



MARK RAVENHILL Y LOS ULTRACAPITALISTAS AÑOS  
NOVENTA: LA ACELERACIÓN EN *SHOPPING AND FUCKING*

MARK RAVENHILL AND 1990S ULTRA-CAPITALISM:  
ACCELERATION IN *SHOPPING AND FUCKING*

**Joel Hernández Martín**

Universidad Complutense de Madrid

joeherna@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0006-4169-6122>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.07

ISSN 2444-3948

**Resumen:** *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, es una obra que refleja a la juventud británica de los noventa criada bajo un marco de ultracapitalismo que promovió el gobierno de la administración Thatcher. En este contexto, ciertos dramaturgos del teatro *In-yer-face* trasladaron las dinámicas aceleradas del mercado a la dramaturgia. En la pieza objeto de estudio, Ravenhill pone las herramientas compositivas y temáticas al servicio de esta exposición. En este sentido, este artículo analiza las convergencias entre las teorías de la aceleración vinculadas con el auge neoliberal y la estructura, el lenguaje, el espacio y los personajes de *Shopping and Fucking*. Así, se demuestra una relación estrecha entre la dramaturgia del autor y su punto de vista sobre su entorno inmediato.

**Palabras clave:** dramaturgia, aceleración, liquidez, *In-yer-face*, ultracapitalismo.

**Abstract:** : *Shopping and Fucking*, by Mark Ravenhill, is a play that reflects British youth in the 1990s, raised under an ultra-capitalist

framework promoted by the Thatcher government. Within this context, certain playwrights of the In-yer-face theatre transfer the accelerated dynamics of the market into their dramaturgy. In the studied play, Ravenhill employs compositional and thematic tools to serve this exposition. Accordingly, this article analyzes the convergences between acceleration theories linked to neoliberalism's rise and the structure, language, space and characters of *Shopping and Fucking*. Thus, a close relationship is demonstrated between the author's dramaturgy and his point of view on his immediate environment.

**Keywords:** dramaturgy, acceleration, liquidity, *In-yer-face*, ultracapitalism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Resultados. 2.1. Estructura, lenguaje y uso del espacio en *Shopping and Fucking*. 2.2. Los personajes de *Shopping and Fucking*: la encarnación de lo líquido. 3. Conclusiones. 4. Obras de referencia. 5. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JOEL HERNÁNDEZ MARTÍN (Santa Cruz de Tenerife, 1996) es graduado en Estudios Superiores de Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias y cuenta con un Máster en Estudios Avanzados de Teatro por la Universidad Internacional de La Rioja. Actualmente, cursa el Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación incluyen el análisis de la posmodernidad en la dramaturgia contemporánea, el teatro británico de los años noventa o el teatro alemán de las últimas décadas. Ha publicado artículos en obras colectivas como *La mirada creadora ante la escenificación*, editada por ADE, o *Jóvenes circuitos teatrales II: Siglo XXI*, de Ediciones Antígona.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone analizar el concepto de la aceleración en la obra *Shopping and Fucking* (1996) del dramaturgo británico Mark Ravenhill. Para ello, se ofrece, en primer lugar, una breve contextualización del movimiento teatral en el que se inscribe el dramaturgo: el teatro *In-Yer-Face*. A partir de este marco, se establecen vínculos entre las características principales de esta tendencia escénica y las nociones de liquidez y aceleración que han sido desarrolladas por la teoría social contemporánea.

En este sentido, se exploran los puntos de convergencia entre determinadas herramientas dramáticas (estructuras fragmentarias, construcción de personajes descentrados o alineados, sobreabundancia de espacios escénicos o lenguaje acelerado) y ciertos ejes temáticos (el consumo extremo, la violencia o el colapso de los vínculos afectivos). En particular, se estudia cómo estas elecciones formales y temáticas responden a la necesidad de retratar una sociedad cada vez más afectada por procesos de desregulación, volatilidad emocional y precariedad identitaria, en línea con los planteamientos sociológicos y filosóficos de figuras como Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han o Jean-François Lyotard.

El análisis del texto se centra en la estructura, el lenguaje, el espacio y los personajes de la obra seleccionada. El objetivo es realizar un análisis centrado en cómo Mark Ravenhill pone estos elementos de composición dramática al servicio de una representación crítica de su entorno. El mundo al que atiende el dramaturgo, el Reino Unido de finales del siglo XX, está irremediabilmente marcado por la lógica del ultracapitalismo, la mercantilización de las relaciones humanas y la pérdida de referentes estables. Consecuentemente, su producción dramática es un claro reflejo de ello.

El teatro británico de los años noventa y de principio de los dos mil está marcado por el movimiento *In-Yer-Face*, en el cual se encaja el trabajo dramático de Mark Ravenhill. Mediante esta corriente, la escritura dramática británica pretendía retratar y analizar una sociedad acelerada y en perpetua transformación. De acuerdo con el crítico Aleks Sierz (2001), el teatro *In-Yer-Face* pretende crear incomodidad a través del cuestionamiento de normas morales, la trasgresión del decoro escénico, la búsqueda de emociones primitivas o la exposición de tabúes. La

expresión “in your face” significa confrontar o provocar a una persona. En una traducción literal al español significaría “en tu cara”. Es una oración que se popularizó en la prensa deportiva americana en la década de los setenta y, poco a poco, fue encontrando su sitio en el *slang* británico. Implica una trasgresión del espacio personal, estar obligado a ver algo de cerca o cruzar las fronteras estipuladas. Consecuentemente, se denomina teatro *In-Yer-Face* al teatro confrontativo que surgió en los años noventa en el Reino Unido en el que había muy pocos límites: las temáticas eran polémicas, el lenguaje soez, los conflictos violentos y todo ocurría “en la cara” del espectador, sin filtro alguno. Este teatro se caracteriza por un lenguaje escatológico o grosero, la presencia de temáticas que tradicionalmente han sido eludidas, la exposición de sentimientos desagradables, el desnudo, la práctica explícita de sexo y la violencia. Sus temáticas abarcan el suicidio, la violación, la enfermedad, la agresividad capitalista o las dinámicas de dominación. El hecho de que toda esta brutalidad ocurra en vivo frente al público añade un grado de impacto a la recepción. En este sentido, se buscaba por todos los medios transmitir el hartazgo social que experimentaban los personajes en sus vidas.

En palabras del propio Sierz, “this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react<sup>1</sup>” (2001, p. 5). El motivo por el que estas características son empleadas es que estos jóvenes dramaturgos tienen urgencia en transmitir su mensaje. Por ello, utilizan el *shock* para sacudir a la audiencia en un intento de ampliar el concepto de lo que es socialmente aceptable y poner en tela de juicio los conceptos de lo normal, lo humano, lo natural o lo real. Este tipo de teatro siempre obliga al público a enfrentarse a ideas desagradables, dolorosas o aterradoras. Debemos aludir aquí a *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (2007), de Naomi Klein. En este ensayo, la periodista canadiense indica que las medidas capitalistas de muchos países liberales como el Reino Unido han generado grandes impactos en la psicología social. Según Klein, las políticas ultraliberales se alimentan de la conmoción y la confusión de grandes conflictos para llevar a cabo medidas que en otros contextos se percibirían como impopulares. La autora, de hecho, dedica todo un apartado a Margaret Thatcher y su gestión de la Guerra de las Malvinas (1982), empleada como excusa para aplicar una terapia de choque sobre la población británica a través de férreas medidas sociales y económicas.

Por lo tanto, el Reino Unido de las últimas décadas del siglo XX fue el caldo de cultivo ideal para el florecimiento de este tipo de teatro. Las políticas conservadoras de la primera ministra Margaret Thatcher, que estuvo en el cargo desde 1979 hasta 1990, aumentaron los niveles de conflictividad social del país. Sus políticas liberales de privatización, además, precarizaron las condiciones laborales notablemente y debilitaron el tejido sindical. A esto hay que unirle una recesión económica que afectó al país hasta aproximadamente 1993. De acuerdo con Earl A. Retain en *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971 – 2001* (2003), algunos de los fundamentos principales del thatcherismo son el juicio de la ciudadanía basado en sus méritos y no en su entorno social y procedencia, el apoyo a la ley y el orden, un retorno a los valores conservadores y la apuesta por medidas políticas firmes. Este giro hacia lo conservador en lo social y económico, atendiendo al punto de vista de Retain, transformó el Reino Unido y generó una polarización especialmente palpable en las clases trabajadoras del país. Por otro lado, la crisis del VIH durante los ochenta y noventa y la gestión de la misma que realizó la administración de Thatcher evidenciaron el estigma que se generó entorno a la comunidad LGTBIQ+ y el ostracismo al que fue condenado dicho segmento de la sociedad<sup>2</sup>.

En este contexto ultracapitalista, las teorías de la aceleración encuentran un eco claro: las relaciones humanas, los valores y hasta la identidad se tornan productos de consumo, sujetos a la lógica del mercado. El individuo, inmerso en una cultura de lo descartable, experimenta vínculos cada vez más frágiles y una creciente sensación de inseguridad. En el auge neoliberal, la promesa de libertad del capitalismo conlleva una carga existencial: los personajes, convertidos en mercancía, se ven atrapados en una aceleración constante que vacía de sentido la experiencia humana.

## 2. RESULTADOS

De acuerdo con García Martínez (2023), algunos de los efectos de esta aceleración sobre el individuo son la densidad de acontecimientos y experiencias, la ausencia de tiempo disponible o la inmediatez de la tecnología y su consecuente obligación de respuesta veloz. Esto provoca

que los sujetos se vean inmersos en dinámicas raudas en las que tienen escasa sensación de control. Para reflejar esta relación entre lo ultracapitalista y lo acelerado, las dramaturgias *In-Yer-Face* han empleado recursos como el retrato de personajes desorientados, la exposición de dinámicas de posesión, la fragmentación del diálogo o la composición de estructuras episódicas. Además, en las obras de estas décadas, hay un nuevo concepto ampliado de verosimilitud. Desde una propuesta estética realista, es posible que en una habitación de hotel de Leeds irrumpa la guerra de Bosnia, tal y como sucede en *Blasted* (*Devastados*), de Sarah Kane, o que haya personajes que compren amantes en un supermercado, como ocurre en *Shopping and Fucking*.

Uno de los referentes de este tipo de teatro es Mark Ravenhill (West Sussex, 1966), cuyas obras han sido de gran impacto entre el público británico desde mediados de los noventa hasta la actualidad. Ravenhill estrenó en 1996 *Shopping and Fucking*, lo que supuso un antes y un después en la carrera del dramaturgo. Se considera uno de los hitos del teatro en inglés de la década. "If Sarah Kane's *Blasted* publicized the effrontery of the new wave, Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* proved that a new sensibility had well and truly arrived<sup>5</sup>" (Sierz 2001, p. 122). Es un texto que, a través de cuatro personajes jóvenes, aborda los temas de la drogadicción, la prostitución, la dependencia y las relaciones humanas como transacciones de mercado. Fue llevada a escena por primera vez en el teatro Finborough, antes de ser trasladada al Royal Court Theatre Upstairs, en el West End, el 26 de septiembre de 1996 por la compañía Out of Joint bajo la dirección de Max Stafford-Clark. En este artículo, trabajaremos con la versión original del texto editada por Samuel French.

En la pieza, Ravenhill muestra las experiencias de los jóvenes Lulu, Robbie, Mark y Gary, cuyas vidas están definidas por las transacciones económicas. Mark, quien ha comprado a Lulu y a Robbie en un supermercado, convive con ellos mientras se enfrenta a sus propios vicios. Contrata los servicios sexuales de Gary, un menor de edad con el que entabla una relación. Este joven, finalmente, comunica a Mark que desea ser penetrado por un cuchillo y morir para cumplir una de sus fantasías, a lo que Mark accede. Paralelamente, Lulu es chantajeada por Brian, un hombre mayor que la obliga a vender estupefacientes. Lulu involucra a Robbie en el negocio y acaban debiéndole dinero, por lo que establecen un servicio de línea erótica para recaudar la deuda. Finalmente, el orden

se restaura y la obra finaliza con Mark, Lulu y Robbie alimentándose mutuamente en el apartamento que comparten.

A pesar de lo sórdido de su trama, lo más escandaloso de la obra no se relacionaba con las escenas más explícitas, sino con la vaga moral de los personajes, corrompidos por el ambiente ultraliberal capitalista y acelerado de los noventa. Tal y como desarrolla Sierz:

The theatricality of the play's original staging, the wit of dialogue and the glitz of the set tended to obscure the darkness of the piece. The scenes of overt sex or explicit violence were not as disturbing as the feeling that the characters were lost, somewhat clueless, prone to psychological collapse, vulnerable to exploitation (2001, p. 129)<sup>4</sup>.

Lo más perturbador de *Shopping and Fucking*, por lo tanto, tiene que ver con la sensación de confusión generacional y la falta total de referencias o de valores morales sólidos. En toda la pieza flota un ambiente opresivo relacionado con el sistema capitalista británico de los noventa, que reduce a transacción económica cualquier interacción humana.

## 2.1 Estructura, lenguaje y uso del espacio en *Shopping and Fucking*

La estructura de *Shopping and Fucking* se articula en catorce escenas. Este esquema fraccionado permite ir construyendo el universo de los personajes a través de retazos que van confluyendo en una historia global. La primera escena comienza con Robbie y Lulu intentando dar de comer a Mark, quien vomita. La energía del vómito impregna toda la obra y entronca con el espíritu del teatro *In-yer-face*. A partir de ahí, lo que se sucede es un flujo de acciones impactantes y desenfundadas que esbozan el retrato de una generación definida por el capitalismo más feroz y por la pérdida de certezas morales en un mundo en cambio y vertiginoso.

Además, la estructura de la pieza es circular. En la escena catorce, Lulu, Mark y Robbie vuelven a estar juntos en el apartamento, esta vez alimentándose los unos a los otros mientras hablan de manera apacible, en un juego de espejos con la escena número uno. A pesar de ello, la concatenación de escenas violentas e impactantes precedentes hacen que la recepción de este final sea agrídulce: los personajes han encontrado de nuevo el orden, pero los conflictos internos que poseen son más

profundos e irresolubles de lo que probablemente puedan gestionar. No les queda otra salida que, dentro de la catástrofe, intentar encontrar la calma en el acompañamiento mutuo.

De acuerdo con Horan (2012), este esquema circular y fraccionado entronca con la ruptura de los grandes relatos que promulga Lyotard (2020) en su análisis de la posmodernidad. El filósofo sostiene que la crisis de los grandes relatos que tradicionalmente otorgaban sentido y legitimidad al saber —el progreso, la emancipación o la razón ilustrada— facilita el surgimiento de una multiplicidad de microrrelatos fragmentarios. Así, Ravenhill renuncia deliberadamente a una narrativa totalizadora y opta, en su lugar, por una sucesión de escenas breves. Cada escena funciona como una pequeña narrativa aislada, pero conectada temáticamente con las demás, en una lógica fraccionada que refleja la disolución del sentido unitario en la sociedad posmoderna.

Además, la estructura de la obra responde a la liquidez de las estructuras teorizada por Bauman (2017). En este sentido, las tramas lineales y cohesionadas pierden vigencia frente a formas que privilegian lo discontinuo, lo efímero o lo que es capaz de adaptarse. Ravenhill traslada esta lógica al plano dramático al romper con la estructura aristotélica y sustituirla por esta secuencia de momentos inconexos en apariencia, pero unidos por una misma lógica de circulación de cuerpos, afectos y mercancías. La circularidad del final, que devuelve a los personajes a un punto de partida, refuerza la noción de inercia e inmovilidad en un mundo donde todo fluye, pero nada se asienta. Esta sensación de perpetua transición es la que arrastra a los personajes a encadenar secuencialmente nuevos inicios.

La concepción estructural de *Shopping and Fucking* también podría estar relacionada con dos de los efectos que comenta Han (2020a): la dispersión temporal y la ausencia de sensación de duración. Esto es, al dejar de estar regido por una estructura estable y ordenada (la religión o las nociones duraderas), el tiempo se fragmenta y todos los momentos comienzan a ser semejantes entre sí. En consecuencia, la temporalidad deja de ser considerada una narración o un relato continuado en el que todos los puntos están relacionados entre sí. Por el contrario, el tiempo se percibe como puntos aislados e inconexos. De ahí el término que acuña el sociólogo: la atomización. El ser humano va saltando de átomo en átomo sin ningún sentido de la continuidad, tal y como ocurre en las escenas de esta pieza.

Por otro lado, el lenguaje en este texto está definido por una fluidez del diálogo que imprime a la acción un ritmo vertiginoso. Este dinamismo viene a reforzar la idea del mundo acelerado y en constante cambio. Además de una sucesión de intervenciones breves de los personajes, Ravenhill emplea el recurso del *overlapping dialogue*, o discurso superpuesto, como herramienta para acentuar la impresión de inmediatez y saturación. Tal y como sucedía en las obras de Churchill, hay ocasiones en las que un personaje no ha finalizado una frase y el siguiente ya ha comenzado su intervención, generando una superposición de los discursos. En el texto, el recurso es indicado con una barra (/), lo que significa que la intervención del siguiente personaje comenzará a partir de dicho signo.

Como contrapunto a esta cadencia acelerada, Ravenhill añade ciertas repeticiones que por un lado refuerzan ideas fundamentales de la pieza y por otro dan esa sensación de bucle y de circularidad. Estas reincidencias pueden ser de palabras concretas, de ideas o estructuras sintácticas específicas (la frase “I own him”, por ejemplo, se repite en numerosas escenas y subraya el tema de posesión y capitalización de las personas que aborda la obra), o de estructuras más largas. Estas últimas suelen estar asociadas a los momentos narrativos de los personajes. Por ejemplo, las distintas variantes del relato de cómo Mark compró a Lulu y Robbie, que se encuentra presente con ligeras variaciones en las escenas uno, trece y catorce.

En cuanto a esta irrupción de lo diegético en la obra, aunque tendrá mucho más recorrido en algunos trabajos posteriores del dramaturgo como *Pool (no water)* (2006), es necesario remarcar que existen ciertos fragmentos en los que los personajes detienen la fluidez vertiginosa del diálogo para aportar información a modo de narración pausada. Generalmente, Ravenhill lo utiliza en momentos en los que quiere dejar claro la exposición del discurso posmoderno de la obra: el monólogo de Robbie hablando de su anagnórisis sobre la infelicidad que produce el capitalismo en la escena siete o las diversas intervenciones de Brian sobre los valores perdidos del mundo pretérito frente a la aceleración contemporánea.

En cuanto al espacio, Ravenhill plantea en *Shopping and Fucking* una obra articulada en torno a siete localizaciones distintas. Para un texto dramático de la corta longitud de la pieza, es llamativa la numerosa sucesión de espacios que propone el dramaturgo. Además, los espacios de

este texto tienen mucho que ver con las transacciones económicas. En el área pública, los personajes transitan una sala de entrevistas, en la que se contrata a Lulu como vendedora; un pub, en el que se venden bebidas, se consumen cuerpos y se compra y se venden sustancias estupefacientes; y un probador de una tienda de ropa elitista en la que los personajes de Gary y Mark ahogan sus frustraciones a golpe de tarjeta de crédito. Resulta interesante la elección de los tipos de espacios públicos, que son casi *no-lugares*, ya que esta despersonalización que emana de lo espacial llegará hasta la esfera más íntima de los personajes. En el ámbito privado, los espacios que habitan los personajes no están exentos de las dinámicas capitalistas. El apartamento de Mark, además de ser el epicentro de un entramado de posesión de amantes, es utilizado por Lulu y Mark como sede de su negocio de línea erótica. El dormitorio de Gary, por otro lado, es el lugar al que lleva a sus clientes para ejercer su prostitución y, además, está situado sobre una sala de juegos cuyos sonidos se cuelean y refuerzan la idea del consumo en la estancia. De esta manera, lo íntimo se convierte en económico y hasta en las esferas más reservadas de los personajes, se producen transacciones. Así, el espacio dramático reproduce escénicamente el ritmo vertiginoso de las dinámicas capitalistas y el vaciamiento de sentido propio de un tiempo acelerado.

## 2.2 Los personajes de *Shopping and Fucking*: la encarnación de lo líquido

Los personajes de *Shopping and Fucking* son el reflejo de la generación británica que creció durante las legislaturas de Margaret Thatcher y, como resultado, están despojados de valores morales sólidos. En este sentido, son personajes cuya desorientación vital es consecuencia del mundo acelerado que ha provocado el auge del liberalismo. En una sociedad eminentemente de consumo, en la que todo se compra y se vende, las transacciones sustituyen a las relaciones y lo económico sustituye a lo social. En palabras del propio Ravenhill, recogidas de una entrevista con Aleks Sierz:

[They are] characters whose vocabulary had been defined by the market, who had been brought up in a decade when all that mattered was buying and selling [...]. The market had filtered into every aspect of their lives.

Sex, which should have been private, had become a public transaction<sup>5</sup> (2001, p. 123).

La composición de personajes en esta obra responde a dos conceptos claves relacionados con la aceleración del mundo contemporáneo: la liquidez de los vínculos personales y las dinámicas a las que está sometido el sujeto de rendimiento en el contexto ultracapitalista.

Por un lado, las relaciones humanas no se ven exentas de la fluidez imperante en la realidad contemporánea. Es inevitable hablar de “la fragilidad, la debilidad y la vulnerabilidad de las uniones personales” (Bauman, 2018, p. 131) que caracterizan los vínculos entre las personas en la actualidad. De acuerdo con Bauman, este fenómeno tiene una explicación absolutamente práctica: cuanto más frágiles y superficiales sean las relaciones, más sencillo será reemplazarlas en el mundo volátil e incierto. En un instinto natural de supervivencia, el ser humano decide establecer vínculos débiles con los demás porque es conocedor de la liquidez de su contexto. Por este motivo, los hombres y mujeres se convierten en individuos aislados y desarraigados. Sin embargo, esa soledad no permite una relación más sana y profunda con el *yo*. La relación introspectiva también experimenta un proceso de vulnerabilidad, pues el avance tecnológico nos ofrece un sinnúmero de distracciones que imposibilitan el autoconocimiento.

Por otro lado, los personajes se retratan como sujetos de rendimientos que, en lugar de estar sometidos a una violencia externa, interiorizan la presión de producir y rendir al máximo, convirtiéndose en explotadores y explotados, tal y como teoriza Han (2020b). Este sujeto, aparentemente libre, vive bajo la autoimposición de metas, eficiencia y éxito, lo que le genera una violencia silenciosa e invisible que puede derivar en procesos autodestructivos o adicciones. La autooptimación constante derivada de la propaganda ultracapitalista a la que estos personajes están sometidos, tiene como resultado sujetos agotados y deprimidos. En relación con esto, Ravenhill expone una sociedad eminentemente materialista y práctica. Por ello, lo que importa es lo que producen, lo que realizan, más allá de otras concepciones basadas en el modelo de profundización psicologista. En palabras del autor: “They’re not the product of accumulated detail, but are quite pared down and spare; they’re the sum of their actions<sup>6</sup>” (Sierz, 2001, p. 131).

Mark, por ejemplo, es un personaje definido por la adicción. El dramaturgo esboza, así, un personaje agotado por las exigencias internas y sumido en un proceso de autoexplotación emocional. Es, en definitiva, un sujeto de rendimiento que se ahoga en su propia libertad y esto le conduce a la depresión. Así, se refugia en continuos estímulos externos para escapar de la frustración de una vida a la que no le encuentra sentido. Las dos vías de evasión más evidentes que se muestran en el texto son su adicción al caballo y a las relaciones personales. La negación de cualquier tipo de apego, recurso que el personaje lleva buscando desde hace tiempo como solución ante sus problemas, le generará un conflicto interno. La represión del impulso de establecer relaciones íntimas con las personas se verá puesta en entredicho por su deseo sexual, que le hace mantener vínculos con sus parejas. A ojos del personaje, estos lazos son negativos porque su personalidad adictiva le hace centrar toda su vida en su pareja sentimental para así evitar afrontar sus propios problemas. En palabras de Mark:

I have this personality, you see? Part of me that gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself, you see. So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding knowing the self. Which is actually potentially very destructive [...]. If I don't stop myself, I repeat the patterns<sup>7</sup> (Ravenhill, 2019, pp. 32 y 33).

Por este motivo, el personaje intenta seguir concienzudamente la indicación de no mantener relaciones personales con la esperanza de encontrarse de nuevo a sí mismo. En este sentido, percibe la intimidad y la construcción de vínculos sólidos como algo negativo, en consonancia con las teorías posmodernas de la liquidez y la aceleración. De hecho, al regresar de la clínica y confesar a Lulu y Robbie que ha decidido finalizar su manera de relacionarse con ellos y que ha mantenido relaciones sexuales con un desconocido con el que no había apego alguno, Robbie, quien era, de alguna manera, su pareja estable, le pide que le bese o que le realice una felación, pero Mark considera que con él sería distinto por la historia que comparten:

ROBBIE.— You can't kiss me. You fucked someone / but you can't kiss me.

MARK.— That would mean something [...].

ROBBIE.— (*Lets trousers drop*) Well, if you can't kiss my mouth.

MARK.— No. With you – there's... baggage<sup>8</sup> (Ravenhill, 2019, pp. 17 y 18).

La solución que encuentra Mark para poder seguir satisfaciendo su deseo sexual sin caer en las adictivas dinámicas de las relaciones profundas es un recurso que tiene mucho que ver con el contexto social y político del Reino Unido de los años noventa: las transacciones. Al sustituir los afectos por la compra-venta, Mark está siguiendo un razonamiento básico del capitalismo liberal: vales lo que tienes y todo se puede adquirir con dinero. Así lo define el personaje: “A transaction. I paid him [...]. And when you're paying, you can't call that a personal relationship, can you?” (Ravenhill, 2019: 17). Mark se siente a salvo del vértigo de una relación íntima al refugiarse en las frías estrategias del capitalismo.

La recaída de Mark al enamorarse de Gary lleva al personaje al punto de partida: ha vuelto a establecer una relación de apego sentimental con otra pareja y, por lo tanto, ha fracasado en su rehabilitación. Sin embargo, en la última escena, ya sin la presencia de su amante, parece que hay cierta evolución y aprendizaje en el personaje. Al encontrarse de nuevo los tres protagonistas a solas, Mark realiza una nueva narración muy similar a la que expone en la escena uno sobre la compra de Robbie y Lulu. El nuevo relato de la transacción, no obstante, en el que fantasea con una compra-venta en un mundo futuro y distópico, incluye una liberación de la mercancía adquirida. Aun cuando no ha podido librarse del apego en la práctica –acaba de demostrar su inhesión al amor de Gary en la escena anterior y ha vuelto a convivir con Robbie y con Lulu en esta escena– Mark es capaz de entender, en la teoría, que el siguiente paso es la emancipación de las personas amadas. Es un logro estático, inactivo, que no implica una peripecia dramática, pero es la mayor consecución del personaje en toda la obra:

So... a deal is struck, a transaction, I take my mutant home [...] and I say:

“I'm freeing you. I'm setting you free. You can go now”. And he starts to cry [...]. He tells me:

“Please, I'll die. I don't know how to... I can't feed myself.

I've been a slave all my life. I've never had a thought of my own. I'll be dead in a week."

And I say: "That's a risk I'm prepared to take<sup>10</sup>." (Ravenhill, 2019, p. 94).

Tras esto, el personaje sentencia una afirmación tan valiente como ambigua: "It's the best I can do<sup>11</sup>" (Ravenhill, 2019, p. 94).

Como se ha visto, en el tratamiento del amor en esta obra se desprende cómo las relaciones humanas no se ven exentas de la fluidez imperante en la realidad contemporánea. Por este motivo, los personajes de Ravenhill se convierten en individuos aislados y desarraigados que no aman sino consumen. Esto se advierte, también, en la imposibilidad de Gary de relacionarse de una manera sana con los demás. Que el joven no pueda establecer vínculos estrechos basados en el amor y la confianza no es un capricho, es el resultado de una estructura social, política y económica que ha empujado a los personajes a estos modelos relacionales.

I wanted the power situation [...] to be dialectical [...]. [Gary] seems to be the victim, but actually it's the others who have become victims because he's led them to a point where he expects them to do something which horrifies them [...]. There's something more complex going on than just a simple opresor and oppressed. It's more ambiguous<sup>12</sup> (Sierz, 2001, p. 131).

Robbie y Lulu completan la nómina de personajes jóvenes de la pieza. Ambos son compañeros de piso de Mark y, de cierta manera ambigua, también son sus compañeros sentimentales. Dentro de este triángulo amoroso, resulta evidente que Robbie mantiene un mayor apego, presenta más dependencia hacia los otros personajes y es más débil. Esto no impide que, a través de sus palabras, se sentencien algunas de las reflexiones fundamentales de la pieza. Durante la escena doce, Robbie confronta el idealismo de Gary acerca de la existencia de un hombre fuerte ideal con una consideración directamente relacionada con la teoría posmoderna del fin de los grandes relatos. De esta manera, Ravenhill subraya que el hecho de componer esta historia fraccionada no es algo casual. Hay una voluntad deliberada de realizar un retrato de la realidad posmoderna, tal y como se advierte en estas palabras del personaje de Robbie:

A long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories<sup>15</sup> (Ravenhill, 2019, p. 69).

Lulu ocupa el rol de practicidad dentro de este grupo de jóvenes desorientados. Con respecto a los hombres de la pieza, presenta una actitud mucho más susceptible hacia las dinámicas de posesión y de compra-venta que se producen en la obra y en las que está involucrada. En una ocasión llega a afirmar: "You don't own us. We exist. We're people. We can get by. Go<sup>14</sup>" (Ravenhill, 2019, p. 5). Esto denota una fortaleza que no poseen los personajes masculinos de la pieza. En general, el personaje reclama su independencia de manera notoria. Es posible advertirlo, de forma metafórica, en su insistencia en no compartir las bandejas de comida preparada. En varias escenas recalca que no es posible dividir la comida porque son bandejas creadas para ser comidas individualmente ("they're really not made for sharing it. It's difficult<sup>15</sup>" (2019, p. 19)). Esta presión por vivir desvinculada de los demás entronca con el sujeto de rendimiento aislado, obsesionado por la productividad –el personaje no cesa en su búsqueda de trabajos durante toda la pieza– y por la optimización constante –incluso en su tiempo libre en el apartamento, intenta recaudar dinero con las llamadas eróticas–. El individualismo, en el marco de la aceleración contemporánea, se convierte, pues, en una consecuencia directa de la disolución de las estructuras colectivas estables.

En síntesis, estos cuatro personajes jóvenes son la representación de un colectivo desorientado, que presenta una ausencia de valores, que se encuentran sobrepasados y agotados por el vertiginoso ultracapitalismo y que busca nuevas maneras de relacionarse en un mundo sin certezas y en constante cambio. El dramaturgo realiza, de esta manera, un retrato de la juventud de los noventa y utiliza para ellos los postulados posmodernos de aceleración y liquidez a través de su teatro. En palabras de propio Ravenhill:

[They] are just trying to make sense of a world without religion or ideology [...]. They're kids without parental guidance – they're out there on their own having to discover a morality and a way to live as they go

along [...]. They are quite tough and optimistic, they keep on trying new schemes, they don't moan<sup>16</sup> (Sierz, 2001, p. 130).

En contrapunto con este grupo de personajes jóvenes se encuentra Brian, un empresario de mediana edad que personaliza en sí mismo el sistema capitalista y realiza una constante alabanza de un pasado idílico en el que las nociones del mundo estaban más claras. Brian funciona de manera ambivalente. Por un lado, ejerce el rol de antagonista, al poner a Lulu y Robbie contra las cuerdas y potenciar la tensión dramática del conflicto de la venta de las pastillas de éxtasis. En este sentido, sus contadas apariciones suponen para los personajes jóvenes un amenazante recordatorio de que el sistema les vigila y les está empujando a la acción. Por otro lado, el personaje es transmisor de todo el discurso materialista y procapitalista que, de manera irónica, envuelve toda la pieza. Estas lecciones del empresario van a ir modelando las acciones de los personajes, especialmente las de Robbie y Lulu.

En Brian se encuentran numerosas referencias a un pasado idílico en el que los valores morales estaban más claros y la humanidad vivía en una armonía casi divina. Es lógico que sea el personaje de más edad y de mayor poder adquisitivo el que verbalice de esta manera las virtudes del mundo pretérito:

Once it was paradise [...]. And you could hear it – Heaven singing in your eyes. But we sinned, and God [...] took away music until we forgot we even heard it but sometimes you get sort of a glimpse – music or a poem – and it reminds you of what it was before all the sin<sup>17</sup> (Ravenhill, 2019, p. 47).

Para Brian, la juventud está perdida porque adolecen de un valor claro que les guíe. Al perder la solidez que sustentaba la sociedad, se encuentran desorientados y sumidos en una profunda crisis vital. Es necesario que encuentren un faro que les dirija en la incertidumbre del mundo:

We need something. A guide. A talisman. A set of rules. A compass to steer us through this everlasting night. Our youth is spent searching for this guide until, we... some give up. Some say there is nothing. There is

chaos [...]. This is too awful to contemplate. This we deny<sup>18</sup> (Ravenhill, 2019, p. 90).

El personaje sustituye el valor que anteriormente ordenaba el mundo, Dios, por uno más actual: el dinero. Al preguntarle a los personajes que cuáles son las primeras palabras de la Biblia, Brian les aclara que estas son “get the money first<sup>19</sup>” (2019: 91) y, como moraleja final, les ofrece esta lección:

BRIAN.— It’s not perfect, I don’t deny it. We haven’t reached perfection. But it’s the closest we’ve come to meaning. Civilisation is money. Money is civilisation. And civilisation – how did we get here? By war, by struggle, kill or be killed. And money – it’s the same thing, you understand? The getting is cruel, is hard, but the having is civilisation. Then we are civilised. Say it. Say it with me. Money is...

Pause

SAY IT.— Money is...

LULU AND ROBBIE.— Civilisation<sup>20</sup> (2019, p. 91).

Tras haberles enseñado la lección y haber comprobado que la han aprendido y aplicado, ya que han conseguido el dinero que le debían por las pastillas de éxtasis, Brian considera que Lulu y Robbie están salvados, pues han descubierto que el dinero es la solución a sus problemas. Por ello, les condona la deuda y les permite quedarse con la recaudación de su trabajo. La instrucción está clara: “You understand this (indicates the money) and you are civilised<sup>21</sup>” (2019, p. 92). Por lo tanto, Brian funciona casi como un gurú, un guía espiritual que viene a traerles a estos jóvenes desorientados la salida: el dinero. Es, por supuesto, un cierre irónico, ya que al finalizar la pieza los personajes se encuentran prácticamente en la misma casilla de salida en la que empezaron.

Este desenlace refleja una lógica ultracapitalista acelerada en la que el valor se mide en términos económicos y en la que el objetivo central es la rapidez para obtener ganancias. El discurso de Brian insta a los personajes a seguir convirtiéndose en sujetos de rendimiento que deben producir, consumir y resolver sus problemas con eficacia sin tiempo para la pausa o la reflexión. No obstante, el cierre irónico de la pieza evidencia la naturaleza agotadora de esta aceleración: aunque se premie el éxito material inmediato, las condiciones estructurales que generan

precariedad y desasosiego persisten y atrapan a los individuos en un bucle sin salida real. Ravenhill demuestra, de esta manera, que los intentos del capitalismo de proporcionar una solución a los problemas de la sociedad son estériles.

### 3. CONCLUSIONES

En síntesis, en *Shopping and Fucking* Mark Ravenhill realiza su retrato personal de un mundo líquido y atomizado por las voraces dinámicas capitalistas. En este sentido, aborda temas como la ausencia de grandes relatos, las relaciones humanas superficiales o la mercantilización de los cuerpos. La condensación de acciones que suceden en escenas de breve extensión, el uso de una estructura episódica, los diálogos superpuestos, el empleo de espacios relacionados íntimamente con lo transaccional y el reflejo de personajes desorientados, individualistas e incapaces de establecer vínculos duraderos y sanos, son una evidencia clara de la estrecha relación entre las teorías posmodernas de la aceleración y la escritura teatral de este dramaturgo. Ravenhill plasma con crudeza, ironía y oscuridad una sociedad en la que los vínculos se deshacen al ritmo de un sistema económico que promueve el consumo inmediato y la sustitución constante. Asimismo, sus personajes reflejan la figura del sujeto neoliberal atrapado en una lógica de autoexplotación, rendido ante el imperativo de la eficiencia y el deseo e incapaz de frenar o de habitar el presente sin angustia, adicción o autodestrucción.

Es posible advertir que la dramaturgia de Ravenhill posee un marcado tono social y político, lo que explica sus múltiples confluencias con el pensamiento sociológico contemporáneo, especialmente con los postulados que posteriormente desarrollará Byung-Chul Han. El dramaturgo británico centra su mirada en las implicaciones del capitalismo tardío y de las lógicas neoliberales sobre los cuerpos. Como se ha expuesto, la defensa férrea del libre mercado, la privatización de servicios públicos, la reducción del papel del Estado en la vida ciudadana y la retórica individualista que promulgaba la administración Thatcher debilitó los vínculos comunitarios de la ciudadanía británica. Ravenhill recoge dichas tensiones en sus textos y retrata con crudeza una sociedad donde los afectos, la sexualidad o el consumo están atravesados por lógicas mercantiles. En este sentido, el autor anticipa muchas de las tesis

que Han formularía años después sobre la autoexplotación, el sujeto de rendimiento y la transformación del espacio íntimo en un escenario de visibilidad y consumo constante y acelerado.

En definitiva, *Shopping and Fucking* no solo representa un diagnóstico artístico del ultracapitalismo de los años noventa en el Reino Unido tras la admistración Thatcher, sino que implica una denuncia, desde lo dramátúrgico, de los efectos psicológicos, éticos y sociales de un sistema que vacía de sentido las relaciones humanas.

#### 4. OBRAS DE REFERENCIA

Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Espasa.

Bauman, Z. (2018). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Barcelona: Paidós.

García Martínez, M. (2023). La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos. En M. García Martínez y C. Vinuesa Muñoz (Coords.), *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (15-54). Peter Lang.

Han, B-C. (2020a). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.

Han, B-C. (2020b). *Topología de la violencia*. Herder.

Horan, T. (2012). *Myth and narrative in Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. *Modern Drama*, 55(2), 251-266.

Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.

Liotard, J-F. (2020). *La condición posmoderna*. Cátedra

Ravenhill, M. (2019). *Shopping and Fucking*. Samuel French.

Retain, E. A. (2003). *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971-2001*. Rowman & Littlefield.

Sierz, A. (2001). *In-yer-face theatre. British drama today*. Faber and Faber.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> «Este tipo de teatro es tan poderoso, tan visceral, que obliga al público a reaccionar» [traducción propia].
- <sup>2</sup> Una clara referencia audiovisual acerca de este tema es la serie *It's a Sin* (2021) dirigida por Peter Hoar para la cadena pública británica Channel 4. La serie muestra la vida de un grupo de amigos homosexuales que habitan en Londres entre 1981 y 1991 y cómo el VIH sacude por completo a la comunidad.
- <sup>3</sup> «Si *Blasted*, de Sarah Kane, hizo público el descaro de la nueva tendencia, *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, demostró que había llegado definitivamente una nueva sensibilidad» [traducción propia].
- <sup>4</sup> «La teatralidad de la escenificación original de la obra, el ingenio de su diálogo y lo ostentoso de su escenografía tendieron a opacar la oscuridad de la pieza. Las escenas de sexo explícito no eran tan inquietantes como la sensación de que los personajes estaban desorientados, despistados de alguna manera, propensos al colapso psicológico, vulnerables a la explotación.» [traducción propia]
- <sup>5</sup> «[Son] personajes cuyo vocabulario había sido definido por las reglas del mercado, personajes que habían crecido en una década en la que lo único que importaba era comprar y vender [...]. El mercado se había colado en cada aspecto de sus vidas. El sexo, que debería haber sido privado, se había convertido en una transacción pública» [traducción propia].
- <sup>6</sup> «No son producto de la acumulación de detalles, sino que son bastante sencillos y sobrios. Son la suma de sus acciones» [traducción propia].
- <sup>7</sup> «Tengo esta personalidad, ¿sabes? Una parte de mí que siempre se vuelve adicta. Tengo una tendencia a definirme únicamente a través de mi relación con los demás. No tengo definición de mí mismo, ¿sabes? Así que me apego a los demás como un medio de evasión, de evitar conocerme a mí. Que, en realidad, es potencialmente muy destructivo [...]. Si no me detengo, repito los patrones» [traducción propia].
- <sup>8</sup> ROBBIE.— No puedes besarme. Te has follado a alguien, / pero no puedes besarme.  
MARK.— Eso significaría algo [...].  
ROBBIE.— (Deja caer sus pantalones). Bueno, si no puedes besar mi boca  
MARK.— No. Contigo hay... un pasado [traducción propia].
- <sup>9</sup> «Una transacción. Le he pagado [...]. Y cuando pagas, no lo puedes considerar una relación personal, ¿no es cierto?» [traducción propia].

- <sup>10</sup> Así que... se cierra un acuerdo. Una transacción. Me llevo a mi mutante a casa [...] y digo: «Te libero. Te pongo en libertad. Puedes marcharte». Y comienza a llorar [...]. Me dice: «Por favor, moriré. No sé cómo... No sé alimentarme. He sido un esclavo toda mi vida. Nunca he pensado por mí mismo. Estaré muerto en una semana». Y yo digo: «Es un riesgo que estoy dispuesto a correr» [traducción propia].
- <sup>11</sup> «Es lo mejor que puedo hacer» [traducción propia].
- <sup>12</sup> Quería que la situación de poder [...] fuera dialéctica [...]. [Gary] parece la víctima, pero realmente son los demás quienes se han convertido en víctimas porque él les ha llevado hasta un punto en el que espera de ellos que hagan algo que les horroriza [...]. Hay algo más complejo que un simple opresor y un oprimido. Es más ambiguo [traducción propia].
- <sup>13</sup> Hace mucho tiempo, había grandes historias. Historias tan grandes que podías vivir toda tu vida en ellas. Las poderosas manos de los dioses y el destino. El viaje hacia la Ilustración. La marcha del socialismo. Pero todas murieron o el mundo maduró o se volvió senil o las olvidó. Así que ahora estamos inventando nuestras propias historias. Historias pequeñas [traducción propia].
- <sup>14</sup> «Tú no nos posees. Existimos. Somos personas. Nos las podemos arreglar. Márchate» [traducción propia].
- <sup>15</sup> «De verdad que no están hechas para compartir. Es difícil» [traducción propia]
- <sup>16</sup> Simplemente están intentando encontrar el sentido en un mundo sin religión o ideología [...]. Son chicos sin guía parental. Están ahí fuera por su cuenta y tienen que descubrir una moralidad y una manera de vivir a medida que avanzan [...]. Son bastante duros y optimistas, siguen buscando nuevos esquemas, no se quejan [traducción propia].
- <sup>17</sup> Antes, era un paraíso. Y podías oírlo: el Cielo cantando ante tus ojos. Pero pecamos y Dios [...] se llevó la música hasta que incluso olvidamos que la oíamos, pero, en ocasiones, te llega un pequeño vistazo, una canción o un poema, y eso te recuerda cómo todo era antes del pecado [traducción propia].
- <sup>18</sup> Necesitamos algo. Una guía. Un talismán. Un conjunto de reglas. Una brújula para guiarnos por esta noche eterna. Pasamos nuestra juventud buscando esta guía hasta que... algunos, lo abandonan. Algunos dicen que no hay nada. Que lo que hay es caos [...]. Esto es demasiado terrible para contemplarlo. Esto lo negamos [traducción propia].
- <sup>19</sup> «Coge el dinero primero» [traducción propia].

- <sup>20</sup> BRIAN.— No es perfecto. No lo niego. No hemos llegado a la perfección. Pero es lo más cerca que hemos llegado. La civilización es dinero. El dinero es civilización. Y a la civilización, ¿cómo llegamos? Mediante guerra, mediante lucha, matar o ser matado. Y el dinero es lo mismo, ¿comprendéis? Conseguirlo es cruel, es duro, pero tenerlo es la civilización. Solo entonces estamos civilizados. Decidlo. Decidlo conmigo. El dinero es...

*Pausa*

DECÍDLO.— El dinero es...

LULU y ROBBIE.— La civilización [traducción propia].

- <sup>21</sup> «Entendéis esto (señala el dinero) y estáis civilizados» [traducción propia].