

Les Olgues i els Lears, o la relació patològica –i rapsòdica– de la vellesa i el tardocapitalisme

Fa temps que sabem que el discurs neoliberal rebutja tot el que no és productiu; una situació complicada si tenim en compte que la població en conjunt envelleix i que l'esperança de vida s'ha reduplicat en els últims cent cinquanta anys. En termes d'edat, avui dia els vuitantes són els nous seixantes. El canvi gradual de paradigma augmenta el risc de patir accidents cardiovasculars, la majoria de càncers o malalties neurodegeneratives, deixant de banda la multiplicitat de condicions que deteriorenen la qualitat de vida. En síntesi: vivim més, però amb malalties cròniques que afecten l'envelliment. De quina manera deixem de ser subjectes polítics actius i esdevenim socialment invisibles? Com sobrevivim quan deixem de tenir recursos si els serveis públics només fan almoïna? Després d'endurar en primera persona la deshumanització i l'alienació a què les perversions ètiques del tecnocapitalisme sotmeten els malalts i els ancians, Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973) literaturitza –o teatralitza– la pròpia experiència i compon una autoficció performativa i de caràcter rapsòdic que té com a punt de partida l'ictus que pateix el seu pare real: el poeta, professor i exmilitant comunista argentí Alberto Szpunberg (1940-2020).

Si partim de la base que Szpunberg neix com a dramaturga a finals dels noranta, quan guanya un accèssit al premi María Teresa de León de 1998 amb la peça *Entre aquí y allá*, que tracta temes com els límits de la creació artística, la comunicació dels individus o la terbolesa identitària, no és estrany que la seva producció teatral respongui a les característiques –tant estètiques com ideològiques– del drama contemporani. És en la dècada dels dos mil que la trajectòria de Szpunberg agafa embranzida amb muntatges que segueixen i perfilen les passes del primer, com ara *Esthetic Paradise* (2002) o *L'aparador* (2003), ideat en el marc del Projecte T-6 del TNC. Tot i la fecunditat posterior, la seva obra insígnia és *La màquina de parlar* (2007), que amb aires de distòpia i tocs d'humor negre –marca de la casa– explora les relacions interpersonals i de subordinació en el si d'un món deshumanitzat i hipermecanitzat.

Tots els universos de Szpunberg són metadramàtics i multidisciplinars; la dialèctica entre realitat i ficció hi és constant i s'hi defugen les relacions causa-efecte i la linealitat narrativa acostumada. L'ús recurrent –quasi per inèrcia– dels ja ordinaris recursos postdramàtics contravé les convencions teatrals i busca posar en relleu els artificis que lliguen el discurs. Com sosté Laurent Gallardo (*Pausa*, núm. 34, 2012), l'eix

conductor dels seus escrits persisteix en el conflicte entre la subjectivització –o realització personal– i l'estret marge d'acció que imposa el sistema.

Els «dramaturgs intempestius», no hi ha volta de full, són sensibles a l'entorn (Carles Batlle *dixit*). El desmuntatge estructural i formal, l'experiència dels personatges i les relacions que estableixen (pare-filla, malalt-cuidadora) i amb els espais socials (família, hospital, residència) són còpies a petita escala del funcionament dels mecanismes de poder, i són extrapolables al context sociopolític. I en aquesta ocasió, no és diferent. Quina és la història d'*El pes d'un cos*? L'argument és d'allò més senzill: el pal de paller de la trama és el viacrucis de l'Olga, filla de classe treballadora que s'ha de fer càrrec del pare, malalt i incapacitat, i no té recursos. L'altra cara del drama és la denúncia implícita de l'ètica del règim neoliberal, que es renta les mans de la situació i obliga els familiars a assumir-ne la càrrega moral i econòmica.

La vivència de l'Olga –alter ego de Szpunberg– parteix de la realitat i es ficcionalitza a través d'accions metateatral que afavoreixen la dissolució dels límits entre els actors-personatges i els espectadors-lectors. De manera semblant als casos de la Berta i l'Antonio d'*Entre aquí y allá* (1998), en Hölder de *L'aparador* (2003), la Narradora d'*El meu avi no va anar a cuba* (2008) o l'Aurèlia d'*Amor mundi* (2019), a *El pes d'un cos* s'esqueixa la suspensió de la realitat cada vegada que la protagonista, interpretada per Laia Marull, dirigeix al públic el seu frenètic i gairebé ininterromput monòleg interior, o quan el taxador rus –i anticomunista– exclama: «Jo no mafiós, senyora. Jo performer d'autoficció».

Més camins cap a la ficció són la fragmentació del relat i la polifonia de veus, que s'aconsegueix amb l'acumulació de diferents nivells diegètics. D'una banda, el que correspon al «real» i, de l'altra, l'oníric, on es barregen els deliris del pare amb els pensaments i les emocions de la filla; és així com anem a petar a un concert d'aires lynchians –magníficament executat per Carles Pedragosa i Sabina Witt– en què Iggy Pop canta «Candy», i el blau del vestit de Kate Pierson se superposa al vermell de la bandera comunista, que aviat oneja al ritme d'una versió actualitzada d'«Hasta siempre, comandante», de Carlos Puebla. Però el text no és només una denúncia del sistema sociosanitari o la culminació del procés catàrtic de l'autora; és alhora una experimentació formal farcida de referències –abundoses i líquides, com és tendència– a fonts extrínseques de la narració teatral: des de citacions literàries o informes mèdics i dades estadístiques fins a al·lusions de personatges i esdeveniments històrics com el fundador de l'Opus Dei, José Maria Escrivá de Balaguer; el referent del PSUC clandestí Antoni

Gutiérrez Díaz *el Guti*; el Che Guevara; la gentrificació turística de Barcelona, o el cop d'estat de Videla a l'Argentina el 1976.

L'estancament de la democràcia liberal, però també de les ideologies d'esquerra com el comunisme, és un altre punt clau de la història. Com es reforma una societat en què els ideals vigents comencen a tocar sostre i els que han marcat generacions s'enfonsen des de finals de la dècada dels vuitanta? Mentre que Alberto Szpunberg va ser guerriller i guevarista convençut, el progenitor d'*El pes d'un cos*, per apropar-lo a la realitat catalana, es transforma en un defensor incondicional de la política dels països de l'est i militant del PSUC. La negació de la humanitat dels personatges mitjançant màscares o altres instruments és un estilema de les obres de Szpunberg –per exemple, les dones operades i embenades d'*Esthetic Paradise*, el gos que dona plaer de *La màquina de parlar* o la nena amb careta de porc d'*Amor mundi*. La coexistència de nivells diegètics facilita la coalició d'elements aparentment antagònics com el tràgic i el còmic o el grotesc i el bell. Aquesta vegada, de la dosi de grotesc, a l'estil expressionista alemany, se n'encarreguen els sobreefectistes vídeos d'òrgans en moviment i els capgrossos de Marx, Lenin i Stalin, dissenyats per Silvia Delagneau, que representen amb enginy la demència del pare i els fantasmes envellits i distants del comunisme.

A banda de les picades d'ullet a la cultura pop dels vuitantes i els norantes, les intertextualitats que amaga *El pes d'un cos* són nombroses. A primer cop d'ull: *Les tres germanes*, d'Anton Txékhov; *El rei Lear*, de William Shakespeare, i *Sobre el concepte d'història*, de Walter Benjamin. En el procés inicial de redacció de l'obra, Szpunberg volia fer coincidir en escena els tres caràcters txekhovians (Olga, Maixa i Irina), però l'economia de recursos i l'esquematització de l'escriptura la va empènyer a centrar-se en la primogènita. Com apunta Albert Pijuan (Pròleg al «Teatre reunit», 2019, p. 13), per a la dramaturga les trucades són rellevants perquè uneixen el present amb altres temporalitats o interpel·len l'espectador. Aquest cop les sessions de Skype entre l'Olga i la Maixa –i d'esquitllentes, Irina, totes tres encarnades per Marull, com si es tractés d'una mena de mirall deformat del jo– enforteixen les idees de soledat i incomunicació i ens retornen a la realitat després d'un bany d'onirisme.

La naturalesa cíclica i desmembrada de l'obra s'accentua amb la citació de la primera frase d'Olga a *Les tres germanes*: «Avui fa un any que el nostre pare és mort, exactament un any...». Ara bé: si en l'obra de Txékhov aquest plany vehicula una nostàlgia dolorosa, en Szpunberg tradueix el desig de posar fi al calvari. Més circularitats: en els punts que descodifiquem –en el flux fragmentari de la història– com a inici i

cloenda de la trama, la tela vermella que simbolitza alhora els ideals comunistes i la figura paterna, es precipita escales avall. Tot i que també s'esmenta *El rei Lear*, no es pot estirar gaire el paral·lelisme amb *El pes d'un cos*, llevat de l'obvietat que Olga-Cordèlia és l'única que tracta el Lear-pare «amb obediència, amor i el més profund respecte». El caràcter autobiogràfic –i punyent– de l'anècdota original del text potser reclama filtres distanciadors que, de vegades, només ofereix el joc literari.

Les influències artístiques tampoc no són gaire escasses. L'escenografia que construeix Judit Colomer és multifuncional, sòbria, com s'espera d'un espai canviant que ha de recordar sales d'espera d'hospitals, residències d'avis i pisos deteriorats del barri del Raval de Barcelona. Les escales bidireccionals que pegen del sostre recorden les il·lusions òptiques de les estampes litogràfiques de M. C. Escher –sobretot *Relativity* (1953)– o el cèlebre quadre d'*Arquitectura al clar de lluna* (1956), de René Magritte, que ha inspirat seqüències de pel·lícules tan icòniques com la de la revelació d'*El show de Truman* (1998). És al replà d'aquestes escales invertides on el discret però convincent zelador –Quim Àvila– pren momentàniament la forma de l'Àngel de la Història de Benjamin i intervé per última vegada amb un monòleg optimista i esperançador que configura l'únic tic excessivament candorós.

Queda clar que en les disciplines artístiques els continguts no són objectivables i que les dramaturgies del real i l'autoficció encara no han esgotat la capacitat de sorprendre, mal que de vegades caldria advocar per simplificar la forma i aprofundir en el contingut. Que Szpunberg és inconformista i té coses a dir és innegable; tant el llenguatge senzill i de caire oral com els temes incòmodes dels textos connecten amb una determinada franja de públic. Baruch Spinoza adverteix que no sabem quina és la vida que convé a cada cos i que no hi ha cap moral universal que estableixi quins són els límits de cadascun. Hi ha una clara diferència entre seguir vivint i existir. Potser caldria comprendre que, com diu Simone de Beauvoir, el problema de la vellesa és que la tractem com un problema. Un darrer apunt: els *loops* sonors i la música en directe són una gran virtut de l'espectacle. Però cal abusar tant dels micròfons? Més enllà de la «il·lusió» performativa que (re)generen, la redundància extenuant els ha transformat en un clixé més del panorama teatral.

AÏDA AYATS

Universitat Autònoma de Barcelona

aidayats@gmail.com