfigurat la funció del poder neoliberal a fi de produir un tipus de subjectivitat que constantment estigui en predisposició de gestionar i optimitzar el potencial de la seva persona (2014). La felicitat no és, per Binkley, una conseqüència afectiva o un estat últim al qual l'individu aspira, sinó que, més aviat, actua com un instrument per gestionar el poder de manera més subtil i incessant (2011; 2014). Aquesta tecnologia, com s'ha vist, funciona mitjançant la interpel·lació afectiva dels subjectes, els quals han d'aspirar constantment a perfeccionar i optimitzar el seu jo:

³⁰ I els quals s'entrellacen amb discursos post-feministes on el cos és concebut com "the principal object of women's labour" (Gill 2017, 616).

The logics imposed through contemporary technologies of happiness and practiced by individuals in their own self-government are specifically centred on the production of a distinct form of enterprise. Neoliberal governmentality, therefore, involves the process by which individuals are induced to cultivate within themselves the entrepreneurial, autonomous dispositions mandated by a wider economic rationality – a project that expands to incorporate wide and varied aspects of conduct, personality, and everyday life far beyond economic practice in the narrow sense. (2011, 382)

Per aquest sociòleg, la instrumentalització de la felicitat aniria estretament vinculada a la llibertat econòmica de l'individu i a la inclinació d'aquest actuar segons el propi interès personal (2011, 382).

Per tal que l'individu adopti i exerceixi aquestes (pre)disposicions emprenedores i autònomes, que el neoliberalisme elogia i promou, l'individu és sol·licitat de manera afectiva. És a dir, el neoliberalisme possibilita la *subjecció* de la narrativa de la felicitat en l'individu mitjançant una concepció del temps que es basa, també, en una lògica acumulativa i quantificable. Per Binkley, la felicitat serveix d'estructura emocional homòloga al temps neoliberal (2014, 173). En primer lloc, en la concepció del temps neoliberal el futur es planteja com una oportunitat personal, és a dir, és entès en termes d'inversió: “It is the doubling of a specific rationality centred on the optimization of self-interested conduct as the horizon of personal endeavor. As such, happiness, held up as a problem of self-rule, is the hinge through which the satiation of a specific subjectivity is made possible” (2014, 173). En resum, la felicitat és mobilitzada per a un doble propòsit: per una banda, la felicitat s'imposa a l'individu com un programa que regula certes conductes socials; per altra banda, l'individu incorpora la felicitat com a pràctica personal per tal de governar-se a sí mateix. Com sosté Binkley, “happiness serves as a hinge of this function of power: a point of transfer or a relay [...] between a strategy for the government of large groups, populations, institutions, societies, and economies, and an art of governing one's self, one's own subjectivity and emotional life through one's *freely chosen practices*” (2014, 5; èmfasi afegit).

M'interessa molt aquest doble gest de poder que assenyala Binkley, perquè a *In the Republic of Happiness* s'explora precisament aquesta dinàmica, sobretot, en els personatges de Bob i Madeleine. Per una banda, com he exposat, abans d'assolir la República de la Felicitat, a la qual arriben Bob i Madeleine a la tercera secció, “In the

Republic of Happiness”, els personatges de la secció anterior (“The Five Essential Freedoms of the Individual”) adopten i reproduïxen un seguit de narratives que construirien/constituïrien la subjectivitat de l’individu. Totes i cada una d’aquestes narratives—reitero de nou: la realització i l’autenticitat de la persona; la seguretat i l’emotivitat individual; el trauma, la teràpia i la psicologització del jo; el benestar físic i emocional de l’individu—són plantejades en termes de quantificació i maximització del potencial de la persona. És a dir, els personatges reproduïxen un conjunt de narratives que pretenen optimitzar el potencial de l’individu amb la finalitat de ser feliços o, si més no, això és el que suposadament garantirà l’accés posterior a la República de la Felicitat.

Si anteriorment, recolzant-me en Escoda (2017, 198) he argumentat que el personatge de Madeleine representa en l’obra un poder normatiu per a Bob, m’agradaria afegir ara també que Madeleine instiga i promou aquesta versió contemporània de felicitat instrumentalitzada, que he anat descrivint. Per recolzar aquest raonament vull recórrer també a les paraules del director de la *première*. Cooke mateix va dir que, a mesura que comprenia millor l’obra, veia en el personatge de Madeleine la personificació de l’individualisme capitalista (Cooke 2014, 411). Certament, la tercera part, “In the Republic of Happiness”, està plagada de referències que són reminiscents d’aquest individualisme capitalista, però que, sobretot, es fan efectives gràcies a l’apel·lació afectiva de la felicitat com a tecnologia de normativització en la societat neoliberal. Això es veu molt clarament en els moments en què Bob està apunt d’entrar en crisi existencial degut a l’aïllament auto-imposat, un fet que motiva la insostenibilitat de la seva existència social i revela la precarietat del discurs individualista (Angelaki 2017, 150) i Madeleine intenta interpel·lar-lo emocionalment, ‘forçant-lo’ a ser feliç:

UNCLE BOB: Why won’t you let me sleep? – Why’re 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. [...] You don’t need to bite me.

MADELEINE: I bite you to wake you up. I want you to see the tree. I want you to see the white flowers. [...] I need you to wake up for me and smile. (Crimp 2015, 350-1)

Cooke, en el mateix article, també explora breument una dinàmica que travessa la parella que és molt interessant pel present estudi: “*Madeleine was [...] always promising fulfilment and salvation to Bob but withdrawing it when he gets close. [...] He gives a*

performance of happiness but the experience of it eludes him. [...] There is nothing beyond it. Madeleine's story is all that exists" (2014, 411; èmfasi afegit). Per Cooke, la idea de felicitat de Madeleine és la d'un projecte de salvació i plenitud. En resum, funciona com a *telos*. Com hem vist, tot i que l'obra té una estructura clarament teleològica, el final distòpic estronca aquestes expectatives i ironitza sobre la possibilitat de la realització personal a través d'aquest tipus de felicitat neoliberal.

Amb tot, *In the Republic of Happiness* posa en qüestió, mitjançant l'exageració i la ironització dels discursos entorn de la construcció socioafectiva de la felicitat, si realment el compliment d'aquestes narratives que orbiten al voltant condueixen cap a esdevenir veritablement feliços. En aquest sentit, comparteixo la conclusió que insinua Angelaki: "[h]appiness exists, Crimp's play proposes, but it is elsewhere: to be found neither within the popular rhetoric of consumerism, nor within material and moral entitlement, which the play exposes as equally dubious" (2017, 138). Com tímidament Bob insinua, la felicitat és una qüestió que va més enllà de la proposta neoliberal "the whole thing goes much / deeper than that" (Crimp 2015, 352). En la secció següent, pararé atenció a analitzar com la categoria de l'autenticitat i el 'desig de ser un mateix', que es reproduïx en la retòrica cultural del neoliberalisme, també entra en crisi en l'obra.

7.3 Autenticitat neoliberal, individualització de la persona i des-realització a *In the Republic of Happiness*

A la tercera i darrera part de l'obra, "In the Republic of Happiness", Bob i Madeleine, víctimes de la distopia que suposa haver fundat la seva felicitat personal sobre els pilars afectius de la subjectivitat neoliberal, es troben en una situació de desesperació absoluta i precària (Escoda 2017). L'obra assoleix, en aquest final, el punt més àlgid de la des-realització. Com sosté Sierz, la parella es troba a les portes d'una completa auto-eliminació social, amb clares referències a una societat híper-tecnologitzada (2012a, n.p.), com ho mostra la cançó final d'Uncle Bob: "Click on my smiling face and you can install a version of this sang that has no words at all" (Crimp 2015, 358). Cap al final d'aquesta tercera part, mentre Madeleine va apuntant els fragments de la darrera cançó, que Bob no recorda: "The earth – plus Mum and Dad – the bedside lamp – the state – have ... have... / MADELEINE: (*sotto voce*) have burned to ash" (Crimp 2015, 357), la música es deté de sobte i sols podem veure el rostre de Bob forçat a seguir cantant la cançó "that has no words at all" (358). Aquest final és la manifestació última de l'aïllament absolut que

experimenta la parella: la pèrdua absoluta de referents socials, degut a la pèrdua absoluta de contacte amb l'espai exterior i/o l'Altre. Però, d'on s'origina aquesta pèrdua i quins indicis deixa entreveure l'obra?

En línia amb el que argumenta Angelaki, en la tercera part l'obra ens mostra quant de lluny està la parella d'assolir la felicitat en aquest espai físic i mental de l'individualisme, denunciant així “the ultimately debilitating consequences and suspended experience of neoliberalist detachment and self-containment” (2017, 150). El final ressona així amb com d'absurdes i atomitzadores resulten, no sols la felicitat com a tecnologia de control neoliberal, sinó totes aquelles narratives que contribueixen a la construcció de la subjectivitat neoliberal. Això és, quant d'atomitzat i atomitzant pot esdevenir l'individu que es vol forjar a sí mateix. Com he argumentat a l'estat de la qüestió, diversos sociòlegs han sostingut que en l'actualitat tardo-capitalista els individus són sol·licitats a fi d'esculpir la seva pròpia identitat segons narratives de la seva tria amb l'aspiració d'esdevenir els autors de la seva pròpia vida (Beck and Beck-Gernsheim 2002, 23). Com hem vist anteriorment, aquest procés social rep el nom d'individualització.

Tal i com reproduïxen els personatges de l'obra—en particular Bob i Madeleine—tots ells aspiren a construir-se una biografia que resulti electiva. Una biografia que, en aparença, no està intercedida per cap Altre, sinó que el subjecte ocupa i esdevé la pròpia veu i autoritat de la pròpia narrativa. Aquest fet, com he dit, xoca i s'ironitza amb la intercanviabilitat de les veus en la segona part de l'obra. En la tercera part, ara bé, Bob i Madeleine assoleixen un estat d'atomització i solipsisme màxim. Segons Beck i Beck-Gernsheim l'atomització que experimenten els individus en l'actualitat és part de la conseqüència psicosocial de la ideologia neoliberal i la individualització com a procés social. Beck i Beck-Gernsheim, per exemple, argumenten que, pel fet d'haver d'escollir les pròpies narratives, el subjecte és posicionat en un estat de risc i vulnerabilitat constant (2002, 24). Més enllà d'aquells recursos institucionals que puguin dotar d'un cert sentit de seguretat i prosperitat a la construcció de l'individu (educació, drets humans, estat del benestar, etcètera), alhora i de manera contradictòria, l'individu topa amb la ideologia del mercat neoliberal que, cada cop més, empeny a aquest individu a construir-se de manera atomitzada socialment i assumir individualment el risc que això pot suposar. Així ho justifiquen Beck and Beck-Gernsheim “[l]iving your own life therefore entails taking responsibility for personal misfortunes and unanticipated events. Typically, this is not only an individual perception, but a culturally binding mode of attribution. It corresponds

to an image of society in which individuals are not passive reflections of circumstances but active shapers of their own lives” (24).

En part, el final distòpic que experimenten els dos protagonistes, que viuen completament submergits en l'aïllament, posa de manifest com la subjectivitat neoliberal, pensada com un subjecte plenament autònom i independent, es construeix també mitjançant altres discursos que orbiten i responen a necessitats del mercat i del consum. Angelaki, de fet, sosté que en aquesta tercera part hi ha una pèrdua de l'agència degut a què el subjecte neoliberal s'aferra a estructures discursives ja preparades—“*ready-made*” (2017, 139): “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” (Crimp 2015, 309). A tall d'addenda a aquest argument, m'agradaria afegir però, que, més que *perdre* l'agència, els protagonistes performen la seva personalitat sense ser conscients que l'autenticitat de la seva persona que reclamen és construïda a través de mecanismes i artefactes culturals que contribueixen a vertebrar la il·lusió d'un jo auto-referencial i narcisista com a subjecte neoliberal per excel·lència.

Mary Wrenn, economista que ha estudiat en profunditat les conseqüències ontològiques del neoliberalisme a partir de la identitat o l'agència, manifesta que en el neoliberalisme té lloc una reformulació de l'agència. Si bé l'agència es pot definir com la capacitat de l'individu d'exercir un comportament autèntic i auto-referencial (2015, 1233), l'agència neoliberal es concep en termes d'*inautenticitat*. És a dir, els individus no serien plenament conscients de la distància que hi ha entre la retòrica del neoliberalisme i les institucions que sostenen les seves narratives, i la realitat en què viuen immersos: “[the] inauthentic agency is created and perpetuated within an individual’s own frame of reference and the cultural articulation and socialisation of individualism” (2015, 1231). El miratge s'origina, per tant, de la il·lusió del propi individu de percebre's a sí mateix com a autènticament auto-referencial. Mentrestant, i paradoxalment, la retòrica neoliberal instrueix als subjectes, mitjançant un procés de socialització, que només l'individu pot explicar-se i prendre responsabilitat de les seves pròpies accions (1233):

Neoliberal agency constructs and instructs the superficially empowered individual and perpetuates the illusion of autonomous decision making. [...] The neoliberal narrative of privatised, hyperindividualism perpetuates the illusion of authentic and efficacious agency. Indeed, this is the grand illusion of neoliberalism: that the individual is self-efficacious and therefore possesses free and uninhibited agency, or, at the very least, maintains the potential

for such. [...] Under this conceptualisation of agency, all inequalities, misfortunes and tragedies are surmountable and dependent wholly on the action of the individual regardless of her social context. (1233-4)

Aquesta lògica de l'autenticitat de l'agència també ha sigut criticada per Han com la darrera forma de producció del jo neoliberal. De manera similar, per Han, la lògica de l'autenticitat instiga que cada persona es pensi com a productor de sí mateix i generi una tendència marcadament narcisista en el subjecte (2018, 19): “[as] a neoliberal production strategy, authenticity creates commodifiable differences. It thus increases the diversity of the commodities in which authenticity is materialized. [...] The narcissistic subject perceives the world only in shadings of itself. This results in a disastrous consequence: the Other disappears” (2018, 21).

Tenint en compte això, a la tercera part de l'obra, Bob entra en un estat de crisi i precarietat (Escoda 2017, 197), on els personatges han perdut clarament el contacte amb els referents socials externs i es pot entreveure aquesta desaparició de l'Altre en el subjecte narcisista neoliberal. En aquest estat, Bob comença a posar en dubte la realitat que han construït amb Madeleine i li etziba la següent invectiva:

You talk about the world but I listen and listen and I still can't hear it. Where has the world gone? What is it we've done? – did we select it and click? – mmm? Have we deleted it by mistake? Because I look out of that window and I don't know what I'm seeing just like I'm opening my mouth now, sweetheart – look at it – look – opening it now – here – my mouth – now – look at it – and I don't know what's coming out – is this what I'm saying or is this what you've said I'm to say? [...] 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? (Crimp 2015, 352)

Quan això passa, Madeleine llavors s'esforça per imposar a Bob la seva realitat de nou (Cooke 2014, 411), insistint quant feliç és ell en aquesta república: “I think you've forgotten how happy you really are. I think you're starting to forget how happy this world really makes you” (Crimp 2015, 351). Precisament, el final de l'obra sol·licita als espectadors a testimoniar, per una banda, el propi testimoniatge que relata i viu Bob, per altra, experiències similars que hagin pogut tenir els propis espectadors (Escoda 2017, 196). El que sosté a Bob en aquesta realitat—en la qual Madeleine serveix de conducte— i que, a través de la sàtira els espectadors han de desconstruir, són aquelles narratives que

instiguen a l'individu a pensar-se com a plenament autònom i independent, com una illa separada dels altres, i que no fan altra cosa que reforçar el caràcter individualitzador i atomitzant de les forces neoliberals.

7.4 Conclusions

En aquest cas d'estudi he intentat resseguir com Crimp a partir d'una interpel·lació de l'espectador a través de l'experimentació formal i el registre irònic de l'obra, pretén desfamiliaritzar els modes de subjectivació neoliberal i la individualització com a processos hegemònics. En aquest sentit, l'obra porta fins a l'última de les conseqüències una subjectivitat plenament autònoma, auto-referencial i independent, a partir de mecanismes de subjectivació basats en l'auto-optimització del jo, l'autenticitat personal i la felicitat com a paradigma aspiracional.³¹

Com he resseguit al llarg d'aquest cas d'estudi, aquestes narratives que es centren en exercitar constantment la individualitat s'han aparellat amb l'auge de la indústria de la felicitat, lligada a la cultura de l'auto-ajuda i la teràpia positiva. Com he exposat, tot i que *In the Republic of Happiness* esquivi les referències polítiques explícites (Sierz 2012a), respon a un context social en què, cínicament, mentre les classes més pobres del Regne Unit eren flagel·lades amb el fuet de l'austeritat, el capital i el govern britànic liderat per Cameron van promoure socialment discursos que mobilitzaven, instrumentalitzaven i quantificaven la felicitat de les persones.

En aquesta faceta, que Han (2017) o Illouz (2020) han anomenat 'capitalisme emocional', la felicitat juga un paper vertebrador a l'hora d'articular la realització i l'autenticitat de la persona. En aquest sentit, en el capitalisme emocional la felicitat ha esdevingut un instrument mitjançant el qual es mobilitza al subjecte neoliberal a exercir constantment una autoavaluació de si mateix i els seus processos emocionals (Binkley 2011, 31). Especialment, això es fa efectiu en una època en què l'individu és constantment sol·licitat a construir la seva pròpia identitat i biografia. A partir de narratives populars sobre la construcció del jo neoliberal—autenticitat, realització personal, seguretat individual trauma i teràpia, o benestar—l'obra exposa com d'absurdes i atomitzadores aquestes poden resultar. Aquest estat d'aïllament absolut es mostra, de manera distòpica,

³¹ Em sembla important destacar que Crimp tornarà de nou a abordar aquest tema amb una nova òpera titulada *Picture a Day Like This*, l'estrena de la qual serà el proper juliol del 2023, al Festival d'Aix-en-Provence, i la qual cosa permet afirmar que la construcció de la felicitat i el jo neoliberal és una preocupació recurrent en la seva obra.

al final de la tercera part de l'obra, quan els dos protagonistes, Bob i Madeleine, han assolit la seva 'República de la Felicitat'. En aquest moment, l'obra sol·licita un testimoniatge per part dels espectadors de l'experiència i l'estat de Bob (Escoda 2017, 196), com un individu que ha perdut tot contacte amb l'altre i allò real: "what citizens?" (Crimp 2015, 350) o "where has the world gone?" (352). Per contra, Madeleine es construeix com un personatge que personifica l'individualisme capitalista (Cooke 2014, 411), parodiant així la classe mitjana, que ha construït la seva felicitat a partir de l'optimització i la maximització del potencial de l'individu i l'individualisme possessiu. Precisament, quan Bob comença a dubtar de la realitat del nou estat assolit, Madeleine li emet un retret en termes adquisitius: "I think you're starting to forget how happy this world really makes you. [...] Because *what do you want? What have you not got?*" (Crimp 2015 351; èmfasi afegit). Finalment, a través de la ironia i el final distòpic, els espectadors són instigats a qüestionar-se aquelles narratives que promouen una individualitat neoliberal completament autònoma i independent, desarrelada de l'altre.

8. Redistribució i reconeixement a *Mouthpiece* (2018), de Kieran Hurley: Defugint la representació deficitària de la identitat de classe

Cause it's all fucking very well wanting to be a voice for the voiceless eh. Until you find out the voiceless have a fucking voice and mibbe they might want tay use it.

Kieran Hurley, *Mouthpiece*

Des de la crisi financera del 2008 en endavant, un seguit d'autors britànics com Alecky Blythe, Jez Butterworth o Simon Stephens (Adisesiah 2016) han abordat, com una de les propostes temàtiques centrals de la seva dramaturgia, diverses qüestions relacionades directament amb les classes socials, especialment en quant a la classe treballadora, i han posat atenció a les narratives que sostenen els règims de classificacions socials i que intenten encapsular la identitat de classe mitjançant un tipus de retòrica essencialista i abjecta (Adisesiah 2016, 166). En un context de crisi i austeritat, doncs, aquesta temàtica ha cobrat d'una rabiosa vigència i el teatre se n'ha fet ressò, com hem pogut anar veient en el present estudi, a partir de l'articulació de discursos hegemònics d'esdevenir subjecte sota les formes neoliberals de governança que inscriuen en els cossos maneres de 'fer i sentir' la classe (Skeggs 2004a, 12-13). Aquesta fornada d'autors ha suposat no sols una alenada d'aire fresc pel que fa al teatre en si i les seves pròpies dinàmiques—la seva necessitat de representar, qüestionar i, fins i tot, proporcionar alternatives a la nostra realitat material més propera en una època marcada fortament per la crisi—sinó també pel fet de renovar la manera com formalment es representen aquestes subjectivitats de classe. Com veurem, l'obra de *Mouthpiece* és radicalment innovadora en ambdós sentits, tant per la forma com pel contingut.

Tal i com reconeix Sierz, en el teatre britànic contemporani han aparegut noves representacions de la classe treballadora que, ahora, s'articulen a partir de discursos al voltant de la raça i el gènere, com les figures d'"ugly chavs, impoverished mums, feckless dads, thuggish kids, crims and gangstas" (2011, 162). Allunyades de l'imaginari nostàlgic de la classe treballadora i carregades d'atributs morals que les caracteritzen com a subjectes deficitaris, aquestes figures socials, argumentalment, apareixen com a conseqüència cultural del neoliberalisme. En particular, són productes discursius que sorgeixen en

contraposició al model neoliberal hegemònic de la subjectivitat—materialitzat en el projecte de la classe mitjana. Com he remarcat anteriorment, aquest model social anteposa l'agència individual a l'estructura a l'hora d'explicar els fets socials. En aquest sentit, el discurs neoliberal del jo explicaria el fet social posant l'èmfasi en la capacitat de l'individu d'agència, responsabilitat i moralitat, deixant de banda aspectes que tenen a veure amb l'estructura o l'entorn social. Com argumenta Adishesiah, “the effect is the production of a middle-classed normative personhood—fluid, self-governing, auto-generative and enterprising—which is the marker of a legitimate model of twenty-first-century subjects” (2016, 166). En conseqüència, aquestes representacions socials de classe, que sovint s'expliquen per causes estructurals, com per exemple, per l'empobriment econòmic i de recursos de les classes socials més baixes o la precarització del treball productiu i afectiu, són activades en certs discursos que pretenen legitimar programes d'austeritat o, directament, són partidaris del desmantellament dels serveis públics.

Totes aquestes representacions amb segell de classe, però, disten molt de les representacions més clàssiques de la classe treballadora, on aquesta és caracteritzada com a blanca, masculinitzada, honrada i respectuosa. Si durant el capitalisme fordista la classe treballadora era exaltada i romantitzada com “the salt of the earth”, com sintetitza Jones (2011, 72), en la realitat postfordista i neoliberal aquesta idealització està lluny de formar part del nostre imaginari col·lectiu. Tanmateix, aquest imaginari, que sobretot apel·la a la classe treballadora industrial, tampoc és que hagi desaparegut del tot del mapa polític. De fet, és sovint reciclada de manera oportunista i nostàlgica per part de l'extrema-dreta i el discurs neoconservador. Com apunta Beswick, un dels catastròfics resultats d'haver negat i expulsat la noció de classe del llenguatge polític és la dificultat d'abordar temes que tenen a veure amb la desigualtat i injustícia de classe (2020, 267). Això encara es complica més quan la classe treballadora blanca, mitjançant unes polítiques de la identitat essencialistes, ha sigut reduïda deliberadament a un grup social ignorant, sense capital cultural i social, fortament racista i vinculat a l'extrema-dreta en l'imaginari social recent (267).

Mouthpiece es pronuncia des d'aquest context i es construeix en termes de diferència i lluita de classe. En concret, es construeix temàticament a partir de la lluita pel control de la narrativa de l'obra i la representació dels subjectes de classe treballadora. En aquest sentit, *Mouthpiece* és un drama sobre l'apropiació cultural, com exploraré posteriorment,

on la vida de Declan ha sigut totalment captada i explotada pels interessos de Libby qui, ahora, controla els mitjans artístics—l’escriptura, la narració o s’endú el crèdit d’aquesta. Al final de l’obra, l’espectador és testimoni de com Libby no només ha espoliat la biografia de Declan, sinó que també acaba invisibilitzant la seva veu i les seves demandes, les quals no es basen en un reconeixement de la seva identitat sinó en la negació d’aquesta per exigir una millor distribució econòmica i de condicions. En aquest sentit, Hurley força l’espectador a reflexionar sobre els límits ètics i polítics en l’exercici de la representació (Tripney 2019, n.p.), i posa en alerta a l’espectador sobre la finalitat del consum de representacions socials que inscriuen codis de classe en els personatges.

Des d’aquesta òptica, analitzaré com el personatge de Declan és construït per Libby segons l’habitus (Bourdieu 1992, 56) de classe mitjana. En aquest sentit, en el cos de Declan s’inscriuen un conjunt de codis culturals que posicionen els subjectes de classe treballadora com a subjectes deficitaris o, com bé sintetitza Cruz, la seva posició simbòlica resulta d’una classe mitjana que sovint s’imagina la classe treballadora com a “lazy, stupid, dirty and disheveled” (2021, 34). En aquest capítol exploraré de nou el concepte de classe com a performativitat, tal i com ha estat proposat per Murphy (2012). Aquest apropament teòric permetrà identificar els aspectes culturals que intervenen en la formació de classe. Ara bé, la meua proposta passa per entendre *Mouthpiece* com una obra que lluita contra l’essencialització identitària i els règims de visibilitat. Per aquest propòsit, finalment, recorreré al concepte de Tyler de ‘classe com a lluita’ contra els règims de classificació (2015), per analitzar com el personatge de Declan es rebel·la contra un règim d’inscripció que el classifica com a subjecte deficitari.

8.1 Antagonisme i límits ètics en la representació de *Mouthpiece*

Mouthpiece,³² estrenada el 5 de desembre de l’any 2018 al Traverse Theatre (Edimburg) i dirigida per Orla O’Loughlin, és una obra a dues veus que narra la relació entre Declan, un jove de disset anys amb un gran talent innat pel dibuix, en situació de pobresa, desocupació i que ha sigut expulsat de l’escola, i, per altra banda, Libby, una dramaturga de classe mitjana, en plena crisi dels quaranta, frustrada pel fracàs de la seva carrera i el rebuig de les indústries culturals per no ser suficientment “marketable and zeitgasty” (Hurley 2018, 19).

³² Kieran Hurley, *Mouthpiece*, dir. Orla O’Loughlin, Traverse Theatre, Edimburg, 5-22 de desembre de 2018. Repartiment: Lorn Macdonald (Declan) i Neve McIntosh (Libby).

A l'inici de l'obra, Declan coneix Libby després d'impedir el desesperat intent de suïcidi de la dramaturga en un marge de Salisbury Crags. Amb certes reticències inicials, Declan i Libby van construir i consolidant una relació d'amistat que aparentment sembla que pugui resultar mútuament beneficiosa. Per una banda, Libby, fascinada pel do artístic de Declan i la seva vida i entorn precaris, recupera la inspiració per escriure. D'aquesta manera, comença a enregistrar gravacions sobre la seva biografia, per tal de donar visibilitat a històries com la seva, ja que creu que el teatre pot ser una màquina d'empatia mitjançant la qual poder canviar les coses (Hurley 2018, 32). Per altra banda, Declan troba en ella un recolzament emocional i algú a qui confessar tots els sotracos de la seva vida, fortament marcada per la pobresa econòmica i de recursos, una situació de disfunció i violència familiar, que exerceix sobretot el seu padrastre (Gary). Alhora, per tal de potenciar el seu talent artístic, Libby li ofereix la possibilitat de 'culturitzar-lo', sempre segons els estàndards de classe mitjana i a fi d'acumular capital cultural. Ara bé, com es revela més endavant a l'obra, Libby, més aviat, sembla aprofitar-se de la història de Declan per tal de treure'n rèdit i tornar a entrar al mapa de les indústries culturals. Aquest fet farà enrabiatar a Declan i, com exposaré més endavant, la manera com justament s'articula aquest enrabiament serà en clau de classe.

Els dos personatges, tot i viure a la mateixa ciutat, els separa un gran mur de diferències socials: la classe, l'edat, els gustos personals i estètics, el gènere, els hàbits de consum o la parla, entre altres. Com indica el crític teatral Fisher, a la capital escocesa aquestes diferències socials es polaritzen més tractant-se d'Edimburg, un lloc on "rich and poor live in close quarters blindly oblivious of each other. As a city, it is sometimes said to be 'all fur coat and nae knickers,' the well-to-do haunted by the dirty secrets they try to repress, the less fortunate shoved out of sight" (2018, n.p.). Tanmateix, *Mouthpiece* també és una obra en la qual els dos protagonistes intenten deixar enrere aquests marcadors socials, malgrat que sense èxit. Com astutament assenyala Sierz, "Libby can't be a resident in Declan's reality—just a tourist. When she appropriates his story for her own art it begins to look like outright theft. The powerful becomes the vampire on the powerless. The culturally sussed grabs the life of the culturally marginalized" (2019, n.p.). Per ben intencionat que pugui ser l'intent de Libby de representar a Declan com "an urgent portrait of another side to Edinburgh" (Hurley 2018, 59), i des del clam de l'autenticitat "from the front line of Britain's poverty crisis [...] a voice for the lost and the voiceless, a truly authentic voice" (59), l'obra apunta que aquesta representació només

reforça estereotips negatius i encasta, encara més, la concepció de la classe treballadora com a deficitària i sense valor atribuïble. Com discutiré posteriorment, l'obra explora, i sense cap conclusió definitiva, els límits ètics i les lògiques culturals que hi ha darrera de les representacions de les subjectivitats de classe.

Com hem vist anteriorment en l'estudi de *Beats* i segons Rebellato, la dramaturgia de Hurley es caracteritza per un doble joc, “squaring the circle between being kind of political interventionist and radical on the one hand; and being artistic, complex and ambiguous on the other” (Rebellato a Hurley 2020, 12:50). És a dir, alhora que la dramaturgia de Hurley s'ocupa de temes polítics d'actualitat, incidint en ells, estèticament ho fa de tal manera que deixa entreobertes les contradiccions i els límits discursius d'aquests debats, convidant els espectadors a posicionar-se respecte a aquests. És així com l'autor pretén explorar, mitjançant *Mouthpiece*, les contradiccions i els límits ètics que suposa el fet de representar personatges com Declan qui, segons l'autor reconeix, sovint han format part tant dels seus textos com també de la seva vida personal:

It's just me figuring out my own class baggage. That's the first starting point in relation to what I do. [...] I'd been conscious that I had written a bunch of characters a little like Declan. I grew up in a part of town where I went to school with a lot of guys who were like Declan but I wasn't, I had the social capital or privilege that allowed me to go to university as the second generation in my family. So I'm not Libby – I didn't have the upbringing she had, but I'm middle class. So, I'm in a position where I can write, I think, with truth around people that have been huge part of my value-shaping experiences in my formative years, who make it into my plays. There is a tension there, isn't there, right? (Hurley a Radosavljević et al., 2021, n.p.)

Mouthpiece s'estructura simbòlicament per l'antagonisme de classe que representen Libby i Declan, que, sobretot de manera ambigua, contraposen dues realitats que sovint passen inadvertides l'una de l'altra. Al llarg de l'obra es fan clarament manifestes les contradiccions i diferències de classe, alhora que generacionals, que separen els dos protagonistes. Les referències per part de Libby a artistes com Francis Bacon, fent ús de la cultura refinada, com l'alta cultura, o d'una cultura popular consagrada, com el grup Pulp; el sentit humorístic d'un registre vulgar per part de Declan; o el xoc lingüístic entre els dos protagonistes—entre l'escocès-anglès estàndard que domina Libby i l'argot fortament influït per l'scots de Declan—contribueixen a vertebrar aquests dos

personatges en clau de classe. Com veurem, Libby es distingeix de Declan sobretot pel seu alt capital cultural.

Ara bé, també és significatiu com la dramaturgia de Hurley no sols opera a partir de la tensió irresolta entre Declan i Libby, sinó que també ho fa antagònicament amb els espectadors. Com exposaré, l'obra dona per fet, en gran part, que la posició social de l'espectador del Traverse Theatre pertany al segment de la classe mitjana, sent capaç de descodificar les moltes referències culturals que poblen el text. Així, vull argumentar que l'espectador que prefigura *Mouthpiece* és un subjecte de classe mitjana, que guarda una relació amb la cultura d'omnivoritat (Skeggs 2004a, 144). Això és, el subjecte de classe mitjana que planteja és el d'un jo acumulatiu, una subjectivitat que pretén engrandir els seus gustos personals a fi de poder remodelar o reelaborar el seu jo. Per Skeggs, aquesta subjectivitat omnívora culturalment respondria a una lògica semblant a l'individualisme possessiu, el qual parteix d'un jo que adquireix valor a partir de la inversió, l'intercanvi i l'acumulació d'aquest (2004a, 145). Ara bé, a diferència de l'individu possessiu, l'omnivoritat cultural de la classe mitjana en la societat de consum es deu sobretot a la pluralitat del seu gust cultural com un indicador—ahora que formador—de distinció de classes: “omnivorousness is a privilege restricted to the middle-classes and does not work in reverse because of the money, time and knowledge required to know what to access and how to use what has been accessed” (Skeggs 2004a, 145).

Com també he argumentat en el cas d'estudi dedicat a *Beats*, la dramaturgia de Hurley funciona a partir d'aquestes dualitats no resoltes—antagonismes—i, sobretot, apel·lant ideològicament i afectivament als espectadors a fi de crear un espai fugaç en què les pràctiques diàries, les nostres relacions amb els altres i la nostra experiència comunitària puguin ser qüestionades, i la qual cosa Overend sintetitza amb el concepte de 'comunitats estètiques' (2019, 179). Aquesta apel·lació afectiva i ideològica es fa possible mitjançant la metateatralitat de l'obra. És Libby qui, de manera fictícia, domina tant la narrativa argumental com estructural al llarg de l'obra. Al capdavall, l'espectador assisteix a la representació d'una obra que escriu la mateixa Libby i que porta per nom el mateix títol que l'obra: *Mouthpiece*.

En la posada en escena que vaig poder veure en la reposició del 2019, durant el Festival Internacional d'Edimburg, aquest gest metateatral era reforçat, per exemple, per la utilització d'una taula, pràcticament un dels pocs elements físics que apareixien com a *attrezzo* a l'obra. Cada vegada que Libby assumia la narració de l'obra, ho feia

interactuant amb aquesta taula, com a element de poder i control del mitjà artístic. El fet que Libby acapari el control de la narració i l'estructuració en gran part de l'obra, estableix ja en aquest binomi un rol sobre qui exerceix el control i el poder de de la representació estètica i discursiva i, per tant, delimita alhora qui domina els mitjans i els fins.



Fig. 4. Shauna Macdonald (Libby) asseguda a la taula mentre realitza el paper de narradora; al fons, Angus Taylor (Declan), *Mouthpiece*, Traverse Theatre, agost 2019
©Lara Capelli

De manera similar, Sierz també realitza aquesta lectura en la seva crítica a *Mouthpiece*: “Libby knows that knowledge is power—she knows about art, about theatre, about culture. Declan is the opposite: he may be canny, but he is also ignorant. And powerless. He is a promising artist but has no idea what to do with his talent. And that makes him victim material” (2019, n.p.). Crec que la següent escena amb què l’obra s’inicia és un gran exemple del que estic sostenint. Especialment en aquesta es pot percebre com Libby assenta les bases sobre com serà el principi de l’obra i sobre com rau en ella el control de la narrativa:

Projected TEXT appears somewhere on stage in serif typeface like Courier or Times. It reads: MOUTHPIECE.

LIBBY: The opening image. This is the beginning of the story, and it's vital. It should ideally set-up the place, the world of it all. And it's good if we can meet the characters already in the middle of something high stakes. A sense of a story already in motion. It should establish the theme and the tone, and give us a snapshot of the characters' struggles.

There are rules to make things work. And this is no different, really. (Hurley 2018, 1)

No obstant això, a diferència de les obres anteriors de Hurley—com, per exemple, passa a *Beats*, *Rantin* o *Heads Up* tal i com sosté *Overend* (2019)—, el que *Mouthpiece* vol posar al centre no és tant una esportadoria que pren consciència com a comunitat sobre el fet estètic, a partir de la visibilització o revaloració positiva d'aquells subjectes que sovint queden exclosos dels règims de representació. Més aviat, *Mouthpiece* guarda una relació antagonica amb els esportadors, concebuts en la seva majoria com a classe mitjana, en tant que es pregunta qui està participant del fet teatral i qui queda exclòs d'aquesta comunitat; quina és la finalitat per a aquests esportadors de consumir estèticament representacions de subjectes 'deficitaris'—tal i com planteja l'obra—com el de Declan; així com quin dret té Libby d'apropiar-se de la biografia de Declan i de comodificar-la en un producte estètico-artístic. En paraules del propi autor:

Mouthpiece is a two-hander between two people that come from very different sides of Edinburgh, and sort of other big presences in the play that are almost like a character in themselves. One of them is the presence of the play itself, which becomes quite metatheatrical in that way. But, there's the other big presence of Edinburgh. [...] Also, more than that, it becomes about the people gathered in the room in the theatre itself, as a kind of a community, it has a certain more antagonistic relationship for that community and asks maybe certain more difficult questions of who isn't in the room. (Hurley 2019, 2:21)

Cap al final de l'obra, hi ha un moment en el text que és especialment significatiu en clau de classe, precisament, perquè accentua aquesta relació antagonica amb els esportadors, entesos com a comunitat estètica, i Declan, com aquell subjecte que queda exclòs de la participació d'aquesta comunitat. Quan Declan assisteix a l'obra, que porta per nom el mateix títol que el dibuix que va regalar a Libby, *Mouthpiece*, i decideix intervenir en el debat posterior a aquesta, ell etziba: "Hiya ladies and gentlemen. Enjoying your drinks aye? Um. Hing is right. My name is Declan Swan and this play *stole* my life"

(Hurley 2018, 65; èmfasi afegit). En la posada en escena que vaig assistir al Traverse Theatre, al 2019, Declan pronunciava aquestes línies i el discurs posterior entre les butaques del teatre. És concretament en aquest moment, amb un Declan exasperat, que el text ressalta, per una banda, el límit ètic de l'apropiació i explotació que Libby fa de la vida de Declan i, per altra banda, es posa entre les cordes a l'espectador com a consumidor d'aquest tipus de narratives i representacions, que evidenciarien com en la mirada de la classe mitjana es produeix un moviment semblant al del turisme de classe.³³

8.2 Declan arquetipitzat: La representació de la classe treballadora com a subjectes deficients

En aquesta secció, pretenc destacar especialment la trajectòria de la representació que Libby fa de Declan, com a arquetip social que correspon a la classe treballadora, al llarg de l'obra de *Mouthpiece*. M'interessa especialment aquest gest de l'obra, perquè s'hi concentra una realitat relacional que es dona en les societats neoliberals: com la classe mitjana es distingeix de la classe treballadora a partir de l'acumulació de capital cultural i del valor d'intercanvi que aconsegueix 'emmagatzemar' en el jo, a fi d'acréixer el seu valor personal (Skeggs 2010, 32).

A vista d'ocell, *Mouthpiece* és una obra que vol ressituar el debat sobre les classes socials i les lògiques culturals mobilitzades a l'hora de representar subjectes de classe treballadora. Així com he argumentat anteriorment en el capítol "Subjectivitat neoliberal i classe com a lluita", Murphy considera que per tal de reubicar una anàlisi sobre les representacions de les classes socials, és essencial centrar-se en la dimensió performativa i pràctica de les classes socials. En certa mesura, el que Murphy està posant sobre la taula és que, per tal de superar una anàlisi de classe que esquivi la reducció economicista de la identitat de classe, és important fer conèixer la seva constitució cultural: "class is as much

³³ Per 'turisme de classe' vull referir-me al que en anglès es coneix com a 'class tourism'; és a dir, una activitat en què membres considerats de classe mitjana o alta recorren barris degradats o visiten deliberadament llocs que freqüenta la classe treballadora o aquells estrats més empobrits i que, sobretot, impliquen una finalitat de gaudi, entreteniment o diversió per aquests membres. En castellà també existeix l'expressió 'turismo de pobreza', així com en anglès les expressions 'slum tourism' o 'poorism'. Tot i que semànticament no són tan ambigües com turisme de classe (hi ha algun turisme que no sigui de classe?), les descarto atès que aquesta última encapsula i inclou tot un registre més intangible culturalment com serien els gustos socials, la parla o manerismes, entre d'altres.

a perception and representation by one class of another, be that by the artist, sociologist or scholar, as it is the consequence of the social struggle over limited resources” (56).

Com he argumentat, la noció de classe s’ha abandonat sistemàticament pel fet de considerar-la una categoria zombi que no s’adiu amb la realitat líquida i mòbil de la societat post-industrial (Beck in Beck and Beck-Gernsheim 2002, 203). En aquest sentit, simplement, ha sigut etiquetada “as a hangover from a bygone age” (Murphy 2012, 59). Considero particularment útil recuperar aquí a Murphy perquè ell proposa un enfocament en aquells aspectes culturals que intervenen en la formació de classes com són els gustos, gestos, manerismes socials i patrons de consum, entre d’altres (2012, 55). Com Murphy sosté, “such an approach would examine the emergence and consolidation of class strata in a way that gives due consideration to the role of agents as performers in the cultural as well as economic dimension, in terms of the emphasis on the lifestyles of individuals and groups regarding their relative access to cultural and economic capital” (2012, 55).

Certament, *Mouthpiece* estableix una jerarquia molt clara sobre quin subjecte està familiaritzat amb l’art, el teatre i la cultura en general—en aquest cas, Libby (posseïdora d’un capital cultural elevat)—i quin subjecte no ho està—Declan. Inclús, Sierz, en la seva crítica, titlla sense discreció ni mirament a Declan d’“ignorant” o de ser “a promising artist [who] has no idea what to do with his talent” (2019, n.p.). Segons la narració de Libby podem extrapolar que Declan és un subjecte l’existència del qual, segons els estàndards i la representació que se’n fa des de la classe mitjana, es formula en termes de manca. Vegem-ne ara com. Per Libby, en Declan s’hi inscriuen tots uns codis de classe baixa-marginal—*underclass*—a partir dels quals se’n fa una lectura com un subjecte desvaloritzat. Declan és retratat com un jove que viu en un entorn de violència familiar i desigualtat econòmica i que vesteix amb dessuadora amb caputxa, tots ells indicadors reminiscents de la cultura ‘chav’ (Hurley 2018, 62; Jones 2011); és desconeixedor de les obres de la Galeria Nacional d’Art Modern d’Escòcia (Hurley 2018, 14); el seu sentit de l’humor és descrit com a vulgar (2018, 15-16); i, fins i tot, Libby, amb certa condescendència, sovint emet judicis de gust vers ell:

LIBBY has a coffee. DECLAN sips from a can.

LIBBY: You sure just want a Coke?

DECLAN: Aye.

LIBBY: It’s just like, nine-thirty in the morning.

DECLAN: I dinnae like hot drinks. (Hurley 2018, 13)



Fig. 5. Lorn Macdonald (Declan) assegut sobre la taula, al fons, Neve McIntosh (Libby), Mouthpiece, Traverse Theatre, 2018 ©Roberto Ricciuti

Totes les inscripcions simbòliques que s'articulen en el cos, l'aparença, la parla, el comportament o els gustos de Declan, construït com a arquetip, no són unitats socials objectives. De fet, com veurem, l'obra no construeix el personatge de Declan com un personatge estrictament realista sinó que, més aviat, ho fa a partir d'una forta arquetipització de la seva identitat de classe treballadora. Tots aquests codis que s'inscriuen en Declan, precisament, són evocadors de la imatge social del 'chav',³⁴ imatge que es reforça en la posada en escena a través del vestuari (vegeu Fig. 5). Tot i que sembla paradoxal, en el text, això passa sense cap necessitat d'atribuir al personatge explícitament un lloc urbà determinat.

Per tal d'argumentar això, vull recórrer molt breument al que diversos sociòlegs han anomenat com l'espacialització de classe—spatialization of class (Lawler 2005; Savage et al. 2005). Recentment, aquests teòrics han posat èmfasi en com la configuració

³⁴ Utilitzo estratègicament la paraula 'chav', com una figuració de 'consens social' (Tyler 2013, 170) que es construeix a partir de l'atribució de tots uns codis considerats abjectes. Seguint a Tyler: "a figure through which ideological beliefs (the underclass), economic interests (the erosion of the welfare state) and a series of governmental technologies (media, politics, policy, law) converge to mystify neoliberal governmentality by naturalizing poverty in ways that legitimize the social abjection of the most socially and economically disadvantaged citizens within the state" (171).

econòmica i simbòlica de l'espai urbà esdevé un dels principals constituents culturals de la diferenciació entre classes, argumentant, fins i tot, que són més rellevants en l'anàlisi de classe que no pas l'ocupació laboral com a únic factor determinant de la identitat de classe (Savage et al. 2005, 207). A *Mouthpiece* aquests indicadors de classe, a partir dels quals Declan és representat, són clars reminiscents de la figura social del 'chav' i compleixen una funció important. Aquesta arquetipització es fa possible a partir de la construcció de classe com a performativitat, és a dir, enregistrant tot un conjunt de codis de classe a partir dels quals els espectadors poden imaginar-se el rerefons i l'entorn social del personatge. La construcció de Declan es produeix més en la imaginació social i contextual de l'espectador que no pas pel retrat realista que en fa del propi personatge. *Mouthpiece* impel·leix al lector/espectador a imaginar-se una realitat social i urbana que va més enllà dels codis d'aparença, comportament i vestimenta del personatge de Declan. Prova d'això, per exemple, seria la interpretació que alguns crítics van fer d'aquest personatge. Tot i que *Mouthpiece* ha sigut representada emprant un escenari minimalista i al llarg de tota l'obra no hi hagi cap referència explícita als *council estates*, part de la crítica va donar per fet que Declan provenia d'aquest estrat urbà (see Bennes 2018; Sierz 2019).

Aquests règims d'inscripció en clau de classe—que s'incorporen i són llegits estèticament des dels cossos—, quan s'articulen a partir de discursos entorn de la subjectivitat neoliberal i l'acumulació de valor personal, confereixen als habitants d'aquests espais urbans una càrrega simbòlica de mancança (de capitals). Segons els paràmetres socials i culturals de la classe mitjana, els subjectes de classe treballadora sovint són llegits com a subjectes sense valor (Skeggs 2004a), deficitaris patològicament i moralment (Lawler 2005):

The working-classes are being spoken of in many different ways: as underclass, as white blockage to modernity and global prosperity, as irresponsible selves to blame for structural inequality, as passive non-market competitors, as lacking in agency and culture, whilst the middle-classes are represented as at the vanguard of the modern, as a national identity and a cultural resource. [...] The rhetorical positioning of the working-class is a powerful moral formulation, presented as literally use-less, as a group as inept as they are dysfunctional. (Skeggs 2004a, 94)

Portant aquest l'argumentari d'Skeggs més enllà, quan els propis subjectes de classe treballadora emeten judicis sobre si mateixos, sovint ho fan apel·lant a aquesta percepció deficitària. Això es percep molt bé a *Mouthpiece* quan Declan reconeix que la seva vida no té cap mena de valor singular atribuïble i que, per tant, no té cap sentit que sigui biografiada ni representada: "LIBBY: Everyone has a story. / DECLAN: Naw. Some ay us just have lives" (Hurley 2018, 16). O, fins i tot, en el moment en què la família abandona a Declan, aquest repeteix tots els atributs negatius amb els quals el pare l'agredia verbalment, responsabilitzant-se així a si mateix de la situació personal que travessa: "DECLAN: [Gary]'s right. He's fucking rights. About me. [...] Fucking useless, fucking hopeless fucking stupid cunt. [...] I'm just a fucking waste" (Hurley 2018, 58).

En un estudi sobre les representacions dels *council estates* al teatre, Beswick sosté que les descripcions que es fan dels subjectes de classe treballadora sovint passen per representar-los com a subjectes deficitaris moralment i patològicament, seguint els discursos neoliberals sobre la pobresa, els subsidis, el treball o el capital (2019, 28). De manera similar, com argumenta Lawler, la constitució de la identitat de la classe treballadora com a repugnant— "disgusting" (2005, 430)—es fa possible a partir de l'alterització i l'exclusió cultural que es fa d'aquesta pròpia classe: "working class-ness forms the constitutive outside to middle-class existence" (Lawler 2005, 431). Els residents dels barris de classe treballadora, sovint se'ls descriu en termes de mancança. Aquesta descripció social no fa tanta referència a la privació de recursos materials i econòmics d'aquests subjectes, sinó que, més aviat, fa referència a la manca de gust, coneixement i de "the right ways of being and doing" (Lawler 2005, 433). És a dir, la classe mitjana es distingeix d'aquells individus de classe treballadora a partir de la codificació cultural i l'atribució moral d'aquests subjectes com a deficitaris. Aquesta retòrica, com analitza Skeggs, respon a una clara finalitat ideològica: "[b]y setting the parameters between being useful to the nation and/or having valuable cultural diversity, those whose culture is defined as lacking are unable to participate in political claims-making" (2004a, 94). Així, aquesta retòrica essencialitza en la identitat de classe treballadora un seguit de discursos que, lluny de promoure la mobilitat social, els encasta encara més en la seva situació social, cultural i simbòlica (94).

8.3 La classe com a lluita: Lluita pel reconeixement i lluita per la redistribució

Tot i que l'objectiu de Libby de portar en escena una vida com la de Declan estigui carregada de bones intencions, *Mouthpiece* posa en qüestió si l'apropiació que en fa Libby i la finalitat de la representació és ètica o, més aviat, respon a interessos i lògiques culturals de classe. Com hem vist fins ara, una representació descriptiva de la vida social d'un subjecte de classe treballadora—Declan—per part d'un subjecte de classe mitjana—Libby—corre el risc de reforçar estereotips negatius i encastar en l'imaginari la concepció de la classe treballadora com a subjectes deficitaris moralment i patològicament. Tanmateix, les diferències socials que separen els dos protagonistes—però sobretot la diferència de classes—revela en ells una concepció molt diferent sobre la justícia social i els usos polítics que poden tenir els mitjans artístics per assolir-la. Com s'expressa en l'obra, Libby creu que el teatre té una capacitat transformadora i que la visibilització de les vides com la de Declan poden contribuir socialment a generar un canvi. Com a conseqüència, cap al final de *Mouthpiece*, Declan reacciona contra l'apropiació narrativa i l'essencialització identitària que Libby ha fet d'ell, per tal d'exigir una redistribució econòmica i de condicions, però també simbòlica. En aquesta secció vull recórrer a com Declan respon a la seva representació a *Mouthpiece* i com aquesta obra entra en diàleg amb recents debats filosòfics i polítics al voltant d'aquestes dues lògiques sobre la justícia social que dominen la representació de l'obra: el reconeixement i la redistribució.

Per tal de familiaritzar al lector amb el debat contemporani sobre els clams de justícia social i l'efectivitat del teatre polític, em referiré a un moment en l'obra que encapsula molt bé aquestes dues perspectives que *Mouthpiece* posa en tensió: l'una basada en el reconeixement de la identitat i la diferència, i l'altra en la redistribució material i de condicions. Per una banda, per Libby el teatre és un artefacte que promou l'empatia, amb una forta capacitat transformadora (Hurley 2018, 32). Per ella, és important ser representat i tenir veu en el teatre, ser partícip de les representacions socials. El clam de justícia social que promou Libby troba els seus fonaments en el reconeixement d'aquelles identitats que sovint queden fora del marge o la norma, a fi que l'espectador pugui empatitzar amb aquestes. Per aquest motiu, Libby persuadeix a Declan de compartir la seva experiència amb ella per a què pugui enregistrar-la a fi de poder escenificar-la. En resum, el clam de justícia social de Libby es basa en la representació d'aquells subjectes que queden fora dels límits d'allò representable:

LIBBY: See, normally – in our normal, daily lives – our heart beats are totally isolated from each other. But in the theatre, our individual pulses will speed up and slow down at the same time, as we feel something [...]. See, when it works, *it is like this huge empathy machine*. And if I – if we – can take a story, a voice like yours and put it into that machine. And for people to listen. To listen to you. Your story. I think – well. I think that could be really something. I think that could be the point. (Hurley 2018, 32; èmfasi afegit)

Inicialment, Declan sembla mostrar-se favorable a compartir la seva vida, tot i pensar que aquesta no té cap mena de valor atribuïble: “DECLAN: Sorry tae disappoint you right, but I dinnae have a story. [...] Naw. Some ay us just have lives” (Hurley 2018, 16). Però, gradualment, Declan es va adonant que no té tants drets com es pensava sobre la seva pròpia representació, sinó que ha sigut víctima d’un acte d’apropiació i explotació cultural. Especialment, el fet d’entrar en desacord amb Libby sobre la representació del seu final serà el detonant que acabarà trencant la relació entre ambdós. Per Declan, el fet que el propi personatge recorri al suïcidi i que ell ja no tingui dret a canviar res, perquè segons Libby defensa: “[t]his is my story now” (2018, 55), l’enrabia i el fa sentir precari (67). És, precisament, a partir d’aquesta indignació i ràbia que sent Declan des d’on començarà a articular el seu reclam en clau de classe: “[s]o what, take a cunt like me right, make him top himsel cause ay the bad poverty. Tragedy. Poor cunt like me. An aw the cunts like *you* sit there and go ‘very sad, aye, very bad, tut tut, oh dear’” (Hurley 2018, 53).

Posteriorment, Declan s’envalenteix i decideix assistir a una de les funcions de l’obra—que, en un gest metateatral, és la mateixa obra que estem veient com a espectadors—, i en la qual es farà un debat. És en aquest debat quan Declan expressa en termes redistribucionaris la seva identitat de classe. En aquest moment, les dues lògiques al voltant de la justícia social, i que l’obra posa en tensió, arriben al seu punt més àlgid. En la intervenció de Declan es posa de manifest la seva concepció sobre la justícia social. A ell no li sembla just el retrat que Libby fa de la seva biografia, amb aquest final que el condemna a narratives deficitàries i decadents, a les quals sovint s’assigna la classe treballadora (Lawler 2005, 434). Amb tot això, tampoc li sembla just el fet d’haver sigut exclòs del control de la narrativa de l’obra que, en la història, Libby domina. Al contrari, ell justifica que la seva biografia ha sigut robada amb finalitats comercials i econòmiques (Hurley 2018, 65) i que aquest fet no tindrà cap retorn a efectes materials que garanteixin una millora de les seves condicions de vida:

DECLAN: Okay. Aye. Cause it's all fucking very well wanting to be a voice for the voiceless eh. Until you find out the voiceless have a fucking voice and mibbe they might want tay use it. [...] Sounds precarious. Aye. Well it is. Security, that's the hing. That's aw they left for. So get the money, get the security, get the wee yin back. Pay for her karate, get her a birthday present and then – me and you can work together Libby [...] [or] else there's nothing. For me. Actually *nothing*. (2018, 66-67; èmfasi a l'original)

La filòsofa-política Nancy Fraser, a l'article "From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age" (1995), el qual va resultar fundacional pel debat sobre les lògiques del reconeixement i la redistribució, expressava que les lluites socials per al reconeixement estaven esdevenint ràpidament la nova forma paradigmàtica de la manifestació política de finals de segle. L'adveniment de les lluites polítiques per al reconeixement però, les quals es basen en el reconeixement de la diferència i ubicades sobretot en sectors propensos a l'esquerra nord-americana, estaven comportant un progressiu desplaçament de les lluites centrades en la redistribució socioeconòmica (1995, 68).³⁵ Com menciona al principi de l'article: "In these 'post-socialist' conflicts, group identity supplants class interest as the chief medium of political mobilization. Cultural domination supplants exploitation as the fundamental injustice. And cultural recognition displaces socioeconomic redistribution as the remedy for injustice and the goal of political struggle" (1995, 68).

En una lectura similar sobre el context post-socialista que analitza Fraser, Skeggs argumenta que les lluites per al reconeixement—o el que ella anomena les polítiques de la identitat—van anar guanyant terreny a Estats Units a partir de la combinació de la Guerra Freda i la Guerra del Vietnam. Arran d'aquest context, Skeggs sosté que en l'àmbit polític es va originar una forma d'anticomunisme que en l'àmbit teòric també va tenir ressò, sobretot, traduïnt-se en un incipient descrèdit de la noció de classe. Com he argumentat al capítol 4, en el camp teòric, cada vegada més sociòlegs i filòsofs van

³⁵ La lògica del reconeixement trobaria els seus fonaments, segons Fraser, en la teoria Hegeliana de la fenomenologia de la consciència:

In this tradition, recognition designates an ideal reciprocal relation between subjects in which each sees the other as its equal and also as separate from it. This relation is deemed constitutive for subjectivity; one becomes an individual subject only in virtue of recognizing, and being recognized by, another subject. Thus, 'recognition' implies the Hegelian thesis, often deemed at odds with liberal individualism, that social relations are prior to individuals and intersubjectivity is prior to subjectivity. (Fraser 2003, 10)

desestimar la noció de classe, en part, per l'associació que se'n va fer amb formes del marxisme i socialisme que van resultar totalitàries i fonamentalistes (2004a, 57). Ara bé, les polítiques identitàries al Regne Unit van arribar per un altre camí. Per una banda, es van materialitzar com a conseqüència contextual del projecte individualista del Thatcherisme. Per altra, i en relació amb el darrer punt, quan teòrics de l'esquerra, per tal d'explicar els nous fenòmens socials que interpel·laven a nocions com el jo o la subjectivitat i amb el propòsit de promoure el canvi social, van començar a abraçar teories que anteriorment quedaven fora del marc teòric de l'esquerra revolucionària com, per exemple, la psicoanàlisi (Skeggs 2004a, 57).

Per aquesta via, es va produir un canvi paradigmàtic de les polítiques de la redistribució a les del reconeixement. Si anteriorment les polítiques de la redistribució es basaven en posar de manifest les desigualtats estructurals, ara les polítiques del reconeixement basen el seu llenguatge en els clams de la identitat i del reconeixement social (Skeggs 2004a, 58). Si anteriorment el paradigma de la redistribució partia de la tesi que les injustícies socials trobaven la seva causa en l'estructura econòmica, a partir d'un vocabulari basat en l'explotació, la marginació econòmica o la privació material; el paradigma del reconeixement planteja que les injustícies es poden explicar més aviat per factors culturals que troben la seva causa en patrons de representació, interpretació i comunicació, a partir d'un vocabulari basat en domini cultural, el desreconeixement i l'estigmatització (Fraser 2003, 13).

Com argumenten diversos teòrics, les teories del reconeixement—basades en la raça, el gènere i la sexualitat—van anar acompanyades de les teories post-estructuralistes i deconstructivistes, les quals amb prou feines oferien cap explicació per la desigualtat econòmica i l'opressió de classe, i gradualment van esdevenir dominants tant en el camp artístic com en les humanitats (Adiseshiah 2016, 152; Murphy 2015, 51). A això es suma el fet que la identitat de classe exigeix d'una lògica política diferent a la d'aquelles identitats que requereixen de reconeixement social: “where markers of identity such as gender and race call for an increased recognition of differences, the class struggle demands the erasure of difference through the equalizing of material and social conditions” (Aston 2018, 129).

Precisament, quan Declan protesta per l'apropiació que s'ha fet de la seva biografia i per no ser partícip de la narrativa, el que està mobilitzant és una lògica redistribucionària, que apel·la a la igualtat de condicions i a un repartiment material. Declan denuncia que

ell és un subjecte de ple dret, a qui se li ha negat la participació als mitjans artístics i se li han apropiat de la veu: “until you find out the voiceless have a fucking and mibbe they might want tay use it” (Hurley 2018, 66); expressa que no és un subjecte deficitari per ser consumit per la mirada de classe mitjana: “I’m no a fucking charity case right, it’s just this is my stuff” (68); i, finalment, exigeix desesperat una repartiment material que li permeti millorar les seves condicions d’existència:

DECLAN: You’ve aw seen the play right? You’ve aw seen how I – how my gadgie in the play – how I need. Security. [...]

LIBBY: What is it you want?

Beat.

DECLAN: Money. (66)

Com argumenta Fraser, els clams de la identitat es recolzen en el desig de voler ser reconegut per l’altre com a igual, però enunciant-se des de la diferència (2003, 10). Les polítiques identitàries es basen en visibilitzar i evidenciar el dolor i patiment del subjecte per tal d’articular la seva politització i el lloc d’enunciació—el que Brown al llibre *States of Injury* anomena “wounded attachments” (Brown 1995). Al capdavant, les lluites pel reconeixement han reconfigurat la identitat de tal manera que el subjecte l’incorpora com una propietat articulada des de la seva persona. En aquest sentit, el subjecte clama el dolor i el patiment viscut com una propietat de l’individu per tal de legitimar moralment un lloc d’enunciació que no pugui ser desautoritzat (Skeggs 2004a, 94).

Des d’aquest prisma, la classe treballadora—com a identitat—es nega a participar d’aquesta lògica del reconeixement, en tant que ser-ne partícip vol dir visibilitzar i reforçar un habitus que, precisament, no troba la desigualtat en la lògica cultural, sinó que la seva opressió s’origina en els fonaments de l’estructura capitalista. Per a la classe treballadora, el simple reconeixement de la seva identitat de classe només reforçaria certes estigmatitzacions o estereotips com a subjectes deficitaris i sense valor (Skeggs 2004a; Skeggs et al. 2008). Per aquest motiu, una estratègia basada en la revaloració positiva d’una identitat desreconeguda i estigmatitzada, a fi de reconèixer la diversitat cultural, no encaixaria amb la identitat de classe treballadora, ja que sols perpetuaria diferències culturals que troben en la desigualtat econòmica els seus fonaments. A *Mouthpiece* aquest argument es veu molt reforçat en el moment en què Declan rebutja participar de la narrativa i retrat social que Libby fa de la seva biografia i que sols reforça narratives

deficitàries i sense-valor que s'atribueixen al subjectes de classe treballadora: “I’m no a fucking charity case” (Hurley 2018, 68). En aquest sentit, la proposta teòrica de Murphy—que ahora es recolza en Bourdieu—permet posar de manifest, en primer lloc, els aspectes culturals que intervenen en la formació de classes i com aquests es cristal·litzen en l’habitus de classe; i, en segon lloc, com la classe mitjana es distingeix de la classe treballadora a partir de la mobilització de discursos que encasellen als subjectes de classe treballadora de deficitaris, sense-valor o abjectes.

Ara bé, com passa amb el final de l’obra, Declan es resisteix a ser absorbit per l’ordre simbòlic dominant. És a dir, es nega a ser representat en una posició deficitària i a través d’una narrativa decadent—jove de classe treballadora, sense estudis ni ocupació, amb una família desestructurada que acaba recurrent al suïcidi. En aquest sentit, Declan actua, com apuntaria Tyler, seguint una lògica política desclassificadora (2013, 171) o, com ja he explicat al marc teòric, el discurs de Declan s’articula a partir de concebre la classe com a lluita contra els règims de classificació. Declan no sembla estar interessat en què es dugui a terme una revaloració positiva de la seva identitat de classe. Ans al contrari, el que empeny a Declan a rebel·lar-se contra aquesta reificació és el desig de ser desclassificat com a “charity case” (Hurley 2018, 68).

Al final de l’obra, Declan comet un acte de rebel·lió contra la seva pròpia representació deficitària i essencialista. En la posada en escena que O’Loughlin va dirigir al Traverse Theatre d’Edimburg al 2018, i a la qual m’he referit anteriorment, per fer efectiu aquest acte de rebel·lió, Declan es posicionava a les butaques compartint l’espai amb els espectadors. D’aquesta manera, es desmarcava de la representació que havia tingut lloc en escena per poder començar una nova narrativa:

Projected text: Declan clutches his hand to his neck.

Declan does not clutch his hand to his neck. He stands, still staring at LIBBY, knife in his hand.

Projected text: He doubles over.

He lowers the knife to his side.

Projected text: He coughs. He splutters.

He stands still, in confusion, and shock.

DECLAN: No.

Projected text: He hacks at his wrists. [...]

DECLAN: That is not what happens, that is not how it happens. [...] What happens is I run.
(2018, 70)

Per una banda, Libby segueix amb el curs de la seva història, intentant mantenir el control de la narrativa i exigint que el personatge es comporti segons aquesta narrativa deficitària que he resseguit anteriorment. Però, per altra, Declan opta per un final diferent i inconclusiu, bifurcant les narratives i retornant la possibilitat d'agència al subjecte de classe treballadora:

DECLAN: Because there's never really an end, whatever happens. After you get up, and leave. And head back to your cars, or to the bus, or to the bar. Stories don't just end where you say they do. They keep on going and they're messy and they're real. And there is no final image. (2018, 73)

8.4 Conclusions

En un context de crisi, de constant atac a la classe treballadora mitjançant formes de precarització i estigmatització social i d'insistència en l'agència individual, *Mouthpiece* no sols contribueix a ressituar el debat de les classes socials i la desigualtat estructural que les perpetua, sinó que, de manera innovadora, també enfoca aquest debat a partir de les lògiques de representació cultural. Com demostra el treball sociològic d'Skeggs, l'aspecte cultural en la formació dels subjectes és essencial en el neoliberalisme, ara bé, com també adverteix, “cultural resources for self-making and the techniques for self-production are class processes and making the self makes class” (2004b, 75).

Des d'aquest plantejament, he recorregut a explorar com *Mouthpiece* opera formalment a partir d'antagonismes. Primer, *Mouthpiece* opera a partir de les diferències socials, sobretot de classe, entre Libby i Declan; segon, l'obra de manera antagònica i sense resolució final posa als espectadors, concebuts com a classe mitjana contra les cordes, evidenciant si el consum estètic d'aquestes narratives deficitàries no perpetuen aquesta desigualtat de classe, alhora que es pregunta si la possibilitat d'empatia és possible. D'altra banda, partint del treball de Murphy i la concepció de classe com a performativitat, la construcció del personatge de Declan a partir de la mirada de Libby passa per un enregistrament d'un conjunt de codis de classe, els quals parteixen d'entendre la classe treballadora com a subjectes deficitaris. Tanmateix, Declan a l'obra es desmarca d'aquesta representació, oposant-se a ser plantejat com un subjecte deficitari

segons el discurs hegemònic. En aquest sentit, el concepte de 'classe com a lluita' de Tyler (2015) es demostra com a significatiu per entendre i analitzar com les representacions de classe no tenen a veure amb el desig de ser reconegut de manera positiva per l'altre. Més aviat, Declan es rebel·la contra aquesta lògica del reconeixement per reclamar, en primer lloc, una inversió cultural dels codis de classificació que essencialitzen la identitat de classe com a deficitària i abjecta i, en segon, una redistribució econòmica i de condicions. En aquest sentit, Declan reclama una inclusió real que es faria efectiva en ser partícip dels mitjans de producció artístics alhora que econòmics.

9. Conclusions, limitacions i futura recerca

La dècada posterior a la crisi financera del 2008 serà una època recordada per l'extrema desigualtat econòmica i social, com a conseqüència del capitalisme financer, la crisi de l'Eurozona i el pla de recuperació d'austeritat. No és des d'abans de la Segona Guerra Mundial que les desigualtats pel que fa a ingressos, salut o oportunitats de la població en general no es veien tan agreujades (Hall et al. 2015, 9-10). Com demostra un informe d'Oxfam, vuit persones són posseïdores de la mateixa quantitat de riquesa que la meitat més pobre del món ("An Economy for the 99%" 2017, 2).³⁶ Ara bé, mentre el capitalisme financer mostrava indicis de col·lapse irreversible, l'ofensiva neoliberal no es detenia aquí. Ben al contrari, diversos governs d'Occident van aprofitar aquesta situació per seguir reforçant la recepta neoliberal. En quant al Regne Unit, com bé descriuen Hall et al., es van congelar ingressos, es van limitar les prestacions i ajudes socials, i es van invertir els llocs de treball públics i soscavar els governs locals (2015, 10). En resum, el govern de Coalició de Cameron no va tenir cap mena de miraments a l'hora de desmantellar les estructures públiques de salut, benestar i educació, animant al capital privat a intervenir-hi (10).

En aquest sentit, aquest treball pren la crisi del 2008 com a punt d'inflexió en el qual els discursos al voltant de la meritocràcia, la prosperitat o el desig de portar una vida millor, condensats en l'ideal de la classe mitjana, van començar a fer aigües amb l'agreujament de la precarització social. Aquesta investigació ha entès el subjecte de classe mitjana com el subjecte neoliberal per excel·lència, una construcció normativa que atribueix maneres de ser o fer als individus, basats en la seva adquisició, individualització, reflexivitat o flexibilitat social. La meua recerca se suma als estudis sobre les representacions de les classes socials des d'una aproximació filosòfico-discursiva, a partir sobretot del treball de Brown (2017), Foucault (2010) i Hall (1990; 2011; 2016), i sociològica, sobretot a partir de Skeggs (1997; 2004a; 2004b; 2010; 2011; 2012) i Tyler (2013; 2015; 2020). Des d'aquestes perspectives, he portat a terme una anàlisi minuciosa de les obres de *Beats i Mouthpiece*, de Hurley, i *In the Republic of Happiness*, de Martin Crimp, parant atenció a com aquestes mostren, mitjançant mecanismes formals i retòrics, com l'individu que promou el neoliberalisme es fa possible a partir de les relacions de

³⁶ Una xifra que, durant la pandèmia del COVID-19, encara ha augmentat més, fent que els bilionaris hagin incrementat en dos anys la mateixa fortuna que van acumular durant els darrers 23 anys; o bé, concentrant grans volums de capital a la indústria farmacèutica ("Profiting from Pain" 2022, 3).

classe. Alhora, també he analitzat com aquestes interpel·len als espectadors per tal que esdevinguin conscients de l'imaginari col·lectiu i de les narratives que el neoliberalisme propaga, i els faci co-responsables respecte a les desigualtats de classe de la seva societat.

A expenses dels aturats, dels 'mal-pagats', dels 'mal-qualificats', d'aquells sense recursos, en general, dels dominats i més vulnerables, l'austeritat va esdevenir un programa que va reforçar i extremar les desigualtats del sistema capitalista, concentrant encara més el poder social i econòmic en mans d'uns pocs (Atkinson et al. 2013; Cooper and Whyte 2017; Tyler 2020). Així, les retallades al Regne Unit, en benefici de la recuperació econòmica, van suposar un augment estratosfèric de la taxa de la pobresa; durant els anys de recessió i retallades es va normalitzar i aguditzar la precarització laboral; i es van intensificar aquelles desigualtats caps als membres més vulnerables i marginalitzats de la societat. En aquest sentit, com denuncien Hall et al., les retallades van suposar un fort impacte en “low-income, single-parent families; children in poverty; women juggling part-time employment with multiple domestic responsibilities; pensioners, the disabled and the mentally ill; welfare-benefits and low-cost public housing ‘dependants’; the young unemployed (especially black youth); and students” (2015, 10).

Aquesta tesi no s'ha centrat tant en explicar i analitzar obres que guarden una relació directa o representen explícitament les retallades i les seves conseqüències socioculturals. Apreciablement, les obres apel·len a aquest context i es fan intel·ligibles gràcies a aquest; per exemple, *Beats*, mitjançant figures socials com la *do-it-all-mum* o la subjectivitat aspiracional que personifica Robert; *In the Republic of Happiness*, mitjançant la retòrica de la felicitat i l'optimització de l'individu; o *Mouthpiece*, mitjançant la representació de subjectivitats 'deficitàries'. En un sentit més ampli, aquestes tres obres dialoguen, escenifiquen i posen en qüestió la subjectivitat neoliberal, entesa com una inscripció de codis i discursos en els subjectes en clau de classe (Skeggs 2004a) i mobilitzada com a forma de governamentalitat a partir de discursos d'alterització i estigmatització (Tyler 2015, 2020).

Des d'aquest context, diversos teòrics han assenyalat que hi ha hagut un cert retorn de temes relacionats amb les classes socials, la pobresa, o l'estigmatització de la classe treballadora—sota la figura abjecte del 'chav' o representacions dels *council estates*—en l'àmbit teatral i les representacions estètiques, en general (Adiseshiah 2016; Aston 2018; Beswick 2019; Murphy 2012; Tomlin 2022). Com sosté Adiseshiah, amb qui m'he

recolzat freqüentment en aquest present treball, “many plays over the last dozen or so years have demonstrated a refreshed interest in class identity, class exploitation and class conflict. The figure of the working-class subject in particular has reappeared in a number of high-profile, well-received plays on the mainstream British stage” (2016, 150). En aquest estudi, he volgut recollir i aprofundir en el clam d’aquests teòrics, els quals demanen amb certa urgència que queda molt treball per fer al voltant d’aquests temes (Holdsworth 2019, 5-6) i que “theatre scholarship needs to catch up if it is to account for and engage with these representations and performances” (Adiseshiah 2016, 165), especialment en una època marcada per la desigualtat social. Amb aquesta finalitat, aquest present estudi ha pretès contribuir i engrossir aquesta literatura a partir de les lectures de *Beats* i *Mouthpiece*, de Hurley, i *In the Republic of Happiness*, de Crimp, posant atenció a com aquestes responen formalment i temàticament a un context de crisi neoliberal i austeritat, de desproletarització social i ideològica, i d’exaltació del jo i l’agència individual a partir de mecanismes de governamentalitat neoliberal.

Per aquest propòsit, he considerat central per la tesi escodrinyar a fons com el neoliberalisme, com a ideologia hegemònica, incentiva la producció d’una subjectivitat normativa que s’entén com a adquisitiva, individualitzada, flexible, mòbil i aspiracional (Atkinson 2007, 2010, 2020; Beck and Beck-Gernsheim 2002; Giddens 2008; Skeggs 2011). Des d’aquesta perspectiva, he argumentat que, pel projecte neoliberal, la classe mitjana encapsula un conjunt d’atributs que la fan el seu subjecte per excel·lència. El neoliberalisme propaga i universalitza un habitus (Bourdieu 1992) de classe mitjana—aburgesament de la classe treballadora—de manera que socialment es creï la narrativa que tothom té un accés per igual, ja que disposa d’una suposada igualtat de condicions, en els circuits meritocràtics d’ascendència social.

En els capítols 2 i 3, he argumentat a partir de les propostes teòriques de Brown (2017), Foucault (2010), Hall and O’Shea (2013), Harvey (2007a, 2007b, 2018) o Springer (2012, 2016) que el neoliberalisme és un procés indefinit—descriu com a neoliberalització—, amb característiques expansionistes globalment—neocolonials—, que sobretot aprofita les èpoques de crisi per disseminar ideològicament formes de poder i discursos normatius basats en la responsabilitat individual, la presa de decisions i l’emprenedoria. En tant que el neoliberalisme propaga les seves formes de poder mitjançant la ideologia, la seva internalització i auto-regulació segons aquesta per part dels individus, així com també a través de la disciplinarització dels cossos (Foucault 2010, 137), el subjecte neoliberal es

troba immers en una situació en què ha d'exercitar constantment la seva individualitat per tal de produir i concentrar valor personal, i amb la qual es podrà desplaçar pel mercat i societat. Segons argumenta Brown, el mercat ha esdevingut així una nova totalitat, ja que és el la mètrica universal a partir de la qual s'avalua tot valor social, on “all spheres of existence are framed and measured, even when those spheres are not directly monetized” (Brown 2015, 10).

Articulant una doble perspectiva, històrico-política i sociològica, en el capítol 4 he argumentat com des dels anys vuitanta, la reconfiguració i renovació de les relacions del capital segons l'interès de les elits (Harvey 2007a, 16) va aplanar el camí per una profunda transformació social—el que Brown anomena la revolució neoliberal (2017)—que va comportar noves formes ideològiques d'hegemonia i el restabliment de condicions que permetessin la concentració del capital a mans d'uns pocs (Fisher 2009, 29). Com demostra Harvey, aquesta revolució va transformar de ple “divisions of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachment to the land and habits of the heart” (2007a, 3).

Potser aquest fet semblarà anecdòtic al lector; però, com més llegia sobre les polítiques de l'austeritat i com responien a aquest context d'austeritat i crisi neoliberal obres com *Beats*, *In the Republic of Happiness* o *Mouthpiece*, més evident s'ha fet la necessitat de revisitar l'assalt ideològic que va suposar el neoliberalisme a l'estat del benestar, l'escomesa neoliberal contra la classe treballadora al llarg dels anys vuitanta—i, per què no dir-ho, que encara perdura avui dia—, o com el neoliberalisme va mobilitzar retòriques que emfatitzen sobre manera l'agència, la individualitat i/o la responsabilitat individual.

A vista d'ocell, *Beats* de Hurley, estrenada al 2012, és una obra que ens parla sobre l'escena rave dels anys noranta, la cultura post-industrial escocesa i el desig aspiracional de la classe mitjana, i connecta aquest context amb noves protestes col·lectives contra l'austeritat com la Revolta de Millbank. *In the Republic of Happiness*, d'altra banda, també representada al 2012, fotografia una família de classe mitjana que ha anat perdent cert poder adquisitiu i social al llarg del temps, i com dos dels seus membres—Bob i Madeleine—porten fins a l'última de les conseqüències el desig normatiu neoliberal d'esdevenir plenament autònoms, independents i de convertir-se en els autors de la seva pròpia biografia, una retòrica que ha anat estretament lligada a discursos neoliberals sobre la felicitat. Finalment, tot i ser una obra post-Brexit, *Mouthpiece* de Hurley, representada al 2018, posa sobre la taula, en primer lloc, els límits ètics sobre la representació i consum

estètic de subjectes de classe ‘marginal’ per part de les classes mitjanes. En un gest metateatral i d’omnivoritat cultural, tot i que *Mouthpiece* de Libby pretengui ser una obra que doni veu a la “generation austerity” (Hurley 2018, 59), Declan posa de manifest com la representació que fa Libby d’ell, per tal de promoure l’empatia dels espectadors, contribueix a desempoderar encara més les identitats de classe quan es llegeixen com a subjectivitats deficitàries. En aquest sentit, *Mouthpiece* posa de relleu la necessitat de tornar a parlar de la justícia social en termes de redistribució socioeconòmica, en una època marcada pel predomini de les lògiques individualitzadores del reconeixement identitari.

Aquestes obres no responen sols a l’austeritat com si es tractés d’un moment històric-econòmic aïllat; més aviat, entenen l’austeritat com la resposta defensiva d’un sistema que ha entrat en crisi estructural. *Beats*, *In the Republic of Happiness* o *Mouthpiece* són part d’un impuls social i cultural més ampli, que ha caracteritzat aquesta època, en què els discursos sobre la classe han retornat de nou, han començat a expressar-se mitjançant noves formulacions i tenen un clar potencial contra-hegemònic per desestabilitzar el discurs neoliberal. Per aquest motiu, l’apropament que he realitzat en aquesta investigació al neoliberalisme, la subjectivitat i les classes socials s’ha focalitzat principalment en el segment històric que comprèn els anys vuitanta, amb la victòria del projecte Thatcherista com a axiomàtica d’un canvi històric profund, fins a l’austeritat de Cameron. En particular, la tesi que al Regne Unit el Thatcherisme suposa l’origen i consolidació hegemònica del projecte neoliberal és compartida per diversos autors (Atkinson 2020; Cannadine; Fisher 2009; Jones 2011; Lawrence and Sutcliffe-Braithwaite 2012; Todd 2015).

Tot i això, argumento també que la desfeta de la classe treballadora, a nivell històric, va tenir efecte com a conseqüència d’un conjunt de processos plurals i interrelacionats que s’anaven gestant internacionalment, com serien: la desindustrialització—comportant la deslocalització d’empreses i indústria pesada a països ‘en vies de desenvolupament’— i l’auge de l’economia post-Fordista; la globalització i la caiguda del Mur de Berlín i el descrèdit que això va suposar a les metanarratives utòpiques que pretenien transformar radicalment el sistema; i una progressiva desidentificació i desplaçament en l’imaginari col·lectiu sobre la identitat de classe treballadora animada, sobretot, per l’auge de nous estils i formes de vida lligats a les indústries publicitàries de consum (Atkinson 2020, 13). Aquesta reconfiguració del mapa laboral, social, econòmic i cultural va suposar una

profunda transformació ideològica en detriment de la consciència de la classe treballadora com a agent social organitzat—classe-per-si-mateixa, en nomenclatura marxista.³⁷ Com assenyala Fraser, “tras haber reubicado gran parte de la industria [...], propiciado la proliferación del sector servicios y sus puestos de trabajo precarios en el núcleo histórico del sistema-mundo capitalista, y reclutado a las mujeres para el trabajo asalariado a escala global, este capitalismo ha alterado completamente la composición de ‘la clase trabajadora’” (Fraser 2020, 9).

És cert que, de les tres obres proposades, només *Beats* fa menció explícita i directa a aquesta conjuntura històrica sobre els orígens del neoliberalisme que he resseguit fins ara. Tot i això, en aquesta investigació sostinc que tant *Beats*, com *In the Republic of Happiness*, com *Mouthpiece*, emeten una lectura crítica de la normativització de la classe mitjana com a subjectivitat neoliberal, de la individualització com a procés social hegemònic i de les seves funestes conseqüències socials i culturals, que sovint s’articulen afectivament en les obres a partir de sentiments d’aïllament, alienació social, fatalisme, i/o culpabilitat. És a dir, com a sentiments articulats per la classe (Aston 2018). Ara bé, el fet que aquestes obres amb prou feines recorrin a expressions de classe, com la classe treballadora o la lluita de classes, en quant a agents col·lectius de canvi—tot i denotar la classe per altres vies—no significa, ni de bon tros, que aquestes obres no abordin el tema de les classes. En part, aquestes obres—i el context actual en el qual s’inscriuen—han rebut d’herència una desproletarització semàntica que va tenir lloc en el camp de la lluita ideològica. Per aquest motiu, el capítol 4 ressegueix l’escomesa de Thatcher contra la classe treballadora com a agent social organitzat i que, posteriorment, Blair va acabar consolidant. Per això, en aquest mateix capítol, he recorregut breument també a com el New Labour Party va abraçar el concepte de ‘la societat sense classes’ (Jones 2005, 3) ahora que, paradoxalment, celebrava que “we’re all middle-class now” (Todd 2015, 339). Com bé recull l’historiador Cannadine:

[u]nderlying this ‘fall of class’ on the left in Britain is a broader change in the conventional vocabulary of political discussion and social perception: namely the shift from the traditional preoccupation with people as collective producers to the alternative notion of people as individual consumers. [...] [Thatcher] attacked the trade unions, because they represented organised, collective, productive labour. She stressed the market, the public,

³⁷ Una de les obres recents que, en part, també propicia aquesta lectura i fa una radiografia generacional en clau de classe és, precisament, *The End of History...* (2019), de Jack Thorne.

the customer and the individual, which undermined the language of social solidarity based on productive classes. (2000, 29-30)

El caràcter temàticament innovador d'aquestes obres, doncs, és que, precisament, han sabut identificar, representar i posar en entredit algunes de les noves maneres en què es produeixen les desigualtats i les distincions de classe en la societat capitalista neoliberal. Això, precisament, ho fan palès a partir de l'articulació de la classe amb la subjectivitat neoliberal i la individualització com a procés hegemònic.

En aquest treball, aquesta idea celebratòria de John Prescott en la que tothom avui dia ha esdevingut classe mitjana (Todd 2015, 339), ha sigut clau també per explicar com culturalment s'expressen les classes en la societat neoliberal. De manera paradoxal, mentre s'apel·la a una societat sense classes, el New Labour Party va posar especial èmfasi en concebre la major part de la societat britànica com a classe mitjana. Des d'aquesta perspectiva, he recorregut a Cruz (2021) per explicar com aquest joc d'‘ocultar’ la classe és central pel projecte neoliberal individualista i pel projecte meritocràtic del New Labour. La idea de ‘desclassificar’ la classe mitjana, o dit diferentment, de normalitzar i normativitzar l'habitus de classe mitjana comporta dos efectes socials. Per una banda, la major part d'aspectes culturals i socials reflecteixen aquesta classe mitjana, fet que causa que tothom es familiaritzi amb el desig d'esdevenir classe mitjana. D'altra banda, no sols pretén deixar en fora de joc i esterilitzar el concepte de classe com a concepte que permet explicar les desigualtats estructurals del sistema capitalista (Skeggs 2004a, 60), sinó que, tal i com he exposat en el capítol 4, també desaparella aquells subjectes de classe treballadora de la seva pròpia història, “because the concept of social class has been removed from discourse, there is no reference point to motion to what is being lost in the process” (Cruz 2021, 64).

En els estudis teatrals, aquesta lectura sobre com el discurs neoliberal ha anat reemplaçant un llenguatge que anteriorment explicava l'agència com el resultat de les estructures o l'entorn en el qual es situava el subjecte, per un llenguatge basat en la capacitat individual i la moralitat és subratllada, també, per Adiseshiah (2016, 165). En una línia similar, el resultat d'aquest reemplaçament és “the production of a middle-classed normative personhood—fluid, self-governing, auto-generative and enterprising—which is the marker of a legitimate model of twenty-first-century citizenship” (166). Des d'aquesta perspectiva, aquesta investigació ha pretès engrandir aquest corpus teòric, prèviament assenyalat per Adiseshiah (2016), Aston (2018), Beswick (2019), Edgar

(2005), Escoda (2017, 2021), Fragkou (2019) Harvie (2013), Holdsworth (2019), Murphy (2012) o Tomlin (2020).

Ara bé, l'originalitat d'aquesta investigació ve donada fonamentalment per dues anàlisis. En primer lloc, al capítol 5, la tesi proporciona una proposta de lectura crítica respecte a la sociologia de la reflexivitat, la individualització i el risc—abanderada per Bauman, Beck, Beck-Gernsheim, Giddens, Pakulski—a partir de teòrics com Atkinson (2007, 2010, 2013, 2020), Savage (2000, 2013, 2016), Skeggs (1997; 2004a; 2004b; 2010; 2011; 2012), o Tyler (2013; 2015; 2020) i com el teatre britànic post-crisi se n'ha fet ressò d'aquest fenomen neoliberal en les seves representacions articulant-ho amb la noció de classe. En resum, la meua proposta passa per entendre que les maneres de produir subjectivitat són també maneres en què s'enuncien i es produeixen les classes socials. En segon lloc, a partir de l'anàlisi de la subjectivitat neoliberal que he exposat, l'anàlisi de les categories de 'classe com a performativitat', proposada per Murphy (2012) seguint a Bourdieu (2010), i la noció de 'classe com a lluita', a partir de la lectura que Tyler (2013, 2015) fa de l'obra de Ranciè (2012), la tesi ha proposat un corpus teòric que ha procedit a aplicar a la lectura dels textos dramàtics *Beats*, *In the Republic of Happiness* i *Mouthpiece*.

Primerament, i com al tesi ha exposat al capítol 5, he detallat com, seguint la reconfiguració del capital i les noves relacions culturals produïdes a partir del capitalisme de consum o la globalització, teòrics com Beck o Giddens van començar a deixar enrere la noció de classe a favor d'altres models que expliquessin les noves circumstàncies de l'individu en la modernitat tardana. Per aquests teòrics, la individualització era ara la nova estructura social de les societats post-Fordistes i globalitzades (Beck and Beck-Gernsheim 2002; Giddens 2008). En aquest nou plantejament social, la classe ja no tenia cabuda en un món cada cop més dinàmic, reflexiu i global (Skeggs 2004a, 53). Les relacions socials s'explicaven millor, segons aquests sociòlegs, a partir de com els individus havien de construir reflexivament les seves pròpies biografies i identitats, exposant-se a una societat de risc incrementat i atomització social accentuada (Beck and Beck-Gernsheim 2002, Giddens 2008).

En les obres analitzades, he pogut detectar com alguns dels personatges reproduïen aquesta idea neoliberal sobre una construcció biogràfica reflexiva i individualitzada. Per començar, és important destacar com, a *Beats*, el personatge de Robert, el policia, o l'Alison, la mare del protagonista presenten una posició de classe molt complexa. Mentre

ambdós són hereus directes de la desindustrialització i la despolitització obrera, els dos centren els esforços per individualment renegar de la seva posició de classe social per tal de construir la seva identitat individual i procurar-se una biografia, o bé estigmatitzar aquells que amenacin aquesta construcció. D'altra banda, *In the Republic of Happiness* evidencia i satiritza aquest discurs, especialment, en la segona part de l'obra. És en aquest moment que els personatges reproduïxen un discurs centrat en l'autenticitat del jo, l'optimització individual i el desig neoliberal i meritocràtic de forjar-se un destí com a avantsala de la felicitat que, sobretot, s'articula en termes adquisitius. Finalment, *Mouthpiece* exposa com aquesta retòrica individualista està lligada a subjectes capaços d'acumular valor per si mateixos, com sosté Skeggs (2004a, 96) a partir del personatge de Libby. L'anàlisi de *Mouthpiece* que ha dut a terme la tesi, centrant-se sobretot en com Libby narra a la vida del jove Declan, exposa com discursos sobre la individualització i la construcció biogràfica queden fora de l'abast dels subjectes de classe treballadora, més quan aquests són llegits per la classe mitjana com a subjectes deficitaris i són exclosos de la participació d'aquest circuit social mòbil. En paraules del protagonista, Declan, “[s]orry tae disappoint you right, but I dinnae have a story. [...] Naw. Some ay us just have lives” (Hurley 2018, 16).

El plantejament d'aquesta tesi sobre l'anàlisi de les classes i la seva representació va més enllà de postures economicistes. En aquest sentit, la tesi ha proposat una lectura relacional de les classes, fonamentalment seguint el treball d'Skeggs (1997; 2004a). Partint de la premissa que el neoliberalisme propaga una subjectivitat individualitzada, emprenedora i responsable dels riscos als quals es veu exposada, he assenyalat com els subjectes de classe treballadora han sigut retòricament demonitzats i estigmatitzats pel discurs dominant, sent llegits com a subjectes sense valor o deficitaris (Tyler 2013, 192). Amb la finalitat de blocar la seva reduïda mobilitat social i apuntalar les desigualtats de classe, la classe treballadora ha sigut essencialitzada retòricament i afectivament com a identitat abjecta: “shifty, feckless, irresponsible, bad (and single) parents, with disorganized lives” (2011, 721).

Especialment, en l'època d'austeritat la tesi ha argumentat també com la propagació d'aquesta subjectivitat neoliberal ha comportat el retorn de la figura del ‘pobre indigne’— *undeserving poor*—. A partir de la lectures de Hall (2011), Jones (2011) i Tyler (2013, 2020), sostinc que la identitat de la classe treballadora ha sigut essencialitzada pels discursos retòrics dominants, inscrivint-li un conjunt d'atributs i afectes negatius—

incívis, ganduls, o malbaratadors, entre altres. La finalitat d'aquesta retòrica és molt evident: responsabilitzar als individus de les desigualtats estructurals econòmiques i simbòliques, per tal de justificar solucions individualitzants a la crisi com la privatització, la terciarització o les retallades, a costa de socialitzar el risc entre els més vulnerables.

Considerant aquesta perspectiva, les obres que ha analitzat la tesi són intervencions crítiques a aquest context i l'auge d'aquestes retòriques. Per exemple, *Beats* s'oposa a aquest llenguatge individualitzador i auto-responsabilitzador a partir de la mobilització d'afectes—per transitoris que siguin—com la solidaritat i el sentit comunitari, i convida als espectadors/es a analitzar la narració d'una obra que explora la genealogia de la desmobilització obrera, la desindustrialització i l'hegemonització de la subjectivitat neoliberal. Per altra banda, *In the Republic of Happiness* recorre a la ironia per desfamiliaritzar narratives neoliberals (distòpiques) al voltant de l'optimització del jo, l'auto-suficiència, l'autenticitat, la seguretat o el benestar, fonamentades en una subjectivitat adquisitiva i individualista i articulades segons la felicitat. Finalment, *Mouthpiece* problematitza el debat de les classes socials i la desigualtat estructural que les sosté, i qüestiona els límits ètics de les representacions culturals. En un gest contrari a *Beats*, l'obra convida als espectadors/es a preguntar-se qui queda fora, precisament, d'aquesta audiència i es pregunta per la finalitat de veure o llegir obres al voltant de la pobresa.

L'anàlisi dels casos d'estudis, en els capítols 6, 7 i 8, ha anat fortament marcat per la lectura de com la subjectivitat neoliberal, juntament amb certes retòriques neoliberals, activa mecanismes de classe, distinció i diferenciació social. Acompanyant-me tant del text com de documents sobre l'escenificació—crítiques teatrals, articles o capítols de llibres—i, en el cas de *Mouthpiece*, de la meua pròpia experiència com a espectador de la posada en escena que O'Loughlin en va dur a terme el 2018, m'he centrat en l'anàlisi retòrica i contextual dels personatges, sense deixar de banda com aquests interactuen amb els altres elements que constitueixen l'artefacte teatral.

En primer lloc, per dur a terme aquesta anàlisi, la proposta de Murphy (2012) d'entendre les classes socials com a performativitat, amb les seves limitacions, ha resultat prou efectiva. En aquest sentit, Murphy assenyala com la identitat de les classes socials no té a veure amb l'estratificació econòmica com a principal constituent de la identitat (2012, 56). També, planteja una reconfiguració de l'anàlisi de classes centrant-se en com la classe es reproduceix a partir de la seva dimensió cultural, és a dir, a partir de “particular

acts, gestures, tastes and consumer choices that distinguish one class from another” (56). En les lectures proposades, aquesta perspectiva ha sigut prolífica, especialment per analitzar les representacions de subjectes que personifiquen la subjectivitat neoliberal explorada, per exemple, pel que fa a la lectura de Robert a *Beats*, de Madeleine a *In the Republic of Happiness*, o de Libby a *Mouthpiece*.

Tanmateix, com la tesi ha indicat en els casos d'estudi i ha teoritzat a partir d'Skeggs, Tyler i Rancièrre en el capítol 5, aquesta estratègia d'anàlisi que proposa Murphy (2012) comporta un risc metodològic: reificar les identitats d'aquells subjectes que segons el dominant simbòlic són representats com a deficitaris, contribuint al seu desempoderament. Per aquest motiu, la tesi també s'ha centrat en estudiar com les obres responen a aquest acte encapsulador i com els subjectes representats oposen resistència a la subjectivitat neoliberal. En aquest sentit, la tesi s'ha valgut del concepte de 'classe com a lluita', que proposa Tyler (2013), per explicar com les obres també narren subjectes pels quals la seva lluita consisteix en defugir la seva pròpia identitat o de les figuracions classificatòries que s'inscriuen sobre els seus cossos. Com hem vist, en aquest acte d'elusió de ser identificat per l'altre de classe mitjana s'evidencia individualment també la lluita de classes. A més, cal remarcar que aquest acte d'elusió de la identitat, en les obres, no s'expressa sempre de manera conscient i racional, sinó de manera afectiva, fent ressò amb el que Hall et al. sostenen: “the term class interests does not imply that classes are monolithic, that they appear on the political stage as unified actors, or are fully conscious of their interests and pursue them rationally” (2015, 17).

En el capítol dedicat a *Beats*, tot i reconèixer que la interpel·lació a l'audiència com a 'comunitat estètica', com proposa Overend (2019) té un paper important en l'obra, la tesi sosté que el seu potencial subversiu es troba, més aviat, en l'articulació d'aquesta amb el contingut narratiu. En aquest sentit la tesi traça una genealogia sobre com l'obra fa una lectura político-històrica del context neoliberal que s'articula amb estratègies d'interpel·lació de l'audiència. En aquest sentit, l'obra traça una genealogia sobre la desmobilització obrera, la desindustrialització, la classe mitjana i com l'escena rave dels noranta és representada com una cultura contrahegemònica a què, de manera més o menys conscient, recorren els protagonistes per resistir a formes de poder neoliberal. És des d'aquesta articulació que *Beats* adquireix sentit contextualment. L'obra, així, recupera un lèxic i afectivitat al voltant de la solidaritat i l'empatia col·lectiva—afectes esborrats pel neoliberalisme—amb els quals, els protagonistes es refugien de la normativització de la

subjectivitat neoliberal, i es convida fictíciament als espectadors/es a explorar altres formes possibles de subjectivacions i d'esdevenir comunitat. A això, la tesi ha argumentat que, gràcies a una lectura atenta del text, l'obra identifica moments en què la lluita de classes s'ha manifestat a través d'expressions diferents, ja sigui amb les vagues contra la desindustrialització, les raves contra el credo individualista neoliberal, o la revolta de Millbank contra l'augment de les taxes universitàries.

D'altra banda, la tesi ha llegit *In the Republic of Happiness*, de Crimp, a partir de com l'obra porta fins a l'última de les conseqüències una subjectivitat plenament autònoma, auto-referencial i independent, enmig d'una família de classe mitjana en decadència. És a dir, la novetat d'aquesta lectura, que la tesi ha dut a terme a partir de Binkley (2011; 2014) Han (2017; 2018) i Illouz (2020) passa per veure com l'obra representa la felicitat neoliberal com una tecnologia de control que incita al subjecte a autoavaluar-se constantment a través de mecanismes de subjectivació que es basen en l'auto-optimització del jo, l'autenticitat, la seguretat o el benestar personal. En un moment històric de retallades, la tesi ha assenyalat com el govern de Cameron—i el capital, en general, a través de l'auto-ajuda i la teràpia positiva—van mobilitzar discursos al voltant de la felicitat. Com ha assenyalat Binkley (2014), aquesta mobilització de la felicitat té un objectiu molt clar i és pretendre disseminar formes de govern neoliberal. Partint d'aquest context i emprant la ironia com a mecanisme de desfamiliarització, l'obra critica aquests discursos que orbiten sobre la possibilitat de construir de manera individualitzada la biografia així com assolir la felicitat de l'individu. En aquest sentit, exposa com d'absurds i atomitzadors poden resultar aquests discursos. Tot i que l'obra no té una evident lectura de classe, la tesi ha analitzat com el personatge de Madeleine es personifica a partir de la subjectivitat neoliberal, la qual entén la felicitat en termes adquisitius.

Finalment, la tesi es centra en l'obra *Mouthpiece*; una obra que, tot i gaudir d'una gran reputació teatral per part de l'audiència i la crítica, fins a dia d'avui amb prou feines ha estat estudiada meticulosament i, quan ho ha estat, s'ha fet superficialment (Nicholson 2019). En el cas d'estudi, la tesi ha mostrat principalment com l'obra posa en qüestió certes lògiques de representació cultural predominants en el neoliberalisme. A través del treball de Fraser (1995; 2003) i Tyler (2013; 2015), ha llegit l'obra a partir de com el personatge de Declan es rebel·la contra una essencialització abjecte de la seva identitat i la seva exclusió dels mitjans artístics, que Libby domina. Segons la meua lectura, el gest

estèticament i ideològicament innovador de *Mouthpiece*, des d'aquesta perspectiva, rau en com Declan es rebel·la contra aquesta lògica del reconeixement, contra la seva pròpia representació, exigint no ser identificat per l'altre com una subjectivitat abjecta i estigmatitzada, i reclamant una inclusió real que es faria efectiva en ser partícip dels mitjans de producció artístics i econòmics. De nou, el final obert de *Mouthpiece*, com passa a *Beats*, apel·la a un/a espectador/a, suposadament de classe mitjana, per fer-li qüestionar si el consum estètic de les narratives deficitàries que sovint s'atribueixen a la classe treballadora no perpetuen les desigualtats de classe i si és possible, a partir d'aquestes representacions, l'empatia cap a l'altre.

La recerca fins aquí presentada ha pretès omplir una part del buit que existeix pel que fa a l'anàlisi de les representacions de classe, segons Adiseshiah (2016), Holdsworth (2019) o Tomlin (2020). La metodologia que presenta la tesi pot il·luminar l'anàlisi d'altres obres que problematitzin la subjectivitat neoliberal i les classes socials, com així ho fan *Beats*, *In the Republic of Happiness* i *Mouthpiece*. En aquest sentit, una de les principals aportacions de la tesi és com la subjectivitat neoliberal, com a forma d'inscripció dominant, mobilitza també diferències de classe i règims de classificació cultural. Les distincions de classe, per tant, no es reproduïxen sols en el camp econòmic, sinó que van lligades a través de discursos que s'inscriuen en la subjectivitat. Tenint en compte que el context històric és un dels punts centrals d'aquesta tesi, una futura línia de recerca podria ser la d'investigar a través de quins discursos aquestes formes de subjectivar la classe han reaparegut durant el Brexit i quina ha sigut la resposta que ha tingut l'escena britànica al respecte. Al llarg de les lectures proposades, també s'ha observat com altres divisions socials basades en el gènere o la raça, distincions entre allò rural i metropolità, entre civilitzat i bàrbar, entre altres, entraven en joc. Per exemple, la figura de la *do-it-all-mum* a l'obra de *Beats* s'articula a través de nocions de classe i gènere. O, pel que fa a *In the Republic of Happiness*, la figura de la Madeleine és qui de manera complexa personifica el neoliberalisme. Per altra banda, personatges com Spanner a *Beats* o Declan a *Mouthpiece* són representats a partir de divisions entre allò excessiu i allò civilitzat.

D'altra banda, les tres obres proposades són escrites, dirigides i representades per professionals de les arts escèniques. Un altra futura línia de recerca, per tant, podria ser com aquests discursos de classe durant l'austeritat han arrelat i pres forma en propostes teatrals amateurs, com va ser el cas de Theatre Uncut; o teatre no d'autor, com poden ser

companyies de teatre com la Red Ladder i propostes com *Blow Down* (2023) o companyies de treball local, com la Common Wealth amb espectacles com *We're Still Here* (2018). En aquest sentit, m'agradaria acabar remarcant la importància de recuperar la noció de classe en el llenguatge acadèmic, ja que sense aquesta oblidem una part molt important sobre com funciona tota la maquinària capitalista i és per tant una eina imprescindible per aquells que volen apostar per una realitat profundament igualitària.

10. Cited Bibliography / Bibliografia citada

- Adiseshiah, Siân. 2016. "'Chavs', 'Gypos', and 'Scum'? Class in Twenty-First Century Drama." In Adiseshiah and Lepage, 149-71.
- . and Louise Lepage. 2016. *Twenty-First Century Drama: What Happens Now*. Basingstoke: Palgrave.
- Adkins, Lisa, and Beverley Skeggs (eds.). *Feminism after Bourdieu*. Oxford and Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Alison, Jeffers. 2012. *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*. Basingstoke, UK: Palgrave.
- Allen, Kim, Heather Mendick, Laura Harvey, and Aisha Ahmad. 2015. "Welfare Queens, Thrifty Housewives, and Do-It-All Mums: Celebrity Motherhood and the Cultural Politics of Austerity". *Feminist Media Studies* 15 (6): 907-25.
- Alston, Philip. 2018. "Statement on Visit to the United Kingdom, by Professor Philip Aston, United Nations Special Rapporteur on Extreme Poverty and Human Rights," United Nations, 16 November. [Accessed online on 15 June 2022]
- "An Economy for the 99%." 2017. *Oxfam Intermon*. [Accessed online on January 8, 2023]
- Angel-Pérez, Elizabeth. 2014. "Martin Crimp's Nomadic Voices". *Contemporary British Review* 24 (3): 353-62.
- Angelaki, Vicky. 2012. *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2014. "Introduction: Dealing with Martin Crimp". *Contemporary Theatre Review* 24 (3): 309-14.
- . 2017. *Social and Political Theatre in Britain: Staging Crisis*. London and New York: Bloomsbury.
- . 2017. "Utopia to Dystopia: Martin Crimp and the Illusion of Insularity". In Angelaki 2017, 137-58.
- . 2020. "Martin Crimp and Katie Mitchell Twenty Years On". *Contemporary Theatre Review* 30 (2), 293-5.
- Appignanesi, Richard (Ed.). 2010. *Beyond Cultural Diversity: The Case for Creativity*. London: Third Text. [Accessed online on February 22, 2022]
- Aragay, Mireia. 2014. "To Begin to Speculate: Theatre Studies, Ethics and Spectatorship." In Aragay and Monforte 2014, 1-22.

- . and Clara Escoda. 2005. “Postdramatism, Ethics, and the Role of Light in Martin Crimp’s *Fewer Emergencies*”. *New Theatre Quarterly* 28 (2): 133-42.
- . and Enric Monforte (eds.). 2014. *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- . Clara Escoda and Enric Monforte. 2014. “Martin Crimp at Sala Beckett, Barcelona”. *Contemporary Theatre Review* 24 (3): 378-89.
- . and Martin Middeke (eds.). 2017. *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- . Cristina Delgado-García and Martin Middeke (eds.). 2021. *Affects in 21st Century British Theatre: Exploring Feeling on Page and Stage*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Aston, Elaine. 2018. “Structure of Class Feeling/feeling of Class Structure: Laura Wade’s *Posh* and Katherine Soper’s *Wish List*”. *Modern Drama* 61 (2): 127-48.
- Atkinson, Will. 2007. “Beck, Individualization and the Death of Class: A Critique”. *The British Journal of Sociology* 58 (3): 349-66.
- . 2010. *Class, Individualization and Late Modernity: In Search of the Reflexive Worker*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- . 2020. *Class*. Cambridge: Polity Press.
- . Steven Roberts and Mike Savage (eds.). 2013. *Class Inequality in Austerity Britain: Power, Difference and Suffering*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- . 2013. “Introduction: A Critical Sociology of the Age of Austerity.” In Atkinson et al. 2013, 1-13.
- Baldi, Greg. 2019. “The Closure of Gartcosh Steel Works: The Closure of the Mill and the Long Walk to London”. *National Library of Scotland*. [Accessed online on September 28, 2022]
- Balestrini, Nassim Winnie, Leopold Lippert and Maria Löschnigg. 2020. “Theater of Crisis: Aesthetic Responses to a Cross-Sectional Condition – An Introduction”. *Journal of Contemporary Drama in English* 8 (1): 2-15.
- Barnett, Clive. 2005. “The Consolations of “Neoliberalism””. *Geoforum* 36 (1): 7-12.

- Barry, Maggie. 2013. "How Margaret Thatcher's Policies Brought the Curtain Down on the Linwood Car Plant Ruining Lives and Axing 13,000 Jobs". *Daily Record*, 14 April. [Accessed online on September 28, 2022]
- Bauman, Zygmunt. 2002. "Individually, Together." In Beck and Beck-Gernsheim, 2002, xiv-xix.
- . 2016. *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge and Malden, MA: Polity Press.
- . 2017. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.
- . 2007. "Beyond Class and Nation: Reframing Social Inequalities in a Globalizing World". *The British Journal of Sociology* 58 (4): 679-705.
- . and Elisabeth Beck-Gernsheim. 2002. *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Bennes, Crystal. 2018. "Review: Mouthpiece at the Traverse Theatre, Edinburgh". *Exeunt Magazine*, December 7. [Accessed online on December 18, 2022]
- Berlant, Lauren. 2011. "Austerity, Precarity, Awkwardness". *Supervalent Thought*. [Accessed online on May 28].
- Bessner, Daniel and Matthew Sparke. 2017. "Don't Let His Trade Policy Fool You: Trump is a Neoliberal". *The Washington Post*, March 22. [Accessed online on October 14, 2021]
- Beswick, Katie. 2019. *Social Housing in Performance: The English Council Estate on and off Stage*. London and New York: Bloomsbury Methuen.
- . 2020. "Feeling Working Class: Affective Class Identification and its Implications for Overcoming Inequality". *Studies in Theatre and Performance* 40 (3): 265-74.
- Billington, Michael. 2012. "In the Republic of Happiness - Review". *The Guardian*, December 13, n.p. [Accessed online on October 7, 2022]
- Binkley, Sam. 2011. "Happiness, Positive Psychology and the Program of Neoliberal Governmentality." *Subjectivity* 4 (4): 371-94.
- . 2014. *Happiness as Enterprise: An Essay on Neoliberal Life*. New York: New York UP.

- Birch, Kean, and Simon Springer. 2019. "Peak Neoliberalism? Revisiting and Rethinking the Concept of Neoliberalism." *Ephemera* 19 (3): 467-85.
- Boas, Taylor C., and Jordan Gans-Morse. 2009. "Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan". *Studies in Comparative International Development* 44: 137-61.
- Bourdieu, Pierre. 1987. "What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups." *Berkeley Journal of Sociology* 32: 1-17.
- . 1992. *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice. Stanford: Stanford UP.
- . 1998. "The Essence of Neoliberalism". *Le Monde Diplomatique*, December. [Accessed online on October 25, 2021]
- . 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London and New York: Routledge.
- . 2013. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge UP.
- . et al. 2019. *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Cambridge and Malden: Polity.
- Bourguignon, François. (2017). *The Globalization of Inequality*. Oxford: Princeton UP.
- Broeze, Frank. 2019. "The Globalisation of the Oceans: Containerisation from the 1950s to the Present". *International Maritime Economic History Association* 23, n.p. [Accessed online on October 8, 2021]
- Brown, Wendy. 1995. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton UP.
- . 2006a. "American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-democratization". *Political Theory* 34 (6): 690-714.
- . 2006b. *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton: Princeton UP.
- . 2017. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.
- . 2018. "Who Is Not Neoliberal Today?" Interview with Wendy Brown. *Tocqueville* 21. [Accessed online on October 8, 2021]
- Bryan, Elizabeth. 2012. *Bathgate Once More: The Story of the BMC/Leyland Truck and Tracker Plant, 1961-86*. Edinburgh: Worker's Educational Association.

- Burchell, Graham. 1993. "Liberal Government and Techniques of the Self". *Economy and Society* 22 (3): 267-282.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York & London: Routledge.
- . 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- . 1999. "Performativity's Social Magic." In Shusterman 1999, 113-128.
- . 2015. "Foreword." In Lorey 2015, vii-xi.
- Cameron, David. 2009. "Full Text of David Cameron's Speech". *The Guardian*, 8 October. [Accessed online on 19 June 2022]
- Cannadine, David. 2000. *Class in Britain*. London: Penguin.
- Castree, Noel. 2006. "From Neoliberalism to Neoliberalisation: Consolations, Confusions and Necessary Illusions". *Environment and Planning A* 38: 1-6.
- Chandler, David, and Julian Reid. 2016. *The Neoliberal Subject: Resilience, Adaptation and Vulnerability*. London and New York: Rowman & Littlefield.
- . 2016. "Resilience: The Societalization of Security." In Chandler and Reid 2016, 27-49.
- Churchill, Caryl. 2020. *Top Girls*. London and New York: Bloomsbury.
- Clark, Terry Nichols, and Seymour Martin Lipset. 1991. "Are Social Classes Dying?" *International Sociology* 6 (4): 397-410.
- Clarke, John. 2004. "Constructing Citizen-Consumers: Emptying the Social, Governing the Social or Contesting the Social?". Conference paper for 'Contemporary Governance and the Question of the Social,' University of Alberta, June 11-13.
- Clements, Rachel. 2015. "The Riots: Expanding Sensible Evidence." In Zaroulia and Hager, 153-170.
- Cooke, Dominic. 2014. "Bringing *In the Republic of Happiness* to the Royal Court Stage". *Contemporary British Review*, Backpages 24 (3): 410-11.
- Cooper, Neil. 2019. "'The Arches was a Support Network' – Kieran Hurley on the Power of Rave and Why It Died", *The Herald*, February 14. [Accessed online on August 1, 2022].
- Cooper, Vickie, and David Whyte (eds.). 2017. *The Violence of Austerity*. London: Pluto Press.

- . 2017. “Introduction: The Violence of Austerity.” In Cooper and Whyte 2017, 1-31.
- Crane, Daniel. 2013. “Ordoliberalism and the Freiburg School.” In Crane and Hovenkamp (eds.) 2013, 252-81.
- Crane, Daniel, and Herbert Hovenkamp (eds.). *The Making of Competition Policy: Legal and Economic Sources*. New York: Oxford UP.
- Crimp, Martin. 2006. “Into the Little Hill: A Work for Stage by George Benjamin and Martin Crimp”. *Ensemble Modern Newsletter*, 23 [Accessed online on December 30, 2022]
- . 2012. “Interview: Martin Crimp in the Republic of Satire”. By Aleks Sierz, *The Arts Desk*, December 10. [Accessed online on October 24, 2022]
- . 2015. *Martin Crimp: Plays 3*. London: Faber & Faber.
- Crines, Andrew S. 2013. “The Rhetoric of the Coalition: Governing in the National Interest?” *Representation* 49 (2): 207-18.
- Crook, Stephen, Jan Pakulski and Malcolm Waters. 1992. *Postmodernization: Change in Advanced Society*. London: Sage.
- Cruz, Cynthia. 2021. *The Melancholia of Class: A Manifesto for the Working Class*. London: Repeater Books.
- Davidson, Neil. 2013. “The Neoliberal Era in Britain: Historical Developments and Current Perspectives”. *International Socialism* 139 (2): July 5.
- Dawson, Ashley. 2018. “Capitalism’s Organic Crisis”. *Verso* (blog), December 2. [Accessed online on February 22, 2022].
- De Boer, Karin and Ruth Sonderegger (eds.). 2012. *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Dean, Mitchell. 2003. *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- Deranty, Jean-Philippe. 2014. *Jacques Rancière: Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Donne, John. 1959/1624. *Devotions upon Emergent Occasions; Together with Death’s Duel*. Ann Arbor: Michigan UP.
- Dowling, Emma and David Harvie. 2014. “Harnessing the Social: State, Crisis and (Big) Society”. *Sociology* 48 (5): 869-86.

- Duménil, Gérard and Dominique Lévy. 2004. *Capital Resurgent: Roots of the Neoliberal Revolution*. London and Cambridge, MA: Harvard UP.
- Edgar, David. 2005. "Unsteady States: Theories of Contemporary New Writing". *Contemporary Theatre Review*, 15 (3), 297-308.
- Efstathiou, Christos. 2014. "E. P. Thompson's Concept of Class Formation and its Political Implications: Echoes of Popular Front Radicalism in *The Making of the English Working Class*". *Contemporary British History* 28 (4): 404-21.
- Eley, Geoff and Keith Nield. 2000. "Farewell to the Working Class?" *International Labor and Working-Class History* 57: 1-30.
- Escoda, Clara. 2013. *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- . 2017. "Ethics, Precariousness and the 'Inclination' towards the Other in debbie tucker green's *dirty butterfly*, Laura Wade's *Posh* and Martin Crimp's *In the Republic of Happiness*." In Aragay and Middeke 2017, 187-201.
- . 2021. "Affects and the Development of Political Subjectivity: From Resilience to Agency in Kae Tempest's *Wasted*." In Aragay et al. 2021, 257-74.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* Winchester and Washington: Zero Books.
- . *K-Punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*. Edited by Darren Ambrose. London: Repeater.
- Fisher, Mark. 2018. "Mouthpiece Review – Provocative Dialogue Gives Voice to Working-Class Frustration". *The Guardian*, December 9. [Accessed online on November 28, 2022]
- Foucault, Michel. 2001. *Essential Works of Foucault 1954-1984, vol. 3, Power*. Edited by James D. Faubion. New York: The New Press.
- . 2001. "The Birth of Social Medicine." In Foucault 2001, 134-56.
- . 2010. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fourcarde-Gourinchas, Marion and Sarah L. Babb. 2002. "The Rebirth of the Liberal Creed: Paths to Neoliberalism in Four Countries". *American Journal of Sociology* 108 (3): 533-79.
- Fragkou, Marissia. 2019. *Ecologies of Precarity in Twenty-First Century Theatre: Politics, Affect, Responsibility*. London and New York: Bloomsbury.

- Fraser, Mariam. 1999. "Classing Queer: Politics in Competition". *Theory, Culture & Society* 16 (2): 107-31.
- Fraser, Nancy. 1995. "From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age." *New Left Review* 212 (212): 68-93.
- . 2003. "Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation." In Fraser and Honneth 2003, 7-109.
- . 2020. *Los Talleres Ocultos del Capital: Un Mapa para la Izquierda*. Traducido por Mardariaga, Juan Mari y Cristina Piña Aldao. Madrid: Traficantes de Sueños.
- . and Axel Honneth. 2003. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. London and New York: Verso.
- Friedman, Milton. 2002. *Capitalism and Freedom*. Chicago and London: Chicago UP.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- Furlong, Andy et al. 2018. *Young People in the Labour Market: Past, Present, Future*. London and New York: Routledge.
- Garside, Juliette. 2015. "Recession Rich: Britain's Wealthiest Double Net Worth since Crisis", *The Guardian*, April 26. [Accessed online on January 4, 2023]
- Gershon, Ilana. 2011. "Neoliberal Agency". *Current Anthropology* 52 (4): 537-55.
- Giddens, Anthony. 2008. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
- Gill, Rosalind. 2017. "The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: A Postfeminist Sensibility Ten Years On". *European Journal of Cultural Studies* 20 (6): 606-26.
- Gorz, André. 1987. *Farewell to the Working Class: An Essay on Post-Industrial Socialism*. London and Sydney: Pluto Press.
- Gramsci, Antonio. 1992/1971. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Hoare, Quintin and Geoffrey Nowell Smith (Eds. and Trans.). New York: International Publishers.
- Grochala, Sarah. 2017. *The Contemporary Political Play: Rethinking Dramaturgical Structure*. London and New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Haddow, Sam. 2019. *Precarious Spectatorship: Theatre and Image in an Age of Emergencies*. Manchester: Manchester UP.
- Hall, Stuart. 1980. "Thatcherism – A New Stage?". *Marxism Today*, February, 26-8.

- . 1990. *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London & New York: Verso.
- . 2011. “The Neo-Liberal Revolution”. *Cultural Studies* 25 (6): 705-28.
- . 2016. *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Edited by Daryl Slack, Jennifer and Lawrence Grossberg. Durham and London: Duke UP.
- , and Alan O’Shea. 2013. “Common-sense Neoliberalism: The Battle over Common Sense Is a Central Part of Our Political Life”. *Soundings* 55: 8-24.
- . Doreen Massey and Michael Rustin (eds.). 2015. *After Neoliberalism? The Killburn Manifesto*. London: Lawrence & Wishart.
- . 2015. “After Neoliberalism: Analysing the Present.” In Hall et al. 2015, 9-23.
- Han, Byung-Chul. 2017. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London and New York: Verso.
- . 2018. *The Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today*. Translated by Wieland Hoban. Cambridge and Medford: Polity.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. 2000. *Empire*. Cambridge: Harvard UP.
- Harvey, David. 2007a. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford and New York: Oxford UP.
- . 2007b. “Neoliberalism as Creative Destruction”. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 610: 22-44.
- . 2018. “David Harvey Defines Neoliberalism”. *Left Out*, January 23. [Accessed online on October 16, 2021]
- Harvie, Jen. 2013. *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Heath, Anthony, John Curtice and Gabriella Elgenius. 2009. “Individualization and the Decline of Class Identity.” In Wetherell 2009, 21-40.
- Heelas, Paul, and Paul Morris (eds.). 1992. *The Values of the Enterprise Culture: The Moral Debate*. London: Routledge.
- Hitchings, Henry. 2013. “In the Republic of Happiness, Royal Court Downstairs, SW1 – Review”. *The Evening Standard*, January 20. [Accessed online on October 15]
- Holdsworth, Nadine. 2020. *English Theatre and Social Abjection: A Divided Nation*. London: Palgrave Macmillan.

- Hough, Matthew. 2013. "The Coalition Government's Rhetoric Promotes Individualism and Seeks to Reduce the Role of the State". *Democratic Audit* (blog), October 15. [Accessed online on October 6, 2022]
- Hughes, Jenny. 2015. "The Theatre and its Poor: Neoliberal Economies of Waste and Gold in *Les Misérables* (1985) and *Road* (1986)". *Theatre Journal* 6 (71): 1-19.
- Hui, Allison. 2020. Does Class still Matter? Webinar Discussion with Beverly Skeggs and Andrew Sayer. University of Lancaster, 28 July. [Accessed online on 20 May, 2022]
- Hurley, Kieran. 2013. *Beats*. London: Oberon Books.
- . 2018. *Mouthpiece*. London: Oberon Books.
- . 2019. "Rantin and Raving: An Interview with Kieran Hurley." By David Overend, *Youtube*. July 12. [Accessed online on August 4, 2022]
- . 2020. "Playwrights in Lockdown: Kieran Hurley." By Dan Rebellato, *YouTube*. June 24. [Accessed online on August 4, 2022].
- Illouz, Eva. 2020. *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- "In the Republic of Happiness." 2016. *London Theatre*, n.p. [Accessed online on October 24, 2022]
- International Labour Organization. 2021. "Child Labour: Global Estimates 2020, Trends and the Road Forward".
- Jackson, Ben and Robert Saunders. 2012. *Making Thatcher's Britain*. New York: Cambridge UP.
- Jacques, Martin. 2016. "The Death of Neoliberalism and the Crisis in Western Politics", *The Guardian*, August 21. [Accessed online on October 26, 2021]
- Jessop, Bob. 2015. "Crisis construal in the North Atlantic Financial Crisis and the Eurozone crisis". *Competition & Change* 19 (2): 95-112.
- John, Henry. 2015. "UK Rave Culture and the Thatcherite Hegemony, 1988-94", *Cultural History* 4 (2): 162-86.
- Jones, Helen. 2005. Introduction to *Towards a Classless Society?*, by Helen Jones (ed.), 1-12. London and New York: Routledge.
- Jones, Owen. 2011. *Chavs: The Demonization of the Working Class*. London and New York: Verso.

- Kirk, John. 2007. *Class, Culture and Social Change: On the Trail of the Working Class*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Klein, Naomi. 2007. *Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books.
- Kriegel, Lara. 2015. “E. P. Thompson and the Kitchen Sink or Feeling from Below, c.1963”. *Historical Reflections* 41 (1): 83-98.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. 2014/1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London and New York: Verso.
- Lawler, Steph. 2005. “Disgusted Subjects: The Making of Middle-Class Identities”. *The Sociological Review* 53 (3): 429-446.
- Lawrence, Jon and Florence Sutcliffe-Braithwaite. 2012. “Margaret Thatcher and the Decline of Class Politics.” In Jackson and Saunders 2012, 132-47.
- Lorenzini, Daniele. 2018. “Governmentality, Subjectivity, and the Neoliberal Form of Life”. *Journal for Cultural Research* 22 (2): 154-66.
- Lorey, Isabell. 2006. “Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers”. Translated by Lisa Rosenblatt and Dagmar Fink. *Transversal*. [Accessed online on April 7, 2022]
- . 2015. *State of Insecurity: Government of the Precarious*. London and Brooklyn: Verso.
- Louth, Jonathon and Martin Potter (eds.). 2017. *Edges of Identity: The Production of Neoliberal Subjectivities*, Chester: Chester UP.
- . 2017. “The Production of Neoliberal Subjectivities: Constellations of Domination and Resistance.” In Louth and Potter 2017, 1-25.
- Love, Catherine. 2018. “‘Power Has to Be Grasped’: British Theatre Is Battling its Class Problem”. *The Guardian*, March 13. [Accessed online on February 18, 2022]
- Mahamdallie, Hassan. 2011. “Breaking the Code: New Approaches to Diversity and Equality in the Arts.” In Appignanesi (ed.), 2010. [Accessed online on February 22, 2022]
- Martin, Tara. 2009. “The Beginning of Labor’s End? Britain’s ‘Winter of Discontent’ and Working-Class Women’s Activism.” *International Labor and Working-Class History* 75: 49-67.
- Marx, Karl. 2021/1847. *The Poverty of Philosophy*. Paris: Foreign Languages Press.

- , and Friedrich Engels. 2007/1848. *Manifesto of the Communist Party*. New York: International Publishers.
- . 1972/1852. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Moscow: Progress Publishers.
- Metcalf, David. 1991. “British Unions: Dissolution or Resurgence?”. *Oxford Review of Economic Policy* 7 (1): 18-32.
- Mey, Jacob L, (ed.). 2009. *Concise Encyclopedia of Pragmatics, Second Edition*. Oxford: Elsevier.
- Middeke, Martin. 2015. “Martin Crimp.” In Middeke et al. 2015, 82-102.
- . 2017. “The Inoperative Community and Death: Ontological Aspects of the Precarious in David Greig’s *The Events* and Caryl Churchill’s *Here We Go*.” In Aragay and Middeke 2017, 217-33.
- , Peter Paul Schnierer, and Aleks Sierz, eds. 2015. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London and New York: Methuen Drama.
- Miller, Peter and Nikola Rose. 2011. *Governing the Present: Administering Economic, Social and Personal Life*. Cambridge and Malden: Polity.
- Mills, Melinda. 2009. “Globalization and Inequality”. *European Sociological Review* 25 (1): 1-8.
- Murphy, Paul. 2012. “Class and Performance in the Age of Global Capitalism”. *Theatre Research International* 37 (1): 49-62.
- Myers, Matt. 2017. *Student Revolt: Voices of the Austerity Generation*. London: Pluto Press.
- . 2020. “The Millbank Revolt, 10 Years on”, *Tribune*, November 10, n.p. [Accessed online on September 26, 2022]
- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. London: Harvard UP.
- Nicholson, Helen. 2020. “Labours of Social Inclusion: Amateur, Professional, Community Theatres”. *Studies in Theatre and Performance*, 40 (3), 303-8.
- O’Brien, Dave. 2020. “Class and the Problem of Inequality in Theatre”. *Studies in Theatre and Performance* 40 (3): 242-50.
- O’Thomas, Mark. 2016. “Translating Austerity: Theatrical Responses to Financial Crisis.” In Adiseshiah and Lepage 2016, 129-48.
- Overend, David. 2013. “Making Routes: Relational Journeys in Contemporary Performance”. *Studies in Theatre and Performance* 33 (3): 365-81.

- . 2019. “*Rantin* and Raving: Kieran Hurley’s Aesthetic Communities”. *Contemporary Theatre Review* 29 (2): 166-79.
- Øversveen, Emil. 2022. “Capitalism and Alienation: Towards a Marxist Theory of Alienation for the 21st Century”. *European Journal of Social Theory* 25 (3): 440-57.
- Pakulski, Jan. 1993. “The Dying of Class or of Marxist Class Theory?.” *International Sociology* 8 (3): 279-92.
- , and Malcolm Waters. 1996. *The Death of Class*. London: Sage.
- Palmer, Bryan D. 2014. “Reconsiderations of Class: Precariousness as Proletarianization.” *Socialist Register* 50: 40-62.
- Peck, Jamie. 2001. “Neoliberalizing States: Thin Policies/Hard Outcomes”. *Progress in Human Geography* 25: 445-55.
- . 2004. “Geography and Public Policy: Constructions of Neoliberalism”, *Progress in Human Geography* 28 (3): 392-405.
- Phibbs, Tobias. 2020. “The Left’s Lost Decade”. *UnHerd*, November 13. [Accessed online on September 26, 2022]
- Polanyi, Karl. 2001[1944]. *The Great Transformation – The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon Press.
- Prado, José Ramón. 2017. “Spaces for the Construction of Community: The Theatre Uncut Phenomenon.” In Aragay and Middeke 2017, 125-39.
- “Profiting from Pain: The Urgency of Taxing the Rich amid a Surge in Billionaire Wealth and a Global Cost-of-living Crisis.” 2022. *Oxfam Intermon*. [Accessed online on January 8, 2023]
- Puar, Jasbir. 2012. “Precarity Talk”. *The Drama Review*, 56 (4), 163-77.
- Radosavljević, Duška, Flora Pitrolo, Tim Bano, and Kieran Hurley. 2021. “LMYE Gallery #3: Storytelling as Sonic Conjuring – an Interview with Kieran Hurley”. *The Royal Central School of Speech and Drama*, February 15. [Accessed online on 17 August 2022].
- Rancière, Jacques. 2009. “Aesthetic Separation, Aesthetic Community.” In *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliot. London: Verso, 51-82.
- . 2011. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliot. London and New York: Verso.

- . 2012. *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Translated by David Fernbach. London and New York: Verso.
- Rebellato, Dan. 2014. "Keeping it Real: Stories and the Telling of Stories at the Royal Court." *Contemporary Theatre Review*, 24 (3). [Accessed online on October 6, 2022]
- Reid, Trish (ed.). 2014. Introduction to *Contemporary Scottish Plays*, ix-xix. London and New York: Bloomsbury.
- . 2016. "'Sexy Kilts with Attitude': Scottish Theatre in the Twenty-First Century." In Adiseshiah and LePage (eds.), 191-211.
- Ridout, Nicholas. 2013. *Passionate Amateurs: Theatre, Communism, and Love*. Ann Arbor: Michigan UP.
- . and Rebecca Schneider. 2012. "Precarity and Performance: An Introduction". *The Drama Review* 56 (4): 5-9.
- Riedelsheimer, Martin. 2017. "Vulnerability and the Community of the Precarious in David Greig's *The Events*." In Aragay and Middeke 2017, 203-16.
- Ritzer, George (ed.). 2012. *The Wiley-Blackwell Companion to Sociology*. Malden, Oxford and Chichester: Blackwell.
- Roberts, Steven, and Sarah Evans. 2013. "'Aspirations' and Imagined Futures: The Im/possibilities for Britain's Young Working Class." In Atkinson et al. 2013, 70-89.
- Robinson, Nick. 2013. "Economy: There Is No Alternative (TINA) Is Back", *BBC News*, 7 March. [Accessed online on 19 June 2022]
- Rodríguez Lopez, Emmanuel. 2022. *El efecto clase media: Crítica y crisis de la paz social*. Madrid: traficantes de sueños.
- Rose, Nikolas. 1992. "Governing the enterprising self." In Heelas and Morris 1992, 145-64.
- . 1999. *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self*. London: Free Association Books.
- Rottenberg, Catherine. 2014. "The Rise of Neoliberal Feminism". *Cultural Studies* 28 (3): 418-37.
- Rousseau, Aloysia. 2013. "Martin Crimp's *In the Republic of Happiness*: Reinventing the Musical?". *Études britanniques contemporaines* 45: 1-5.
- Savage, Mike. 2000. *Class Analysis and Social Transformation*. Buckingham: Open UP.

- . 2016. “The Fall and Rise of Class Analysis in British Sociology, 1950-2016”. *Tempo Social* 28 (2): 57-72.
- . Gaynor Bagnall, and Brian Longhurst. 2005. *Globalization and Belonging*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Scharff, Christina. 2016. “The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity”. *Theory, Culture & Society* 33 (6): 107-22.
- Sennett, Richard. 1999. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. London and New York: Norton.
- Sholette, Gregory and Oliver Ressler, eds. 2013. *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*. London: Pluto Press.
- Shusterman, Richard. 1999. *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.
- Sierz, Aleks. 2006. *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen.
- . 2011. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Methuen.
- . 2012a. “In the Republic of Happiness, Royal Court,” Aleks Sierz. [Accessed online on October 6, 2022]
- . 2012b. “In the Republic of Happiness.” *The Stage*, December 13. [Accessed online on October 15, 2022]
- . 2019. “Kieran Hurley’s ‘Mouthpiece’ at the Soho Theatre: Feast of Meta-Theatre”. *The Theatre Times*, April 7. [Accessed online on December 12, 2022]
- Sinfield, Allen. 1992. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press.
- Skeggs, Beverley. 1997. *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- . 2004a. *Class, Self, Culture*. London and New York: Routledge.
- . 2004b. “Exchange, Value and Affect: Bourdieu and ‘the Self’.” In Adkins and Skeggs 2004, 75-95.
- . 2010. “The Value of Relationships: Affective Scenes and Emotional Performance”. *Feminist Legal Studies* 18 (1): 29-51.
- . 2011. “Imagining Personhood Differently: Person Value and Autonomist Working Class Value Practices”. *Sociological Review* 59 (3): 579-94.
- . 2012. “Feeling Class: Affect and Culture in the Making of Class Relations”. In Ritzer (ed.), *The Wiley-Blackwell Companion to Sociology*, 269-86.

- . Katharina Tollin, and Sofie Tornhill. 2008. “On the Economy of Moralism and Working-Class Properness: An Interview with Beverley Skeggs”. *Eurozine*, April 28. [Accessed online on December 20, 2022]
- Snow, Georgia. 2016. “Labour Blames Tories for 165£m Local Arts Cuts Since 2010”. *The Stage*, Dec, 5. [Accessed online on 21 April 2022]
- Sonderegger, Ruth. 2012. “Negative versus Affirmative Critique: On Pierre Bourdieu and Jacques Rancière.” In De Boer and Sonderegger (eds.) 2012, 248-64.
- Springer, Simon. 2012. “Neoliberalism as Discourse: Between Foucauldian Political Economy and Marxian Poststructuralism”. *Critical Discourse Studies* 9 (2): 133-47.
- . 2016. *The Discourse of Neoliberalism: An Anatomy of a Powerful Idea*. London and New York: Rowman & Littlefield.
- Standing, Guy. 2016. *The Precariat: The New Dangerous Class*. London and New York: Bloomsbury.
- Stewart, David. 2005. “Fighting for Survival: The 1980s Campaign to Save Ravenscraig Steelworks”. *Journal of Scottish Historical Studies* 25 (1): 40-57.
- Stratton, Allegra. 2011. “David Cameron on Riots: Broken Society is Top of my Political Agenda”. *The Guardian*, 15 August. [Accessed online on 23 June 2022]
- Thompson, Edward P. 1966. *The Making of the English Working Class*. New York: Vintage Books.
- Todd, Selina. 2015. *The People: The Rise and Fall of the Working Class*. London: John Murray.
- . 2021. *Snakes & Ladders: The Great British Social Mobility Myth*. London: Chatto & Windus.
- Tomlin, Liz. 2019. *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change*. London and New York: Methuen Drama.
- . 2020. “Why We still Need to Talk about Class”. *Studies in Theatre and Performance* 40 (3): 251-64.
- Tripney, Natasha. 2019. “Review of Mouthpiece”. *The Stage*. [Accessed online on December 20, 2022]
- Turney, Eleanor. 2017. “Apocalypse Now?”. *Theatre and Dance* (British Council), August 19. [Accessed online on August 18, 2022].

- Tyler, Imogen. 2013. *Revolting Subjects: Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*. London: Zed Books.
- . 2015. “Classificatory Struggles: Class, Culture and Inequality in Neoliberal Times”. *The Sociological Review* 63: 493-511.
- . 2020. *Stigma: The Machinery of Inequality*. London: Zed Books.
- Venugopal, Rajesh. 2015. “Neoliberalism as Concept”. *Economy and Society* 44 (2): 165-87.
- Wacquant, Loïc. 2012. “Three Steps to a Historical Anthropology of Actually Existing Neoliberalism”. *Social Anthropology* 20 (1): 66-79.
- . 2018. *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Wallace, Clare et al. 2022. *Crisis, Representation and Resilience: Perspectives on Contemporary British Theatre*. London, New York and Dublin: Methuen Drama.
- . and Clara Escoda. 2022. “States of Emergency: Performing Crisis.” In Wallace et al. 2022, 1-20.
- Walby, Sylvia. 2015. *Crisis*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Ward, Kevin and Kim England. 2007. *Neoliberalization: States, Networks, Peoples*. Malden, MA: Blackwell.
- . 2007. “Introduction: Reading Neoliberalization.” In Ward and England 2007, 1-22.
- Warwick Commission. 2015. *Enriching Britain: Culture, Creativity, and Growth*. Warwick: The Warwick Commission Report on the Future of Cultural Value. [Accessed online on February 18, 2022]
- “We’re all middle class now? Social Class in 2021.” 2021. *Britainthinks.com* [Accessed online on May 27, 2022]
- Weeks, John. 2016. “Trump’s Victory Represents the Fulfilment of Neoliberalism, Not Its Failure”. *Open Democracy*, November 13. [Accessed online on October 5, 2021]
- Welsh, Brian (dir.). 2019. *Beats*. London: Rosetta Productions Ltd.
- West, Cornel. 2016. “Goodbye, American Neoliberalism. A New Era Is Here.” *The Guardian*, November 17. [Accessed online on October 5, 2021]
- Wetherell, Margaret. 2009. *Identity in the 21st Century: New Trends in Changing Times*. London: Palgrave Macmillan.

- Wilkinson, Eleanor. 2022. "Loneliness Is a Feminist Issue". *Feminist Theory* 23 (1): 23-38.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP.
- . 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford UP.
- Wilson, Brian. 2006. *Fight, Flight or Chill: Subcultures, Youth, and Rave into the Twenty-First Century*. Montreal, Kingston, London and Ithaca: McGill-Queen's UP.
- Wrenn, Mary. 2015. "Agency and Neoliberalism". *Cambridge Journal of Economics* 39 (5): 1231-43.
- Zaroulia, Marilena, and Philip Hager (eds.). 2015. *Performances of Capitalism, Crises and Resistance: Inside/Outside Europe*. Basingstoke, Palgrave.
- Žižek, Slavoj. 2013. "It's the Political Economy, Stupid". In Sholette & Ressler 2013, 15-31.

