

## Pròleg

*Ingrid Guardiola*

FONT: Guardiola, I. (2023) «Reconstruir un món destrossat»: *el temps com a possibilitat de redempció* pròleg a *El temps i els Conway*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.

«*Prudentia carnis inimica Deo...*»

(Pares de l'Església)

### De la persona, el cos

La filòsofa Julia Kristeva, al text *Thérèse mon amour* (2008), cita els pares de l'Església amb la següent frase: «*Prudentia carnis inimica Deo*», és a dir, 'la prudència de la carn és l'enemic de Déu'. O, tal com deia santa Teresa: «No somos ángeles, tenemos cuerpo». Cos més enllà del cos-tabú dels malalts de la covid; cos tendrumós, vibrant, encarcerat, tètric, animal, tolit, pesat, indiferent, mutant, nimi, cos malalt, però cos. Cos prenyat que hem desatès i desaprès, acostumats a viure a través de la màquina semiòtica virtual. Rosi Braidotti, a *Feminisme posthumà* (2022) parla d'«empirisme de la carn» i Hélène Cixous, quasi fa cinquanta anys, ens deia a *El riure de la Medusa* (1975) que «la carn diu ver». La carn, és a dir, el cos, portant la vida cap a la veritat.

En les seves tres últimes obres, la dramaturga i directora de teatre Victoria Szpunberg ens torna al cos: és el cos desdoblant entre la violència física i la violència *online* a *Amor mundi*, cos que es mor i es gestiona a *El pes d'un cos*, i cos traçat, cos-marcant a *Mal de coraçon*. En aquest darrer text, inspirat en santa Teresa de Jesús, el cos es mostra des de les seves ferides: marques suïcides, marques amatòries (les flagel·lacions), els blaus de la ira, i les ferides que vindran. «*Imitatio Christi*», ens diu Szpunberg amb tota l'ambivalència i interrogació possible. El cos és el baix relleu del desig, el cos, però no la persona, ni el jo; el cos com un receptacle de tot el bé i el mal de què la humanitat és capaç. El cos que és sagrat d'aquesta manera, una mica a la Simone Weil, quan diu que en l'individu tot en ell és sagrat excepte la seva persona. Escriu la filòsofa a *La persona y lo sagrado*, mesos abans de morir: «Desde la primera infancia hasta la tumba, existe

en el corazón de todo ser humano algo que, pese a toda la experiencia de los crímenes cometidos, sufridos y observados, espera invencible que se le haga el bien y no el mal. Eso es, antes que ninguna otra cosa, lo que es sagrado en todo ser humano». Potser és això el que escenifica *Mal de coraçon*, la resposta fisiològica (el «coragre» que diu Szpunberg) al dolor que rebem a través de l'experiència; aquell que ens fa renunciar a les expectatives que ens fem des de menuts de fer i rebre el bé aliè, el moment tràgic (i de vegades còmic) de la desaparició de la presumpció d'innocència de la qual és investit tot ésser humà quan neix. Szpunberg coneix bé Weil, una autora que, com santa Teresa, torna a llegir-se i recomanar-se. La vida de Weil, com la de «la santa», també va estar marcada per la convalescència i el dolor, *Imitatio Christi*, viure morint, viure encarnant, exemplificant: tant en el cos com en les paraules, tant en el verb com en els fets.

La persona (etim. 'màscara d'actor'), equipada amb una aparença sota control i una logística mil·limètrica del seu poder carismàtic, és el que es premia avui en dia, aquell personalisme que rebutjava Weil. Ser és aparèixer, configurar-se un jo a partir d'allò que tenim de menys sagrat, segons la versió que dona la filòsofa del sagrat. D'aquí que Szpunberg opti per uns personatges el valor dels quals funda el seu gest, el seu conflicte i la seva paraula, però no la seva persona. No sabem d'on venen ni on van, no tenen trama, són com canals per on passa el text, el dolor, el riure i l'amor, les emocions essencials. No són ni titelles ni burgesos, la seva única trama és existir. Diu Weil al mateix llibre: «He aquí a uno que pasa por la calle, que tiene los brazos largos, los ojos azules, un espíritu en el que discurren pensamientos que yo ignoro, que pueden ser mediocres. No es su persona ni la persona humana que hay en él lo que me es sagrado. Es él. Él entero. Los brazos, los ojos, los pensamientos, todo». És inevitable no pensar en els no-actors de Robert Bresson. El cineasta no parlava d'actors, sinó de «models»; deia: «Cap actor (cap director d'actors). Cap rol (cap estudi de rols). Cap posada en escena. Sinó l'ús de models, agafats de la vida. Ser (models) en lloc de semblar (actors)». Un model bressonià és un instrument que esdevé exemplar des de l'ambivalència d'un cos i d'una manera d'existir resignada i tràgica alhora. Bresson, amb aquestes paraules, no fa gala d'aspectes com el documentalisme o la

versemblança documental, sinó del caràcter únic dels cossos quan no són entrenats per aparèixer i actuar de maneres predeterminades segons una herència narrativa. Així són els personatges de l'obra *Mal de coraçon*, la cambrera, l'enamorat i el professor. No tenen nom, només un de genèric, tenen un cos, unes marques i una veu que els permet encarnar diferents personatges alhora. Les direccions d'actors i actrius més clàssiques se centren en la transformació de la persona en personatge, duplicant el personalisme (el de l'actor i el del personatge que imita) i posant èmfasi en el caràcter miraculós i sacrificial d'aquesta transformació, allò de «s'ha hagut d'aprimar vint quilos!», «Era Hamlet les vint-i-quatre hores del dia», «Ha hagut d'anar a fer teràpia», «Ell ja és l'altre»... Aquí la transformació és part de la màgia del relat que veiem en escena, participant més de la gràcia que de la gravetat, ja que és una transformació que no s'assenyala, només s'insinua, es performa des d'una ambigüitat poètica. El joc de transformacions ve de l'al·legoria, no del símbol, ni tampoc de les narratives heretades. No busca premiar la identificació i quedar-nos en ella, aplaudir la superació en la caracterització actoral implícita en la mimesi teatral, sinó establir un joc de possibilitats i de múltiples lectures: És Teresa? És na Maria? Quina d'elles? Qui sap... I, sobretot, el que ens ve a dir és que tot aquest passat del qual provenim és en nosaltres com en un cor de veus. El que Szpunberg incorpora al discurs de l'obra és una manera de llegir el passat.

### **L'herència o la tradició narrativa**

L'herència i la tradició, segons l'hel·lenista i assagista Raül Garrigasait, ens conviden a relacionar-nos amb el passat de maneres molt diferents. Si l'herència pot arribar a ser un llast, la tradició és una oportunitat per reusar, descontextualitzar i obrir les possibilitats del passat. Però com ell mateix reclama, tot citant T. S. Eliott: «La tradició no pot ser heretada, si vols obtenir-la, ho has de fer amb un gran esforç». Amb la Victoria hem tingut bastantes converses sobre la relació entre la creació contemporània i les tradicions culturals, entre el present i el cànon. Totes dues ens dediquem a la docència i, totes dues, sense ser grans historiadores, sentim que cada vegada el fil de la història es va fent més translúcid i que les genealogies i referents van adquirint un aire fantasmàtic, difús, allunyant-se del nostre present. Si nosaltres

som de la generació benjaminiana de pentinar la història a contrapel, d'ampliar les referències i qüestionar el cànon, avui en dia, quan els últims testimonis d'Auschwitz moren, temem el presentisme radical que perfuma les aules. La història s'ha devaluat, ha adquirit l'escepticisme, incredulitat i superstició de la info-esfera, l'homologació (lectures unívokes) derivada de l'info-estímul i, alhora, la variació indefinida i el pòsit irònic del meme.

En un moment de l'obra, el personatge de la cambrera diu: «Que què penso d'ella? He llegit tots els seus llibres... M'he preparat molt bé... Ho he estudiat tot... Concha Velasco, Blanca Portillo... Cristina Morales... Totes... Però jo la veig diferent... Mayorga, Ray Loriga, Bezerra... Las hijas de Felipe... I no». *Santa Teresa, el musical*, com va fer Camilo Sesto amb *Jesucristo Superstar*. Si la postmodernitat reciclava els grans relats tot passant-los pel filtre de la distorsió, el kitsch i l'entreteniment, avui en dia es fa parlar el passat des d'un proselitisme de nínxol curiós, aquell que busca nous mites arreu: santa Teresa, la primera okupa, la primera anarquista, la primera anorèxica, la primera vegeteriana, la primera escriptora, la primera històrica, la primera, la primera, la primera... Per desprendre's de la santa Teresa històrica, Szpunberg passa primer per tot un devot treball de rastreig i documentació: immersió en l'obra de santa Teresa, lectures de textos contextuais, entrevistes a dones que han passat per experiències semblants... i liqua el testimoni per regenerar-lo en el text, amb tot l'esforç que demanava Eliott.

Al llegat de santa Teresa hi podem sumar el del teatre de la seva època, el de la commedia dell'arte, amb els seus personatges-arquetips, la seva propensió a la improvisació, a la sàtira i al transvestisme. I Lorca, Pasolini, Weil... En un text on el *sensus literalis* i el *sensus alegoricus* van i venen, com en un vals de Leonard Cohen (que també surt a l'obra).

I si hem de parlar de tradició narrativa, hauríem de mencionar la *Imitatio Christi* com una d'aquestes tradicions culturals que en èpoques de gran dolor social davant d'una catàstrofe impensable (com és la Pandèmia, acompanyada de l'emergència climàtica), afloren amb més intensitat. Segons el sociòleg Lewis Mumford, els lideratges són ciclotímics, i si bé els líders carismàtics i omnipoderosos són la tònica, també hi ha èpoques en què es premien el que ell anomena «profetes axials», una sublevació de

l'home interior contra l'exterior que busca declarar fútil i antihumà el poder i treballar des de la reflexió i la cura. Ell posa d'exemple Amós, Hesíode, Sòcrates, Jesús, Siddharta, o Lao-Tse. Avui en dia, l'atracció que sentim cap a aquests profetes axials, cap a les místiques (santa Teresa inclosa), o cap a les filòsofes ascetes com Simone Weil, potser s'explica per aquesta oposició vers l'home exterior, representat pel guerrer, el colon, el mercader aventurer... per l'*homo destructor* que ens encongeix el món i el pit a parts iguals.

### El càsting i el cor

Un dels elements destacats del text és la participació de la cambrera-actriu en un càsting que no veurem. Incorporar el càsting és incloure la violència inherent al càsting, les denúncies de l'Institut del Teatre i totes les demandes de maltractaments i assetjaments de tants altres professors i companys de feina que el moviment del #MeToo ha permès treure a la llum. Un càsting és un acte d'intimidació, de gestió del poder i del control sobre els cossos; *view and like*, *view and dislike*, tu vals, tu no. El càsting dels inacabables processos selectius de feina en contractes eternament puntuals, de les aplicacions per lligar, dels concursos televisius, dels talent shows, de les plataformes socials, de les reunions d'empresa, el càsting per absolutament tot.

El càsting actualitza el mite de l'aneguet lleig i de la pèrdua de la innocència, i prioritza, segons la definició dels tres poders que fa Max Weber, el poder carismàtic davant del poder legal o el tradicional. Però el càsting també ens porta cap al format del judici i ens ubica davant la Santa Inquisició i en companyia de totes aquelles dones acusades d'heretges, milers d'elles cremades a la foguera (com Margarida Porete), d'altres requisades i vigilades de forma ininterrompuda. Una heretgia que neix del fet de professar una experiència directa amb la divinitat, saltant-se la figura del clergat, és a dir: del mentor, del professor, del pare, de l'herència. Santa Teresa no n'era una excepció. Medievalistes com Victoria Cirlot i Blanca Garí, o filòsofes com Silvia Federici, coincideixen que amb la fi del període feudal i l'arribada del primer capitalisme al segle xv (segle en què apareix la Inquisició espanyola), les dones són jutjades i castigades severament acusades, sovint, de bruixes, heretges o heterodoxes. Un judici inquisitorial és un càsting el resultat del qual ja està deliberat

anticipadament, és una condemna a mort. El càsting, finalment, és una eina metanarrativa per parlar del mateix procés de producció de la creació teatral i la violència que aquest procés inscriu i com s'hereta.

Les obres de Szpunberg s'haurien d'estudiar a les Facultats de Dret o de Ciències Polítiques perquè ens fan reflexionar sobre conflictes morals actuals, però lluny de dogmatismes o moralismes, passejant-se a plaer per l'ambivalència dels fets, treballant des dels testimonis més enllà de l'antagonisme víctima-botxí. Així els espectadors i espectadores acaben sortint moralment més madurs, indagant en l'ànima des d'una violència que és íntima i social alhora. I, també, una mica com Simone Weil, prioritza la idea de justícia («això no és just») a la del dret («tinc dret a»), tal com ens explica el filòsof Giorgio Agamben al pròleg de *La persona y lo sagrado*. La justícia és de tendència tragicòmica, mentre que el dret ho encamina quasi tot cap al melodrama. El recurs a les veus polifòniques, que, des de la seva individualitat, acaben creant un petit cor, ajuda a performar aquest exercici polític. Szpunberg sovint recorda aquella idea de Juan Mayorga segons la qual el públic del teatre convoca la polis i dialoga amb ella. D'aquesta manera, el seu teatre és experiència moral, deixa que els animals polítics siguem nosaltres, de bracet amb els actors, les actrius i les altres veus convidades en el text. El cor anul·la el càsting, el torna inútil.

### El dir

L'obra comença amb una cita de Matilde de Magdeburg o que diu: «No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de revelarse». Aquesta cita María Zambrano l'actualitzarà, sense citar-ne l'origen, al seu llibre *La confesión, un género literario*, dient que «no se escribe por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse». Revelar-se i expressar-se com a accions germanes; això és el que fan els personatges de *Mal de coraçon*, ja que no hi ha més trama que la dels cossos i la paraula encarnant-se. Una paraula a estones meditativa, de vegades frenètica, que es dol d'una certa glossolàlia o incontinença de la parla, com fan els orats o les beates, o els nens que resen per cansar-se i fer-se venir la son. La cadència del text s'acosta a la cadència de l'oració, fins al punt de perdre de vista els personatges, el «qui», per passar a copsar el «què».

El qui, la persona, el jo inflat, és irrellevant. Arriba un punt en què la Victoria, santa Teresa, la cambrera i na Maria es van sobreposant. Arriba un moment en què un sol personatge emula el cor, esdevé cor.

Un cor que fa de la seva manifestació i expressió l'argument principal de la narració. Un cor situat en un temps que no és el de la cronologia, sinó el de la mística. Com la mateixa dramaturga apunta a l'inici, ens trobem en un «temps actual, a estones místic», el temps del misteri o de la raó oculta; temps sincrònic, temps fora del temps, mentre en fora de camp amenaça el diluvi universal, l'arribada de la fi dels temps (concepció escatològica del temps cristià). Però el temps místic se sobreposa al temps de la catàstrofe, la revelació no és un final, sinó un principi. Victòria redemptora.

Szpunberg sembla voler-nos dir que el temps natural del teatre és aquest temps místic o temps suspès, que ens permet sortir de la concatenació dels fets, per passar a formar part de l'espai transfigurat del teatre, aquella polis d'ànimes assedegades. I en escena, algú encès, però distant —amb aquella distància perceptible en l'aura dels il·luminats— ens diu que res no ens torbi, que res no ens espanti, que la violència del món només és possible perquè hi ha un amor de proporcions idèntiques, immesurable.

Ingrid Guardiola