

El teatre de Victoria Szpunberg: una microfísica del poder

Sobre *L'aparador*, *La màquina de parlar*
i *Boys don't cry*

Laurent Gallardo

Amb l'extensió de l'economia burgesa mercantil, el fosc horitzó del mite és il·luminat pel sol de la raó calculadora, la llum glaçada de la qual fa néixer la llavor de la barbàrie.

T. W. ADORNO,
Dialèctica de la Il·lustració

Victoria Szpunberg concep la creació teatral d'una manera que pot semblar estranya i que és, en tot cas, poc freqüent en els corrents actuals del teatre català. És una manera de fer molt suggestiva; en primer lloc perquè desvela les fonts reals de la seva escriptura i també perquè obre el seu teatre a una dimensió política inèdita.

L'interès relatiu amb què és rebut el teatre de Victoria Szpunberg a Catalunya s'explica precisament per la incomprensió d'aquest mecanisme. Sovint se li retreu amb incomoditat una manca de realisme, i fins de versemblança, que xoca amb la rigorosa exigència a què respon. Sí, és una obra essencialment estranya, però precisament per això és digna d'atenció i rica de veritats, si bé aquestes veritats no són les que retrinxia la nova dramaturgia catalana.

Allà on certes escriptures contemporànies, víctimes de la il·lusió d'un accés directe a la «realitat», es perden en detalls insignificants quan

estableixen un contacte massa pròxim amb aquella «realitat», Victoria Szpunberg proposa un canvi de perspectiva i d'escala. Deixant de banda tota la gamma de conflictes individuals que repassa el teatre català (dificultats de realització personal, problemes d'integració social, conflictes de parella, de família, etc.), ella s'interessa per la manera com el sistema sociopolític actua directament en la producció i el control dels subjectes.

L'originalitat d'aquesta obra, el seu caràcter estrany, si es vol, prové del fet que gira l'esquena a un realisme entès com a simple reflex en benefici d'un art de la metàfora, i en conseqüència del distanciament, que, com el *Verfremdungseffekt* brechtian, és la marca d'una afirmació política. En què consisteix? A continuació formularem la hipòtesi que l'obra de Victoria Szpunberg desenvolupa una microfísica del poder que desvela amb els mitjans propis del teatre l'alienació provocada pel fetitxisme de la mercaderia en la societat moderna i la possibilitat que l'art, com a afirmació d'una subjectivitat que no es pot

reduir a un simple valor comercial, vehiculi una forma de resistència.

* * *

A *Surveiller et punir* (1975), Michel Foucault refuta la idea que el poder sigui una substància. Segons afirma, és impossible de determinar una font única de poder homogeni que domini el conjunt de la societat tal com proposa la teoria marxista. En lloc de cercar aquesta font, ens invita, al contrari, a considerar les modulacions del poder a l'interior dels múltiples espais socials (família, escola, presó, hospital) com una relació que s'exerceix entre individus (parens/fills, alumnes/professors, presoners/vigilants, pacients/cuidadors, etc.). Avui, desvelar el seu funcionament consisteix a observar de quina manera dins del sistema capitalista els diferents dispositius delimiten el camp d'acció dels individus per impedir el sorgiment de pràctiques subversives. Dins la mateixa línia de pensament que Michel Foucault, Giorgio Agamben defineix el dispositiu «com tot allò que té, d'una manera o d'una altra, la capacitat de capturar, orientar, determinar, interceptar, mo-

delar, controlar i donar seguretat als gestos, les conductes, les opinions i els discursos dels éssers vius.»¹

I els dispositius abunden a l'obra de Victoria Szpunberg: objectes de consum de tota mena, televisors, cultura pop, màquina de parlar, gos que dona plaer, telèfons mòbils, videojocs, càmeres de videovigilància, etc. Ja siguin reals o ficticis, s'organitzen, se superposen, es fan la competència al si d'un univers que contravé constantment les convencions teatrals. Per revelar per quins mitjans aquests dispositius condicionen les relacions humanes, Victoria Szpunberg s'allunya de la concepció psicològica de l'individu per adoptar un punt de vista que el considera en funció dels espais socials on la seva individualitat es (trans)forma. Una dramaturgia d'aquestes característiques renova la qüestió del realisme ja que, en canviar l'escala de reproducció, es veu obligada a distanciar-se de la il-

l·lusió mimètica. Amb l'escritura de Victoria Szpunberg passa, doncs, el mateix que amb la de Kafka, el gran mestre dels distanciaments, l'art del qual Günter Anders definia com «una deformació que informa».² Si Kafka utilitza la paràbola per sortir del camí traçat del realisme, Victoria Szpunberg, per la seva banda, recorre a la metàfora, menys amb finalitats retòriques que heurístiques. És a dir per desemmascarar des del sentit figurat el funcionament i la legitimitat dels dispositius de poder.

Agafem com exemple *L'aparador* (2006). En Fran, el protagonista, és un pintor jove que es veu obligat a decorar l'aparador d'una botiga per guanyar-se la vida. Com passa sovint amb Victoria Szpunberg, la dialèctica de l'obra es basteix sobre un conflicte interior que no és d'ordre psicològic sinó que remet més aviat a una oposició sociopolítica entre el procés de subjectivització que l'heroi

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Editions Payot, 2012, p. 31-32.

² ANDERS, Günther. *Kafka pour ou contre*. Circé, 1990, p. 28.

vol acomplir (dedicar-se a l'art de la pintura) i el camp d'acció limitat que el sistema li imposa (treballar com a decorador de la botiga del senyor Boix). A l'obra, l'espai teatral es confon amb un aparador que funciona alhora com un focus de convergència de les pràctiques urbanes consumidores i com el lloc d'una relació social particular, on s'instaura una relació entre els individus i els objectes però sobretot una comunicació general dels individus entre ells, mediatitzada pel reconeixement en els objectes d'un codi de valors jeràrquic. Com a dispositiu urbà, l'aparador està integrat en el procés social de mercantilització que constitueix el mitjà i la finalitat del sistema capitalista. I és precisament en aquest lloc socialment marcat per l'intercanvi econòmic que el Sr. Boix proposa a en Fran una transacció mercantil: posar el seu art al servei de la botiga i rebre a canvi un sou i en conseqüència un estatut social que la seva situació d'individu no productiu no li permet d'obtenir. L'obra fa palesa així la manera com el sistema aconsegueix «subjectar» l'artista i, en conseqüència, neutralitzar la força crítica de

l'art que resideix en la seva capacitat de crear una resistència davant del principi abstracte de mercantilització. Quan, de manera més o menys conscient, en Fran proposa d'escenificar la destrucció de l'aparador exposant-hi una pedra («Veu la pedra? Amb aquesta pedra algú ha volgut trencar el vidre, crash, trencar tots els aparadors, sobretot els d'aquest barri, sortir d'aquí, anar amb una metralla...»), el Sr. Boix no ho censura, car s'adona immediatament de la dimensió útil i funcional de la idea: «un acte poètic pot arribar a vendre, però un acte rebel encara més!» I fins acabarà destruint ell mateix l'aparador, que no deixarà de ser el que és: un dispositiu destinat a reforçar la cohesió d'un sistema capitalista que extreu precisament la seva força de la seva facultat d'integrar qualsevol crítica en els fonaments del seu funcionament. D'aquesta manera, Victoria Szpunberg s'alinea amb la posició de Theodor W. Adorno, fustigador implacable d'un món en què el domini universal del valor mercantil sobre els éssers humans rebaixa la subjectivitat, especialment la de l'artista, a la categoria de simple objecte.

Aquesta idea central reapareix després a *La màquina de parlar* (2007), obra que descriu una època en què els dispositius acaben substituint la presència humana. En Bruno viu amb la Valeria —una màquina que l’aconsella— i un gos que dóna plaer, éssers híbrids a mig camí entre l’humà i la tecnologia. A l’obra, les relacions entre els personatges són dominades per la funcionalitat i la forma d’utilització. De la màquina de parlar, en Bruno només n’espera que l’ajudi a aconseguir el seu objectiu prioritari: esdevenir el president regional de la seva empresa. I pel que fa al gos que dóna plaer, no és res més que el suport d’una sexualitat l’aspecte funcional de la qual queda subratllat per la negació del seu caràcter humà a causa de la seva natura tecnicista. Els dispositius que en Bruno acumula al seu voltant li permeten de compensar la seva solitud amb la imitació d’una vida social en la qual paradoxalment no hi ha lloc per retrobar-se, ja que el vincle que l’uneix als dispositius no és una relació de comunicació sinó de consum, que nega l’altre com a interlocutor i com a subjecte. D’altra banda, el ca-

ràcter híbrid de la màquina i del gos que dóna plaer també són representatius d’un procés de funcionalització del cos; és a dir d’un cos que ja no és la «carn» de la mirada religiosa, sinó un generador substituïble de serveis i productes de tota mena. Dessubjectivitzada d’acord amb uns objectius purament capitalistes, la identitat del gos que dóna plaer evoluciona segons les expectatives del propietari-client-consumidor. Passant de Chucho a Enric o a Albert, la seva subjectivitat es veu disseminada per respondre en qualsevol circumstància a l’exigència de flexibilitat, nou adagi d’un capitalisme que apunta ara al desmembrament del subjecte com a premissa per a la seva domesticació. Però la Valeria no deixa pas de ser una dona que somia a la nit, i el gos, un home capaç de revoltar-se contra el seu amo i d’enamorar-se. Seria possible, doncs, imaginar un moviment d’autoemancipació dels dominats? «Ara he decidit quedar-me aquí, amb tu... Farem una família tradicional. Una família elemental i estable». Aquesta és la proposta que el gos acaba fent a la màquina com a forma de resistència al sistema deshumanitzat en

què viuen. Ni més ni menys que un retorn al model arcaic de la subjectivitat burgesa que, en un món dominat per la inestabilitat identitària, constitueix una alternativa a la solitud i una esperança de comunicació. Tot, a *L'aparador* i a *La màquina de parlar*, reflecteix l'escepticisme de Victoria Szpunberg davant qualsevol possibilitat de pràctica realment subversiva; una posició que, com en el pensament d'Adorno, neix de la consciència de «la impossibilitat d'una vida veritable dins la vida falsa».

Però lluny de significar una renúncia al compromís, aquest escepticisme l'empeny a preguntar-se a *Boys don't cry* (2012) si un nou humanisme és possible en una època en què la crisi del sistema capitalista fa aparèixer el seu caràcter inic i alienant. L'acció té lloc en un edifici intel·ligent protegit per una tanca que impedeix qualsevol intrusió però també qualsevol fuita intempestiva. Vigilat dia i nit per un guàrdia que controla la identitat de cada visitant, l'edifici també està equipat amb un *airbag* gegantí per evitar els riscos d'una caiguda mortal en cas d'accident. L'espai teatral ima-

ginat per Victoria Szpunberg es configura doncs com un «refugi daurat» que funciona amb la lògica pròpia de les societats del control, en què la necessitat paranoica de seguretat va acompanyada per força d'una pèrdua de llibertat. És precisament en un pis d'aquest edifici intel·ligent que es retroben dos amics radicalment diferents. En Walter és un escriptor de teatre fracassat. El seu nom real és Paco, però després del seu intent de suïcidi a la platja de Portbou els seus amics l'anomenen Walter en homenatge a Walter Benjamin. La situació precària en què viu contrasta amb l'èxit social d'en Jordi. Aquest ha fet una carrera política i pertany al grup dels dirigents. En Jordi proposa a en Walter que s'associï a un projecte molt ambiciós: davant la crisi que fa trontollar el sistema, el convida a participar en la creació d'una nova Arcàdia a la Lluna, una mena d'ambaixada còsmica on podria triomfar un nou humanisme europeu. Igual que a *L'aparador* i a *La màquina de parlar*, l'obra planteja de nou quina estratègia cal adoptar davant del poder. En aquest sentit, en Walter i en Jordi representen a dues

actituds possibles i oposades. El primer ha decidit mantenir-se al marge i adoptar una posició coherent amb els seus ideals però que el condemna a la marginalitat i en conseqüència a la inacció. En Jordi, per la seva banda, pretén actuar des de l'interior i tria el pacte amb el poder, que li hauria de permetre de fer-lo evolucionar cap a aquest humanisme al qual mai no diu que hagi renunciat. Si Victoria Szpunberg no pretén donar una resposta definitiva al debat de fons entre idealisme i pragmatisme, sí que procura, tanmateix, subratllar la complexitat del dilema plantejat a l'artista. Perquè cal demanar-se, en efecte, si el reconeixement a què aspira en Walter no és ja una mena de compromís amb els valors dominants que denuncia. I, d'altra banda, està realment disposat a assumir fins a les darreres conseqüències aquesta posició de puresa ideològica que el condemna a l'alienació social? «He vingut fins aquí per demanar-li una puta feina? Potser tot és qüestió de subsistència i ja està, no hi ha més. La subsistència... Fa molt que no tinc una puta bona feina, em sents? [...] He espantat la vida de la dona

que estimo, dels seus fills, els que jo no he tingut...», acaba admetent en Walter, que sembla reconèixer d'aquesta manera que el preu de la resistència és força elevat.

D'alguna manera, les tres obres que hem abordat remetent contínuament a una utopia humanista, no tant com un horitzó que cal aconseguir sinó com una realitat històrica que està sent suplantada pel capitalisme totalitari. En Fran, la Valeria, en Walter són figures simbòliques i residuals d'un humanisme degradat per la industrialització cultural. «En algun lloc del nostre pensament, ben lluny potser, a prop i lluny al mateix temps, dins el passat, com a record, el paradís podria ser possible», afirma la Valeria. Però si la salvació és possible, només pot ser-ho de manera temporal i individual. Dit d'una altra manera, el somni de Walter Benjamin d'una emancipació col·lectiva engendrada per la cultura de masses gràcies a la reproductibilitat tècnica és desplaçat avui per una *Kulturindustrie* que acaba instaurant la lògica mercantil com a nova moral totalitària. L'humanisme queda reduït al joc

de citacions inofensiu que esgrimeixen els personatges de *Boys don't cry*, el qual constitueix un immens terreny de ruïnes dins el desert cultural del capitalisme triomfant.

* * *

Cal posar en relleu, per acabar, que l'escepticisme de Victoria Szpunberg no dubta de la utopia mateixa, sinó dels mitjans pràctics per intentar realitzar-la. El seu treball de desmitificació, que comporta una concepció política del teatre, ja constitueix per si mateix un acte lúcida de resistència en un món dominat per la ceguesa, en el qual intenten persuadir-nos que la utopia no té cabuda.

Laurent Gallardo
és traductor.