

prama-ticles

Teatr*o* trans

i altres textos
no normatius

Marc Rosich

comanegra
Institut del Teatre | Edicions

Marc Rosich (Barcelona, 1973) és dramaturg, director d'escena i traductor. Les seves obres, adaptacions i traduccions s'han estrenat al Teatre Nacional, el Teatre Lliure, el Teatre Romea, el Centro Dramático Nacional, la Sala Beckett i el Tantarantana, entre altres. Ha col·laborat en una desena de projectes internacionals amb el director Calixto Bieito, amb qui va guanyar el Premi de la Crítica 2008 a la millor adaptació per *Tirant lo Blanc*. Entre els seus textos originals destaquen *Jacuzzi*, *ASAP*, *Àries de reservat*, *Ocaña, reina de las Ramblas*, *¿Qué fue de Andrés Villarrosa?*, *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, *A tots els que heu vingut*, *Limbo*, *Rive Gauche*, *Car Wash*, *N&N*, *Party Line*, *De Manolo a Escobar*, *Surabaya* (finalista al Premi Fundació Romea 2004) i *Copi i Ocaña al purgatori*. En el camp del teatre infantil, ha estrenat *Renard o el llibre de les bèsties* (Premi de la Crítica 2016 / Premi Butaca 2016) i *La dona vinguda del futur* (Premi Butaca 2013). També és autor dels llibrets d'òpera *Diàlegs de Tirant e Carmesina*, *Java Suite*, *LByron* i *La Cuzzoni*.

Teatre trans

i altres textos no normatius

rama-ticles

Dramatúrgia contemporània

Primera edició: març del 2020

© dels textos: Marc Rosich, 2015-2019

© del pròleg: Isaias Fanlo, 2020

© de l'epíleg: Sebastià Portell, 2020

© d'aquesta edició: Editorial Comanegra / Institut del Teatre, 2020

Editorial Comanegra
Consell de Cent, 159
08015 Barcelona
www.comanegra.com

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Direcció general: Magda Puyo
Plaça de Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Direcció de la col·lecció: Carles Batlle, Marina Laboreo
Edició (Institut del Teatre): Marta Borrás
Disseny de col·lecció: Maria Mestre
Disseny de cobertes: Irene Guardiola
Maquetació: Víctor García Tur
Correcció: Núria Puyuelo
Impressió: BookPrint Digital

ISBN (Comanegra): 978-84-18022-36-4

ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-916-0

Dipòsit legal: B 4475-2020

Llibre local = Lector compromès

Aquest és un llibre publicat amb el segell **Llibre local**, que garanteix que el 100% de la seva elaboració –des del disseny fins a la impressió– s'ha dut a terme per professionals i empreses del nostre país. Amb la seva compra has contribuït a crear llocs de treball dignes al teu entorn, a assegurar que cap impost no fugi a l'estranger i a minimitzar el seu impacte ambiental, entre altres beneficis. Visita **llibrelocal.cat** per conèixer millor aquesta iniciativa.



Queden rigorosament prohibides i es sotmetran a les sancions establertes per la llei: la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, inclosos els mitjans reprogràfics i informàtics, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públic sense autorització de l'Editorial Comanegra. Adreceu-vos a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, www.cedro.org) si us cal fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra.

Teatre trans

i altres textos no normatius

Marc Rosich

Pròleg d'Isaias Fanlo
Epíleg de Sebastià Portell



Diputació
Barcelona | Institut del Teatre

comanegra

Índex

Supervivència i utopia en el teatre queer i trans Isaias Fanlo	9
Limbo	31
A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)	75
De tritons i sirenes	111
Ocaña, reina de las Ramblas	129
Marc Rosich dona problemes Sebastià Portell	163

Supervivència i utopia en el teatre queer i trans

Isaias Fanlo

Les relacions entre la teoria queer, l'activisme i la creativitat són, com a mínim, complexes. D'una banda, a la teoria queer se l'ha criticada, sovint, per haver caigut en un elitisme i un hermetisme massa habituals en l'acadèmia. Allò que va néixer en l'àmbit universitari com a resposta a una sèrie d'inquietuds que s'estaven desenvolupant, especialment, a partir dels moviments reivindicatius de finals de la dècada dels seixanta i el canvi de paradigma que implica l'anomenat «alliberament gai» pel que fa a la reformulació de possibilitats afectives, familiars i, si hi incloem també la lluita trans, d'expressió de gènere, massa sovint ha acabat caient en les deformacions pròpies d'un academicisme mal entès.

D'altra banda, però, bona part dels pensadors queer més interessants en l'àmbit universitari mantenen un vincle íntim i orgànic amb els seus objectes/subjectes d'estudi. Encara més: part de l'obra d'aquests investigadors s'enriqueix gràcies a l'apreciació subjectiva, a la vivència autobiogràfica. Per engegar el seu estudi dels clubs gais nord-americans com a espais performatius, per

exemple, Ramón Rivera-Servera opta pel testimoni personal: «Com a migrant als Estats Units des de Puerto Rico a principis de la dècada dels noranta, vaig aprendre a articular la meua sexualitat i la meua identitat política en el *dance club*», escriu; al cap i a la fi, el seu text parla de la importància d'allò performatiu com a manera de generar vincles en una comunitat doblement precaritzada, per queer i per llatina (269).¹ Un altre acadèmic porto-riqueny, Alberto Sandoval-Sánchez, comença el seu llibre *José, Can You See?* —un clàssic indiscutible en l'àmbit dels estudis teatrals— parlant de la seva odissea personal, que ell descriu com «un llarg viatge d'assimilació, descolonització, i pensament crític» per aprendre a acceptar-se en la seva subjectivitat, de vegades contradictòria (3).²

Així doncs, penso que és inútil —encara més: en aquest cas, seria irresponsable i èticament dubtós per part meua— resistir-se a les supuracions entre la teoria, la lectura crítica, l'experiència personal i la vivència comunitària. Fa més d'una dècada que tinc la fortuna immensa de compartir projecte vital, i projectes artístics, amb Marc Rosich, i per tant no només lleigeixo i penso en aquests textos des del punt de vista teòric, sinó també com

¹ Si no s'especifica, les traduccions de les citacions en anglès són meves.

² Sandoval porta aquesta subjectivitat encara més enllà. De fet, el títol del seu llibre, a més d'evocar una reescriptura del primer vers de l'himne dels Estats Units amb connotacions xenòfobes (reduïx a tots els subjectes llatins al nom propi, que en aquest cas esdevé un genèric respectiu *José*), sembla suggerir un vincle profund amb un episodi determinant de la seva biografia. Sandoval va aconseguir sobreviure al contagi del VIH en plena epidèmia de la sida, però en va patir una seqüela: la pèrdua gairebé total de la visió a causa d'una infecció oportunista. El títol del llibre, així doncs, sembla jugar, un cop més, amb la barreja de la teoria, la preocupació pel benestar comunitari i la vivència personal.

part d'una trajectòria que m'afecta de manera personal. Amb el Marc hi ha un diàleg continuat, que inevitablement travessa tot el que fem i escrivim en un viatge d'anada i tornada.

Les arts escèniques posseeixen una força potencial i una capacitat de generar afectes difícils de mesurar. Cada vegada que trepitgem una sala de teatre o un espai no convencional ens atrevim a participar d'una experiència, podríem dir, ecumènica: el públic, els actors i les actrius, l'equip tècnic i de regidoria... Totes les parts comparteixen un moment únic i irrepetible. El text escrit és el mateix, però cada vespre l'esdeveniment teatral ofereix infinites possibilitats de canvi perquè al voltant de l'obra tot és humà i, per tant, imperfecte, fràgil, fugisser. El teatre no permet tirar enrere en el text: si l'espectador s'ha distret, o si l'actor ha comès una befa, cal continuar avançant. En això rau la fragilitat de l'esdeveniment teatral (la funció està en continu perill d'esfondrar-se), i també la seva fortalesa com a experiència (que es basteix en un sentiment implícit de responsabilitat compartida).

Jill Dolan escriu que la capacitat transformativa (ella en diu *epifànica*) del teatre s'origina, precisament, en la possibilitat que, en un moment del present immediat, «tant jo com la resta dels meus companys espectadors podem connectar de manera més completa amb les complexitats del nostre *passat* i la possibilitat d'un *futur* millor» (2005: 5, cursives en l'original). En un present constant, compartim un moment d'un passat que ens projecta cap a una visió del futur: el teatre col·lapsa el desplaçament lineal de temps per generar, en aquesta

experiència col·lectiva, la possibilitat d'una utopia. Etimològicament, la utopia denota un lloc que no existeix (*ou-topos*); tanmateix, durant l'esdeveniment teatral, una comunitat diversa la fa possible, real. No és estrany, així doncs, que persones amb desigs i identitats de gènere no normatives hagin (hàgim) acudit al llarg dels segles al teatre per viure, encara que sigui durant els breus moments de la representació, la possibilitat d'un món que permet una existència més plaent. O que en molts casos permet, ras i curt, una existència. Tornant a Dolan, podem afirmar que «[p]el seu estatus liminar, com a real i no real, efímer i transformatiu, el teatre ha estat, de fa temps, un espai on s'hi congreguen els inadaptats i els marginals» (2010: 3).

De la mateixa manera que resulta difícil dissociar activisme queer i activisme trans, també costa separar-ne les manifestacions artístiques. La revolta de Stonewall de l'any 1969, que es considera per consens el tret de sortida de l'activisme queer tal com l'entenem avui dia, va ser simbòlicament liderada per una activista trans (i afrodescendent), Marsha P. Johnson. La reputada pensadora i activista trans Susan Stryker sosté que la teoria trans és la germana rebel dins de la teoria queer: «té la mateixa genealogia, però [la teoria trans] genera una disrupció de la narrativa familiar del privilegi que afavoreix les etiquetes sexuals (com ara *gai*, *lesbiana*, *bisexual* i *heterosexual*) per sobre de les categories de gènere (com ara *home* i *dona*) que permeten que el desig prengui forma i trobi allò que busca» (212, cursives en l'original).

Les manifestacions artístiques queer i trans es presten a una lectura simbiòtica, però sempre tenint-ne en compte la diferència. Un dels perills de parlar en termes de «col·lectiu LGTBI» és que l'ús d'aquestes sigles tendeix a esborrar-ne les particularitats de cadascun dels integrants, i avui dia no és el mateix ser gai que ser lesbiana, i molt menys encara ser trans. Totes les identitats aglutinades en aquest paraigua de mots queden perdudes en un fred conjunt de sigles que, al capdavall, sembla més adient per definir una corporació que un grup de persones. Les sigles són opaques. Les sigles invisibilitzen.

Les persones trans s'han hagut de debatre en el que podríem denominar la paradoxa de la invisibilitat. La invisibilitat pot ser, al mateix temps, beneficiosa i perjudicial. D'una banda, tenir *passing* (és a dir, semblar una persona cisgènere) ha estat l'aspiració de moltes persones trans: la invisibilitat, en aquest cas, permet no destacar, viure una vida més tranquil·la, menys exposada a la violència verbal i física d'una societat com la nostra, on encara hi ha un elevadíssim índex de transfòbia. La paradoxa, però, és que el *passing*, sumat a la poca presència pública de figures trans, desemboca en una escassetat de referents per a les persones trans i en perpetua, per tant, les visions estereotipades.

Un dels grans mèrits de les obres que es reuneixen en aquest volum és que proposen portar a escena cossos i identitats de gènere que defugen la normativitat. I els insereixen, orgullosament, en una sèrie de trames que parlen del desencaixament d'aquests individus en una societat que dibuixa les seves fronteres tot rebutjant allò que no encaixi en els seus paradigmes.

Apostar per la visibilitat escènica d'identitats i d'històries subalternes és una manera de fer, a través de l'art, una crítica social. Al capdavall, el teatre ha estat, des de sempre, un espai especular, on una comunitat ha pogut debatre, negociar i combatre qüestions fonamentals per al funcionament dels individus. Situar històries no normatives al bell mig de l'escena, donar focus a personatges visiblement trans, és també un acte de reparació, de dignitat envers un col·lectiu tradicionalment relegat a la inexistència o a l'estereotip.

Els textos recollits en aquesta antologia provoquen esquerdes. Podem incorporar-los en la línia del teatre queer, tot i que les seves ens parlen, principalment, d'expressions d'identitat de gènere. Fins i tot un text com *Ocaña, reina de las Ramblas* combina el descobriment d'un desig (queer) amb el transformisme com a *performance*. No cal dir que, avui dia, vincular el transformisme amb les identitats trans és, com a mínim, qüestionable, però hem de pensar que a *Ocaña, reina de las Ramblas*, Rosich ens transporta a una època (finals de la dècada dels setanta i començaments dels vuitanta) on la mirada trans no havia arribat al nivell de sofisticació que tenim avui dia.³

³ Óscar Guasch i Jordi Mas vinculen desig i identitat de gènere quan comenten que «la història recent de l'homosexualitat a Espanya es pot organitzar en tres períodes amb característiques diferents: el període pregai, representat per la figura del transvestit o el transformista; el període gai, que és el de les reivindicacions al carrer, on emergeix la figura del transsexual; i el període hipergai (57), que comença amb l'arribada del matrimoni igualitari, on els debats sobre les identitats de gènere es tornen més complexos. Traçar una trajectòria paral·lela i harmònica de les lluites del col·lectiu gai amb l'activisme trans és, com a mínim, altament problemàtic (de fet, es podria argumentar que, en el cas del matrimoni igualitari, incorporar-se a la norma ha implicat, per part del col·lectiu, deixar de banda les lluites encara subalternes).

El primer dels textos recollits en aquesta antologia, *Limbo*, contribueix de manera essencial a proporcionar les eines necessàries per entendre la mirada i el pensament trans. Des de la seva concepció fins a la manera com va ser implanat en escena, es tracta d'un espectacle híbrid. La peça neix d'entrevistes i lectures, i de la necessitat visceral de trobar un llenguatge per parlar de temes que rarament han estat abordats a escena, i que es va confegint a partir de la convivència orgànica de treball de text, treball musical i improvisacions a la sala d'assaig. L'espectacle sorgeix de la col·laboració entre Marc Rosich, autor del text, la compositora Clara Peya i la coreògrafa Ariadna Peya. L'obra, per tant, flueix entre teatre de text, *performance*, música i dansa: aquesta voluntat transdisciplinària en la forma sembla complementar-ne el contingut de manera orgànica.

Si el text de *Limbo* té una singular pàtina de veritat teatral és, probablement, perquè Marc Rosich escriu el text a partir d'un diàleg fructífer amb dos activistes trans de primera línia, Pol Galofré i Miquel Missé. L'obra ens situa a un aeroport; l'Albert, el protagonista, es queda atrapat en aquest espai de transició en el moment en què un oficial li priva el pas pel control de seguretat perquè el seu passaport mostra la fotografia d'una dona. L'avió que l'Albert necessita agafar l'ha de portar al quiròfan, per sotmetre's a una operació de reassignació sexual. Atrapat en aquest no-lloc, l'Albert evoca, a partir del diàleg amb la Berta, la seva identitat anterior que es resisteix a desaparèixer, diversos moments de la seva trajectòria personal.

Limbo toca algunes de les qüestions que marquen l'esdevenir de la vida trans en un món dissenyat exclusivament per al binarisme de gènere. La premissa inicial de l'obra, per exemple, està relacionada amb una de les preocupacions de la comunitat trans: el fet que els documents de ciutadania dels subjectes trans acostumen a oferir una descripció poc acurada de les persones a qui representen.⁴ També s'explicita allò que Jack Halberstam denomina «el dilema dels lavabos»: la divisió binària dels serveis (home/dona), que acaba esdevenint metàfora d'una societat que, de manera literal, força els subjectes trans a representar (a performar) un tipus d'identitat de gènere que els engavanya, per limitada.⁵

Precisament, el viatge que *Limbo* ens proposa és el de la superació de l'obstacle del binarisme; un viatge que, al capdavall, no té punt d'arribada perquè s'esdevé de manera infinita. Des del moment que es queda atrapat al no-lloc que és l'aeroport, l'Albert no només ha de lluitar contra una societat transfòbica, sinó també contra els seus propis fantasmes. Ell és, també, fill d'aquesta societat que l'ha ensenyat a veure-ho tot, també a si mateix, de manera binària. Alliberar-se d'aquesta ontologia és un procés tan dolorós com gratificant. És per això que en el moment que l'Albert comprèn que, en comptes de mirar

⁴ Nora Butler Burke, per exemple, recull la preocupació de l'activisme trans i denuncia que, l'any 2012, els aeroports canadencs es preparaven per impedir que les persones trans passessin els controls de seguretat si el seu passaport no coincidia amb la seva actual identitat de gènere, nom inclòs (113).

⁵ A *Female Masculinity* (1998), Halberstam comenta que, pel fet d'escollir la porta d'un lavabo, les persones trans es veuen forçades a escollir una manera de ser en el món (masculina o femenina) que és excloent, i que l'Estat empra, en termes foucaultians, per imposar la seva disciplina sobre els subjectes.

d'adaptar-se a una idea de masculinitat que la societat li ha imposat, pot confegir-se com a ésser còmode en la seva transició (sense fal·loplàsties, sense l'obligació del quiròfan), esdevé una autèntica catarsi que desborda el text i ens afecta de ple a nosaltres, espectadors i lectors. En comptes de lluitar contra la Berta, la seva identitat anterior, ara l'Albert pot incorporar-la al seu relat: no cal renunciar al passat, al que va ser, sinó pensar-se a si mateix com la criatura completa, genuïna, que és. És en el moment en què l'Albert comprèn que existeix la possibilitat de constituir-se com a persona no binària que li arriba la pau i la possibilitat de felicitat. La darrera escena s'allunya dels espais claustrofòbics i transicionals (aeroports, lavabos, sales d'espera) i ens situa a la terrassa d'un cafè, espai obert, alliberador. El punt final del viatge està escrit en present, que és el temps escènic de les utopies queer i trans. El nou Albert ha perdut la por i s'ha tret la màscara davant d'una persona que no arribem a veure —perquè potser aquesta persona som nosaltres mateixos, els espectadors. És un moment de coratge i de pau: «Perquè el teu cos no és peatge ni frontera», es diu l'Albert, utilitzant la segona persona del singular perquè el seu *jo* desdoblant és també un *tu*, i també és un *nosaltres* que ens abasta, fluït i múltiple. «Apartes el cafè, amb un gest decidit. Li mires als ulls. Allargues la mà. I et toca el sol a la cara» (70). La catarsi final de *Limbo* ens porta a un moment de llum, d'escalfor. Jill Dolan diu que aquesta mena d'utopies teatrals són crucials per a les persones que pateixen violència sistemàtica, perquè ofereixen la possibilitat efímera d'una satisfacció, d'una completesa. Per això *Limbo* és una obra necessària: perquè obre les portes a l'epistemologia del no binarisme.

L'any 2015, el coreògraf i ballarí Roberto G. Alonso va demanar a Marc Rosich que li escrivís una peça a mida, ajustada a la seva complexa expressió de gènere: la d'un home cisgènere que, a escena, performa com a actriu dramàtica.⁶ El resultat d'aquesta col·laboració és *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, una altra peça híbrida, que fusiona teatre de text, música i dansa, i que va ser dissenyada específicament per ser representada en espais no convencionals.⁷ L'obra es va estrenar, amb gran èxit, a la Fira Tàrrrega del 2016 (l'estrena a Barcelona va arribar uns mesos més tard, en el marc del cicle «Terrats en Cultura»). Per arribar a l'espai on tenia lloc la peça, els espectadors havien de sortir de la zona de confort de la sala teatral i caminar durant més d'un quilòmetre, fins a arribar a la part de sota d'un pont situat als afores de la ciutat. Allà els rebia la dona madura, el personatge imaginat per Rosich, disposada a compartir amb els espectadors la seva història a canvi d'un entrepà, d'una cigarreta o, si més no, d'una mica de temps i d'atenció. La seva és la història d'un desnonament doble: ella havia estat una aspirant a actriu que s'ensorra en el moment

⁶ En una entrevista per a Televisió de Catalunya, Alonso afirma: «He descobert que tinc vocació d'actriu. Jo crec que hauria de ser actriu... per la meua fesomia, per la meua manera de ser, per la meua manera d'expressar-me, jo crec que soc millor actriu que actor. De vegades no hem de lluitar contra les coses... crec que això del transformisme, de posar-me tacons, va ser no anar contra corrent» («20 minuts amb Roberto G. Alonso», *Tríia* 33, 28 de març del 2017).

⁷ Cal notar que, en aquesta antologia, dos dels textos estan escrits en català (*Limbo* i *De tritons i sirenes*) i dos en castellà (*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* i *Ocaña, reina de las Ramblas*). A Rosich mai li han caigut els anells per passar d'un idioma a un altre (sovint, fins i tot, en el mateix text, com és el cas de la comèdia immobiliària *NE&N, Núria i Nacho*). En aquest sentit, vull apuntar dues coses: una, que Rosich posa l'idioma al servei del personatge, i no a l'inrevés; i dues, que, en un tipus de teatre que desafia la normativitat i el binarisme, trencar amb la gavanya del teatre convencional i monolingüe sembla, fins i tot, un acte de coherència.

que el seu amant l'abandona. Ben aviat, aquest desnonament emocional s'acaba complementant amb un desnonament físic, perquè la dona, deprimida pel daltabaix amorós, deixa de ser productiva i és, finalment, expulsada de casa seva. Les circumstàncies de la vida l'empenyen, finalment, al (no-)lloc on els espectadors l'han trobada: sota un pont. La paradoxa és que l'amant que desencadena la seva misèria era enginyer de ponts i camins.

No és gratuït que els espectadors hagin de desplaçar-se a un espai tan precari i insalubre com aquest. Durant l'estona que duri la representació, ells també seran pàries, excedents relegats a la perifèria de la civilització, sacrificis necessaris per mantenir la coherència de la societat heteronormativa (HALBERSTAM 2005: 113). Ells, habitants del privilegi, poden viure un tast de la precarietat per tornar, després, a la superfície; les criatures subalternes, però, s'hi queden atrapades. Si el pont és, de manera habitual, símbol de comunicació i vincle, el seu revers simbolitza el contrari: l'aïllament.

En les primeres escenes, la dona madura justifica el títol de l'obra: diu que Tennessee Williams no la va arribar a escriure mai perquè no la va arribar a conèixer. I continua: «Porque, si me hubiera conocido, tal cual soy, hoy otro gallo me cantaría» (81). La clau de l'escena rau en l'ús del subjuntiu, que es desplega en aquesta part del monòleg. El subjuntiu és el temps verbal de la utopia i apunta a una temporalitat doble. En l'aquí i l'ara, indica un esdeveniment que no ha passat, però la dona madura no viu només l'aquí i l'ara. S'obre, amb el subjuntiu,

una esquerda de possibilitats que ens transporta a un més enllà físic i temporal. El moviment (a través de la dansa, Roberto G. Alonso reforça la fisicalitat del cos) i la música (especialment amb la banda sonora de la pel·lícula *Memòries de l'Àfrica*, que de nou ens porta al regne de la memòria) furguen encara més en aquesta esquerda, que s'obre i sagna a escena com una ferida de la normativitat. En aquest espai-temps alternatiu que s'esdevé a través de la paraula, de la dansa, de la música, Tennessee Williams salva, efectivament, la dona madura. A partir d'aquest moment, actriu i espectadors vivim desdobllats, en una sèrie de realitats que, gràcies a l'experiència utòpica del teatre, es multipliquen, es contaminen, se solapen: d'una banda, baixem als abismes de l'exclusió social i, de l'altra, ens endinsem en una *performance* que té molt de metateatral i que ens recorda, constantment, que tota norma és, al capdavall, un constructe sociocultural.

Podem pensar una peça com *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* com a teatre trans? D'una banda, sembla que el que Rosich ens proposa, a través del cos de Roberto G. Alonso, és una *performance* que se sosté mitjançant una espectacularització frenètica del transformisme: el fet que, durant la funció, Alonso es canviï de vestuari una vintena de vegades només serveix per reforçar aquest tractament hiperbòlic. En aquest sentit, la peça sembla retornar a la visió gairebé anacrònica del fet trans que mencionava al principi d'aquest assaig. I tanmateix, en un moment de la peça, la dona madura comenta, casualment, que el seu enginyer «me había aceptado tal cual soy, con todos mis aditivos...» (89). Es tracta de l'única

referència que apunta, de manera eufemística, a un cos que *excedeix* la norma: un cos, a escena, trans.⁸ Potser podríem dir, aleshores, que a *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* allò trans s'esdevé en un nivell que va més enllà del llenguatge: s'esdevé en l'espai liminar on té lloc l'espectacle i la impossibilitat d'establir-hi una quarta paret (perquè, bàsicament, hi manquen les altres tres), en el cos de l'actriu que desborda l'escena, en una coreografia visceral, en la bifurcació violenta de la temporalitat de l'obra.

També cal parlar de la música, que té un paper important a *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*. El monòleg de la dona madura és acompanyat per una selecció eclèctica de temes que van de clàssics de la *movida* madrilenya (que evoca un temps de celebració acrítica de llibertats després d'una dictadura) fins a «Supremacy», l'èxit de la banda de rock alternatiu Muse, que dona pas a un moment d'agressivitat nihilista. Vull fixar-me, però, en la darrera cançó de l'obra: la versió que fa Lara Fabian del tema «Je suis malade», compost per Serge Lama l'any 1973. Aquest tema sembla reforçar l'abandonament definitiu de la temporalitat normativa de l'obra. Com també passa a *Limbo*, aquí la dona madura es veu en la necessitat de reconèixer, explícitament, la seva condició patològica a ulls de la societat, abans de trencar definitivament amb la norma i emprendre el viatge cap a la

⁸ Rosich fa servir la mateixa expressió a la seva obra *Copi i Ocaña al purgatori* (2005), quan Copi decideix mostrar-se davant el doctor com a home, en comptes de dona, amb una perruca i un bigoti postís: «¡...que me vean tal cual soy! ¡Con todos mis aditivos!» (49). La intertextualitat, en aquest cas, reforça la lectura trans d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*.

llibertat. Per primer cop a l'obra, Roberto G. Alonso canta, la seva veu trencada per la vida competint amb la de Lara Fabian, i el castellà se solapa amb el francès per crear una mena de cor dislocat i bilingüe.

La tornada de la cançó obre les portes a la temporalitat queer: «Me siento enferma, / completamente enferma, / el tiempo vuelve hacia atrás / con mi niñez y el miedo de la soledad». Un tret biogràfic comú de molts subjectes queer al llarg de la història és haver experimentat aquesta sensació de no ser capaços d'encaixar en una societat que els rebutja. Com argumenten, entre d'altres, Sara Ahmed (*The Promise of Happiness*), Lauren Berlant (*Cruel Optimism*) i Michael Warner (*The Trouble with Normal*), reafirmar-se com a subjectes queer sovint equival a fracassar com a subjectes normatius, a condemnar-se a una infelicitat, sempre des del punt de vista de la mirada normativa, és clar. Segons Halberstam, aquest fracàs ofereix una «oportunitat... d'obrir forats en la positivitat tòxica de la vida contemporània» (2011, 3). El contrapunt constructiu d'aquest fracàs normatiu és la possibilitat d'explorar horitzons que van més enllà de la norma. Després de la versió del tema de Lara Fabian que *capgira* el temps, la peça ens catapulta cap a una escena final que dibuixa un alliberament melancòlic: arriba el moment de la catarsi. En aquest final que la dona madura, emancipada, pot dibuixar per si mateixa, es fa realitat el somni de transformar-se en l'actriu d'una peça de Tennessee Williams reescrita per a l'ocasió. Rosich, aquí, pren com a punt de partida la fantasia al·legòrica de Tennessee Williams *Camino Real* (1953), peça que ell mateix va adaptar per al muntatge que Calixto Bieito va

dirigir al Goodman Theatre de Chicago l'any 2012. Al final d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, la dona madura es prepara per abandonar l'escenari tot (re)interpretant Marguerite Gautier a *Camino Real* (107):

¿Lo oyen? ¿No escuchan cómo silban los basureros no muy lejos de aquí, barriéndolo todo? ¿Qué es esto? ¿Este sentimiento entre nosotros? Sentimos algo, sí, algo... delicado, irreal, pero sin sangre... igual que las violetas que arraigan en la luna o en las grietas de estas llanuras yermas, fertilizadas solo por las cagaditas de los buitres carroñeros. Los buitres... esos pajarillos me son familiares. Sus sombras habitan en este puente. Pero... ¿ternura? Ya no queda ternura aquí. Por más que lo intenten, las violetas no pueden partir la dura roca.

El que sembla una derrota final es presta, al mateix temps, a una altra lectura. A *Camino Real*, les paraules de Gautier troben un eco en les de Don Quixot, un altre personatge que també sent la necessitat de sortir a l'aventura i fugir de l'escenari claustrofòbic de l'obra de Williams. Abans de marxar cap al desert, la font de la plaça, seca durant tota l'obra, comença a brollar. Esperonat per aquesta fissura de fertilitat en una terra erma, Don Quixot crida, en un gest de rebel·lia: «Les violetes de les muntanyes han trencat les roques!» (591, èmfasi meu). I quan la dona madura abandona l'escenari, al final d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, hi sura aquesta esquerda d'optimisme queer, barrejada amb la malenconia inevitable del personatge melodramàtic.

De tritons i sirenes, el tercer text d'aquest volum, va formar part de *La fragilitat dels verbs transitius*, un espectacle multidisciplinari i polifònic estrenat al Festival Grec 2016, amb textos de Carlos Be, Marc Rosich, Helena Tornero i coreografies de Roberto G. Alonso. L'espectacle examinava algunes de les complexitats que travessen els subjectes trans, des del descobriment de la seva identitat en la infantesa —sense comptar amb eines suficients per interpretar-la—, fins a l'exclusió que les persones trans madures senten, fins i tot dins de la comunitat queer. El fragment que Marc Rosich va escriure per a la peça recorria les vivències i els afectes d'un professor d'institut que, de cara a l'exterior, manté una vida heteronormativa però que, dins seu, sent la necessitat imperiosa d'alliberar la seva identitat de gènere. Les «sirenes» i els «tritons» del títol semblen suggerir-nos que el tipus de personatges que poblaran la peça pertanyen a l'àmbit d'allò monstruós (sempre des del punt de vista de la mirada normativa, vigilant que ningú se surti del camí marcat). El monstre, criatura objecta en el sentit formulat per Julia Kristeva: l'alteritat que ens porta més enllà de l'àmbit d'allò possible, d'allò imaginable, que en la superfície provoca rebuig, però que circula com un riu subterrani imparable, carregat de fascinació i de desig, que destrueix els fonaments de la civilització. La societat no vol mirar el monstre, el rebutja, perquè sap que el monstre és capaç, amb la seva mera presència, de trencar les normes que basteixen el funcionament de la moral dictada pels poders hegemònics.

Vull aturar-me en un moment de *De tritons i sirenes*, que en el meu parer suposa el punt àlgid de la peça. En aquesta escena, el professor, interpretat per Oriol Genís al muntatge del Grec,

surt a escena maquillat, amb un vestit elegant color verd maragda i sabates de tacó: se la veu còmoda, confiada en la seva identitat trans. Dalt de l'escenari l'espera un home vestit amb un esmòquing. El professor s'hi acosta i, quan les seves mans es toquen, dalt de l'escenari s'obre una esclatxa temporal i espacial alternativa. Comença a sonar una cançó, una invitació a ballar. La cançó és d'un altre temps: del passat? O potser d'una temporalitat alternativa, utòpica, en la qual el professor té l'oportunitat de tastar la felicitat? El professor balla amb el seu home, a la manera de Fred Astaire i Ginger Rogers, i de la seva coreografia sorgeix una potencialitat infinita d'alternatives: és la promesa del plaer. En aquest moment, el ball és, per al professor, una manera de sobreviure i, al mateix temps, d'expressar la seva llibertat. Rivera-Servera argumenta que, en el cas d'una comunitat subalterna, ballar «produceix experiències alternatives i visions de com les coses podrien i haurien de ser» (271), i és precisament això el que el professor experimenta en el seu cos: la possibilitat d'un aquí i un ara diferents. És per això que, al bell mig del ball, cau la quarta paret, el professor se sap (ad)mirat pels espectadors, i ja no té por; es gira cap al públic i somriu, serè, confiat, per primer (i darrer) cop.

El somriure: un gest prelingüístic que condensa un moment d'utopia. Aquest moment de felicitat s'acaba, i el personatge torna a la seva línia temporal, a una vida que el condemna a la repressió i a l'exclusió. Però el teatre ens ha permès viure, encara que sigui per uns instants, una alternativa i, inevitablement, aquest moment queda surant, com a energia, com a afecte en estat pur.

En el cas d'*Ocaña, reina de las Ramblas*, la darrera obra recollida en aquesta antologia, la necessitat de pensar-se *més enllà* es vertebrada de manera literal, perquè Ocaña ens parla des de la mort. L'obra ens planteja el desdoblament metateatral entre Ocaña, el personatge, i Joan Vázquez, l'actor que l'interpreta: al llarg del text, el personatge anirà entrant i sortint del cos de l'actor, de manera gairebé lúdica, com si volgués divertir-se un darrer cop amb els espectadors mentre aconsegueix donar un final a la seva història.

La peça reivindica Ocaña com a figura explícitament queer, i abraça el seu activisme tant polític (el veiem, per exemple, a la manifestació del Front d'Alliberament Gai, a Barcelona, l'any 1977) com artístic (un dels episodis de l'obra ens porta a la *performance* que Ocaña va fer al mur de Berlín l'any 1979, aprofitant l'estrena de la pel·lícula de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* a la Berlinale). Joan Vázquez, fora de personatge, ens defineix l'artista: «Pionero de la *performance* más queer, cuando ni tan solo se había acuñado el término *queer*» (134). El terme *queer*, en realitat, sí que existia (en anglès), però no venia acompanyat de la forta càrrega teòrica i activista que comença a acumular a partir dels noranta.

La peça parteix d'aquesta mirada analítica, que flirteja amb la teoria queer. De fet, s'hi menciona l'heteronorma i també la «crononormativitat», un concepte creat per Elizabeth Freeman per descriure com els poders hegemònics determinen de quin manera transcorren les biografies dels subjectes normatius (el temps de l'escola, del matrimoni, de la reproducció, de la

hipoteca, del treball, de la jubilació...). Tanmateix, la mirada d'Ocaña, que a poc a poc va monopolitzant el text, és la de l'artista naïf, a qui la teoria no li interessa en absolut. Així doncs, cançó rere cançó, el text va oscil·lant entre la sofisticació teòrica, formulada fora de personatge, i la *performance*, que no està pensada per ser escrita, sinó per ser viscuda sense filtres acadèmics.

L'obra progressa inevitablement fins al moment culminant de la mort espectacular d'Ocaña, víctima de les cremades patides durant una de les seves *performances*, quan una espelma cala foc a la seva disfressa de sol. L'accident és fatal perquè l'artista arrossega, de fa temps, el que ell anomena «una hepatitis mal curada», que l'any 1983 i en una persona com Ocaña, que va viure lliurement la seva sexualitat, sembla indicar un eufemisme de la sida. Un eufemisme imposat des de la mort a una persona que mai es va deixar de mostrar com li vingués de gust. Per això, el fet que, a *Ocaña, reina de las Ramblas*, es parli explícitament de la sida, té alguna cosa de reparació. Des de la mort, l'artista insinua que va ser-ne una de les primeres víctimes al nostre país: «Y bueno... que quizá sí que morí del sida. Quizá sí. Quizá sí. Ea. Quizá sí. Ya está dicho. Ahora de qué sirve ya engañar a nadie. ¿De qué? Porque esa hepatitis incurable... si empiezas a echar cuentas... Yo acababa de estar en Nueva York» (156).

Assumir-se com a víctima de la sida és el darrer gest activista d'Ocaña. Un gest pòstum i alliberador, especialment si tenim en compte la manca de referents que hi ha, a causa de l'estigma que encara avui dia acompanya la gent portadora dels anticossos

del viii. De nou, gràcies al fet teatral s'aconsegueix una reparació, només possible a través de la utopia que es genera en el moment en què un grup de persones (espectadors, actors, tècnics, directors, dramaturgs) es reuneixen en un espai determinat, que no necessàriament ha de ser una sala, i junts celebren aquest desplaçament de potencialitats, d'afectes, que anomenem teatre.

Per poder viure de manera honesta, els subjectes queer necessiten anar més enllà del paradigma de la felicitat heteronormativa, encara que això suposi arriscar-se a perdre-ho tot. A *Limbo*, per tal de trobar-se a si mateix, l'Albert ha d'arriscar-se a renunciar a l'única via que li ofereix el sistema: la del quiròfan; la dona madura d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* i el professor de *De tritons i sirenes*, en canvi, només són capaços d'arribar a moments de realització a través de la utopia escènica; Ocaña ens parla transformat en mite, des de la serenitat posterior a una mort terrible, finalment capaç de parlar i de donar-li un sentit a tot plegat. Des de la seva mirada queer, aquests personatges desafien les convencions de la felicitat, el contrari de la qual no és la infelicitat, sinó la possibilitat d'una vida íntegra, interessant. Potser és aquesta la lliçó més valuosa que ens ofereixen les obres recollides en aquest volum: fer-nos veure que, més enllà del món que s'ha anat bastint a partir de les normes que han dictat des del privilegi, hi ha altres possibilitats, altres veus per escoltar, altres indrets per explorar. El teatre queer, el teatre trans, són les violetes que, durant l'acte teatral, van esquerdant les roques que ens empressonen. Poder veure més enllà d'aquestes esquerdes és, en alguns casos, una qüestió transcendental.

OBRES CITADES

- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BUTLER BURKE, Nora. «Connecting the Dots. National Security, the Crime-Migration Nexus, and Trans Women's Survival». A: MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda; TOBIAS, Sarah (eds.). *Trans Studies. The Challenge to Hetero/Homo Normativities*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016, 113-121.
- DOLAN, Jill. *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- *Theatre and Sexuality*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010.
- GUASCH, Óscar; MAS, Jordi. «Bodily, Gender, and Identity Projects in Spain: From the Transvestite to the Transsexual». A: MÉRIDA-JIMÉNEZ, Rafael (ed). *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition*. Nova York: Peter Lang, 2014, 51-63.
- HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova York: New York University Press, 2005.
- *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Tel Quel, 1980.
- RIVERA-SERVERA, Ramón. «Choreographies of Resistance: Latina/o Queer Dance and the Utopian Performative». *Modern Drama*, 47:2 (Estiu 2004), 269-289.

- ROSICH, Marc. *Copi i Ocaña al purgatori*. Barcelona: L'Obrador de la Sala Beckett, 2005.
- SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto. *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.
- STRYKER, Susan. «Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin». A: *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, volum 10, número 2 (2004), 212-215.
- WARNER, Michael. A: *The Trouble with Normal*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real*. A: *The Theatre of Tennessee Williams*, volum II. Nova York: New Directions Books, 1971.

Limbo

Des del primer moment que les germanes Clara i Ariadna Peya i la directora Míriam Escurriola em van proposar de treballar en els materials dramaturgics per a *Limbo*, va quedar clar que ens trobàvem davant d'un espectacle multidisciplinari, on text, música i dansa s'havien de donar la mà. Així doncs, el text que aquí es publica només mostra un dels costats d'un espectacle polièdric. En aquest sentit, m'he trobat que era una gran dificultat descriure els solos i els duets de dansa protagonitzats per les magnètiques Ariadna Peya i Tatiana Monells, així com la resta de moments coreogràfics interpretats per tota la companyia. El mateix m'ha passat amb els tel·lúrics solos de piano de Clara Peya. És per això que finalment he decidit circumscriure aquesta edició a la part merament textual de l'espectacle, amb algunes poques descripcions dels moments coreogràfics i instrumentals.

El procés d'investigació per a l'escriptura de la peça va passar sobretot per submergir-se en els escrits personals de Miquel Missé i Pol Galofré, que, a partir de la seva experiència en primera persona com a nois trans, ens van oferir un punt

de partida que bevia directament de la veritat i des d'on tota la companyia podia començar a ficcionar. Cal tenir en compte que en el moment de començar a preparar l'obra, tot i que no fa gaires anys d'això, encara no s'havien fet les passes de gegant que s'han fet fins avui pel que fa a la pedagogia del que és el fet trans. I així, molta part de l'equip, malgrat formar part de la comunitat LGTBQ i estar molt conscienciats de les lluites pendents del col·lectiu, encara havíem de fer el salt definitiu per entendre amb tota la seva complexitat què vol dir ser trans en un món que tot ho homogeneïtza entre els dos gèneres i que vol patologitzar la diferència. La immersió en els pensaments i els sentiments del Miquel i el Pol ens van ajudar a canviar el marc mental des d'on molts llegíem el fet trans, molt sovint encara ple de prejudicis, i ens va portar a trencar barreres en coses que, fins al moment, havíem donat per suposades des del privilegi.

Des del punt de vista textual, el resultat final és una peça que ha estat pensada per treure el màxim partit de les capacitats de Mariona Castillo en el doble paper d'Albert i Berta. Una de les coses que m'ha impressionat més d'aquesta experiència ha estat veure com, al llarg dels quatre anys que el muntatge ha estat de gira, en les seves versions catalana i castellana, la Mariona ha crescut com a actriu de la mà del personatge. Poques vegades, com a intèrpret, es té l'oportunitat de viure en la pell d'una ficció per a un període tan llarg i la Mariona ha madurat en paral·lel a l'evolució de l'espectacle.

També em fa molt feliç haver pogut comprovar, al llarg d'aquests anys, el gran nombre d'espectadors trans, de totes les edats, però

sobretot joves, que han sentit l'escalf de veure la seva experiència finalment reflectida en una ficció, cosa que els ha ajudat a entendre millor la seva diferència i a trobar sortides per reafirmar la seva identitat divergent. Això és una demostració més de la necessitat d'incloure a les nostres ficcions personatges no normatius que nodreixin d'exemples on emmirallar-se a un col·lectiu tan mancat de referents.

MARC ROSICH

O. PRÒLEG

Focus sobre ALBERT. Cançó: «Tanta tanta por».

ALBERT (*cantant*):

Sento tanta por,
tanta tanta,
que no sé què he de dir
per no semblar boig
per no semblar un boig desgraciat
atrapat en aquesta carn.
En aquesta pell.
En aquesta carcassa.
Carcassa de carn.
Què desitjo més?
No desitjo res més que córrer,
que tocar, que sentir, que besar.
Que viure al límit sota la pell,
i més enllà de la pell.

Ara podria seguir parlant
durant mesos i més mesos
i estaria aquí parlant
durant mesos i més mesos
sense adonar-me de com passa el temps...
sempre que no em féssiu parlar del meu cos.

I. CONTROL DE PASSATGERS A L'AEROPORT

ALBERT lluita contra tota mena d'obstacles en el seu camí per arribar a la zona de control de passatgers de l'aeroport. Quan hi arriba, el CONTROL l'atura, abans de passar per l'arc detector.

CONTROL: Control.

ALBERT: Control.

CONTROL: Líquids? Metalls? Aparells electrònics? Res a declarar?

ALBERT: Res a declarar.

CONTROL: Giri's. Contra la paret. Obri les cames. Encara més.
La bossa és seva? Res a declarar?

ALBERT: Res a declarar.

CONTROL: Líquids? Tisores? Gillette d'afaitar? Tregui's les sabates. Sí, ho ha entès bé: sabates fora. També el cinturó. Obri les cames. Contra la paret. Obri les cames. Encara més. Més. Encara més.

ALBERT: Res a declarar.

CONTROL: Passi. Li dic que passi. I tingui el cinturó. Alto. Targe-
ta d'embarcament? Carnet? No tinc tot el dia. Equipatge de
mà? Quantes bosses porta? Sobrepassen el pes? Excedeixen

les mesures establertes? Excedeixen l'etiqueta establerta? N'està segur? N'està segur? N'està del tot segur? Obri les cames. Ja ha trobat el carnet?

ALBERT: Carnet.

CONTROL: La targeta d'embarcament?

ALBERT: Targeta d'embarcament.

CONTROL: Per què diu que no té res a declarar?

ALBERT: Perquè no tinc res a declarar.

CONTROL: Aquí hi posa un nom de noia. I la fotografia és d'una nena.

ALBERT: La foto és meva. De fa molts anys.

CONTROL: La foto no és seva. Aquí hi posa un nom de noia. Li ha robat el carnet a la seva germana petita? És molt guapa la seva germana menor. Deixi'm tornar a mirar la targeta d'embarcament. Per què al carnet hi posa Berta i a la targeta Albert?

ALBERT: És una història molt llarga.

CONTROL: No tinc temps. Haurà d'esperar aquí al costat mentre s'aclareix.

ALBERT: Jo ja estic aclarit.

CONTROL: Mentre el despropòsit s'aclareix.

ALBERT: Miri... he d'agafar aquest avió. Sigui com sigui. Tinc una cita. A quiròfan. Doctor Noè.

CONTROL: Està malalt?

ALBERT: Jo juraria que no.

CONTROL: Llavors no és urgent. El seu doctor Noè pot esperar. L'hauré de retenir. Fins que ens ho haguem mirat bé.

ALBERT: Què han de mirar?

CONTROL: Proves tangibles. Concloents. Només pujarà a l'avió si es baixa els pantalons. Vull veure què hi ha sota els

pantalons. Per veure que el sexe del carnet i el del cos concorda. Malgrat els pèls de la barba.

ALBERT: I després podré pujar a l'avió?

CONTROL: Primer et deixarem tornar a posar les sabates. I el cinturó.

ALBERT: I després?

CONTROL: Ja veurem. El *duty free* és obert les vint-i-quatre hores.

2. ALS LAVABOS, A TRAVÉS DEL *DUTY FREE*

ALBERT *surt a cercar uns lavabos dins la zona duty free de l'aeroport.*

ALBERT:

Lavabo. Vull córrer a tancar-me al lavabo.

Vull estar amb mi. Per un moment.

Vull saber qui soc jo. Què soc jo.

Però primer cal travessar el *duty free*.

Segueixo els senyals per passadissos de productes.

Bombons, alcohol, tabac, perfums...

Passo dels productes,

no sento els seus cants de sirena,

només vull tancar-me al lavabo.

Segueixo els senyals:

dins un quadrat de puntes arrodonides,

de costat, la figura d'un home i la figura d'una dona.

Fora del quadrat, una fletxa.

Segueixo les fletxes.

Se suposa que he de seguir les fletxes.
Sempre les fletxes.
Segueixo les fletxes,
mesclant-me en la marea
de tots els que segueixen les fletxes,
de tots els que segueixen els cants de sirena.
I al final d'un passadís veig el lavabo.
Per fi.
Un últim passadís entre els cants de sirena.
A la dreta, perfums d'home.
A l'esquerra, perfums de dona.

Soft Velvet (el suave poder de ser mujer).
Strong and Strong (el perfume del poder).
Eau d'amour (tu dulce, dulce atracción).
Tiger Nights (atracción salvaje para el hombre de hoy).
Pink Wishper (el susurro de un pétalo en tu pecho).
Statement (para los que pisan fuerte).
Tainted Red (tus tacones dejarán estela).
Dark Side (para el hombre que persigue la noche).
Sensazione (el toque secreto en tu bolso).

I quan s'acaben els perfums... les dues portes.
A la dreta, el lavabo d'homes.
A l'esquerra, el lavabo de dones.
I no dubto. Fa temps que no dubto.
Jo, que estic entre la por i l'activisme.
Entre la resignació i el trepitjar fort.
Entre la voluntat d'amagar-se

i les ganes de trencar-ho tot... no dubto.
I entro corrents al lavabo d'homes
i corrents em tanco amb balda en un dels lavabos
i corrents, en aquell lavabo d'homes,
m'assec a la tassa com una dona.
Com una dona.
I, un segon després, m'aixeco com un home.
M'obro la bragueta.
Vull pixar.
Em baixo els calçotets, em trec el *packer*...
I, merda!, em rellisca de la mà.
El deixo allà a terra.
Ja el recolliré.
Primer vull pixar.
I em torno a asseure.
Com una dona.
I pixo.
Com una dona.
I, en el silenci del lavabo d'homes,
el *packer*, al terra, em mira.
I, en el silenci del lavabo d'homes,
per un moment, sento que el *binder* m'ofega.
Però no. No m'ofega.
Per molt que m'estrenyi,
el *binder* no m'ofega.
Em convenço que no m'ofega.
El *binder*, de fet, m'omple d'aire els pulmons.
I llavors, de cop, entra algú al lavabo,
dues veus greus,

i corro a agafar el *packer* de terra.
I m'estrenyo el *packer* contra el pit,
mentre sento com s'abaixen les dues braguetes,
i llavors les dues veus greus pixen als urinaris,
pixen dempeus.

3. RECORDS D'INFÀNCIA

ALBERT segueix tancat dins el lavabo de la zona duty free. En el silenci d'ALBERT, entren dues ballarines, que representen la part masculina i la part femenina d'ALBERT. La part femenina lluita per sortir a la superfície, però la part masculina la vol ofegar contínuament. ALBERT acompanya la lluita amb el cant. Finalment, la part masculina guanya.

ALBERT: Bertabertabertabertabertalbertalbertalbert... Em dic Albert. (*Treu el mòbil i marca un número.*) Mama? Un altre cop el contestador? Per què sempre tens el mòbil silenciats? Per què sempre... per a mi... tens el mòbil silenciats? I a vegades penso... que senzill que hauria estat fer-me feliç, només que els Reis m'haguessin portat el que jo havia posat a la carta. Perquè jo m'hi mirava. M'esforçava a escollir i precisar què era el que volia. Però ells mai no m'ho portaven. A vegades s'escolava alguna de les coses que havia demanat, sí, però sempre amb un matís... Un cotxe de carreres, sí, però de color rosa pastel. Amb una nina amb una cabellera rossa al volant. Una granja, però no de cavalls, com volia jo, sinó de ponis. Patètic.

Una vegada vaig posar a la carta dels Reis que em portessin un gat com el de les veïnes. Els el van regalar quan era molt petit. Bé, petita. Els van dir que era una femella. La germana gran li va posar el nom. Dafne. Un nom de gateta presumida. La vestien, la pentinaven i li feien de tot. Mesos després, quan ja havia crescut, es van adonar que, sorpresa!, li penjaven dues pilotetes, que evidentment eren uns collons... Bé, uns collonets. L'estupor va ser general. La veïna petita va plorar molt. I de Dafne va passar a dir-se Bigotitos. I ja no la van tornar a vestir. Van decidir que no. Que no procedia. Però ningú no va preguntar-li res al gat. Tot i que sé que la germana petita, durant molts anys, quan ningú no la veia, encara li deïa Dafne a cau d'orella. I ella, en sentir el seu nom de debò, movia els bigotis.

I bé, els Reis sí que em van portar un gat. (Bé, els Reis... els pares... llavors ja sabia que són els pares...) Però aquell gat mai no va ser com el de les veïnes. Amb el Bigotitos ens miràvem i ens enteníem. Al Bigotitos li hauria encantat el meu psicòleg. I al meu psicòleg li hauria encantat potinejar el cervell d'aquell gat.

I, encara avui, arriba Nadal i fas la carta als Reis. I encara t'hi mires. Penses què pots posar a la llista. Amb tota la responsabilitat. Posant-hi seny. Tot i que saps que sempre, any rere any, encara avui, sí, encara avui!, el primer que desembolicaràs serà la Barbie que ells creuen que hauries de tenir per ser feliç. Desemboliquis el que desemboliquis sempre et miren els ulls d'una Barbie. Dos punts negres, inexpressius. Als Reis els és igual que ja no siguis la Berta. Els és igual que ja transitis pel món amb el nom d'Albert. I, de fet,

també els és igual si ets feliç o no. Per a ells sempre seràs la Berta. I mai no et portaran la vida que vols. Mai no podràs desembolicar la vida que vols. Mai. I potser és perquè ni tu saps què somies ni què vols. Perquè no saps com escriure a la carta el que tu somies i el que tu vols. No saps quines paraules fer servir. Per què fins i tot el que tu somies i el que tu vols es barreja impúdicament, s'arrapa el que els altres somien de tu, per tu, i el que els altres volen de tu, per tu? Fins i tot en el moment més innocent... tot s'acaba conjugant en masculí o femení. I mai en neutre. Mai en neutre. Perquè el neutre està... neutralitzat. Per què tot ha de ser tan difícil?

Saps, mama? De petita, quan portàvem la carta als Reis, just abans de la cavalcada, sé que els veia amb aquelles barbes... i sé que hi havia una part de mi que sempre somiava que els Reis, de petits, havien nascut nenes... Somiava que el rei ros em digués a cau d'orella: jo, de nen, vaig ser nena.

4. LLUNA CREIXENT, LLUNA MINVANT

ALBERT *surt del lavabo per fer una confessió cantada. Cançó:*
«Lluna creixent, lluna minvant».

ALBERT (*cantant*):

De petita,
quan em deien
que bonica,
jo em sentia
molt petit.

De petita,
quan em deien
que bonica,
jo volia
ser bonic.

De menuda,
tots em feien
sentir sola,
i em sentia
molt menut.

De menuda,
quan em feien
sentir sola,
jo em sentia
molt molt sol,
més sol que ningú.

Al llarg de la cançó, es va elevant molt lentament i acaba suspès en l'aire, com de manera màgica.

I encara em sento suspès,
davant d'un món que em sospesa,
com si tot ho hagués suspès,
condemnant-me a estar sospesa.

Els teus pares
creien que era

transitori,
una fase
a superar.

Però un dia
l'evidència
els supera.
Tu només vols
transitar.

Cap dels metges
on et porten
li preocupa
si pateixes
de veritat.

No t'escolten,
només volen
encaixar-te
en els cànons
del que és normal
dins l'excursionista.

I encara em sento suspès,
davant d'un món que em sospesa,
com si tot ho hagués suspès,
condemnant-me a estar sospesa.

I la pregunta queda en suspens:

ets interrogant,
entre la lluna creixent
i la lluna minvant...

De sobte, es precipita de cop contra el terra des de l'altura on està suspès.

ALBERT: Merda!!! No. Ara no! (*Li apareix una taca de sang a l'entrecuix. Efectivament, li ha baixat la regla. Es porta les mans al baix ventre.*) Pensava que ja no... Ja feia temps que no...

ALBERT es queda a terra, arraulit. No es pot aixecar, com si hagués perdut el coneixement. Solo de dansa amb packer. La ballarina que representa la part masculina d'ALBERT aprofita el silenci per entrar a fer un solo. Només porta per roba uns calçotets andrògins. Mostra els pits despullats i, sota els calçotets, s'intueix un packer. Durant tot el solo sembla que la ballarina vulgui hipermasculinitzar-se, buscant sempre el centre de gravetat en la pelvis, com si estigués aprenent a caminar per primer cop amb packer. Malgrat això, el solo denota una gran vulnerabilitat.

5. PRIMERA CONVERSA D'ALBERT AMB BERTA

En el silenci, mentre la ballarina encara està fent les seves darreres contorsions, apareix BERTA, com un espectre. ALBERT encara té les mans al baix ventre.

BERTA: Fa mal?

ALBERT (*sorprès*): Hola, Berta.

BERTA: Hola, Albert. Fa mal?

ALBERT: La regla? Menys del que recordava.

BERTA: I veure'm et fa mal?

ALBERT: Més del que recordava.

Pausa mínima.

BERTA: Vols que me'n vagi?

ALBERT: No. M'anirà bé parlar. Fa temps que no ho fem, oi?
Què? Més d'un any?

BERTA: Mesos. Quatre mesos, per ser exactes. Quatre cicles lunars.

ALBERT: Perdona que no porti bé els comptes. Pots parlar?

BERTA: És trist. Només et recordes de mi com ara, quan el gel de testosterona no et fa l'efecte desitjat, quan la testosterona et juga una mala passada i no tens un tampó a mà.

ALBERT: Ja no en porto a la bossa.

BERTA: Per no delatar-te?

ALBERT: No tinc de què avergonyir-me.

BERTA: Saps? Totes aquestes regles que tu menysprees... jo les hauria passat amb tant de gust. Malgrat el dolor.

ALBERT: No saps de què parles...

BERTA: Si no ho sé, és perquè tu no m'has deixat...

ALBERT: Berta. Prou. He pres una decisió, saps?

BERTA: Una altra?

ALBERT: Aquesta és definitiva.

BERTA: Sí. Ja m'ha arribat. He sentit veus. Fa dies que sento veus. Però m'ho hauries pogut dir tu, directament.

ALBERT: T'ho dic ara. El doctor Noè...

BERTA: El doctor Noè farà el miracle?

ALBERT: Això espero.

BERTA: Una mastectomia?

ALBERT: Una mastectomia per acomiadar-me del *binder*.

BERTA: I per què no també la fal·loplàstia? I així fas el *pack* complet!

ALBERT: Cada cosa al seu moment.

BERTA: Has aconseguit passar tots els tests?

ALBERT: Només em falta l'últim. I llavors em deixaran embarcar.

BERTA: I directe a quiròfan?

ALBERT: Directe.

BERTA: Què has respost als qüestionaris?

ALBERT: El que els psicòlegs volien sentir. És fàcil tirar de tòpics.

BERTA: I creus que tu... que nosaltres... som un tòpic?

ALBERT: Berta, no més qüestionaris. N'estic tip. Podem parlar. Sense retrets. Necessito parlar. Amb tu. Berta, no sé si... si faig bé.

BERTA: Tota la vida només pensant en tu. Només pensant en mi per esborrar-me. I de cop vols parlar!

ALBERT: Berta, no és això...

BERTA: Sí que és això. Què et penses? Que estic aquí com si...? A la teva disposició?

ALBERT: Perdona.

BERTA: Al teu servei...?

ALBERT: Em sap greu...

BERTA: Per quan li ve de gust al senyoret? I el que jo necessito on queda? Fa molt de temps que vas voler deixar de tenir tractes amb mi, amb jo, que soc tu... perquè jo també soc tu, malgrat

que tu... jo també... o he de dir «que era tu»? Doncs ara jo no vull parlar de les teves cosetes. M'he afatat de... de... de... de mendicar moments. Farta, n'estic. I ja no em trobaràs. El proper cop ja no em trobaràs. Perquè jo no voldré que em trobis. La testosterona haurà fet el seu fet i ja no em trobaràs.

ALBERT: Berta.

BERTA: Has decidit embarcar. Molt bé. Endavant, el senyor! Però no. Arribes a la porta d'embarcament i... i... i... i ni tan sols ets capaç de plantar-te, de plantar cara davant el mínim control.

ALBERT: Perdona. No sé...

BERTA: Ni cinc minuts has durat. Ni cinc.

ALBERT: No sé què...

BERTA: I ja t'has tancat al lavabo.

ALBERT: No...

BERTA: No vols tenir collons?!!! Doncs tingues collons!

ALBERT: He pres una decisió. Això és tenir collons. Però... però... hi ha una cosa que no...

BERTA: Per què dubtes ara?

ALBERT: No tinc ni puta idea. Em sento una merda.

BERTA: Mira, has pres una decisió... doncs res de mitges tintes... ves a *muerte* amb la decisió. Si no hi ha lloc per a mi, no hi ha lloc per a mi. Ho he entès. M'ha quedat clar. *Oído cocina*. Fa temps que ho tinc clar. De manera que fora remordiments. Fes el que hakis de fer...

ALBERT: Però no sé què he de fer.

BERTA: Per ara ja has arribat molt lluny. Per ara te n'estàs sortint prou bé sense mi. Felicitats! No em sents? Fe-li-ci... Recordes la cançó que em cantaves de petit? Quan a les nits jo no et deixava dormir?

Cançó de bressol: «Per què no vols jugar al mirall?» ALBERT canta un duo amb BERTA.

ALBERT:

Ja és l'hora d'anar al llit.
Petita, deixa't acotxar.
I així, per fi, petita,
jo podré descansar.

Ja és l'hora de dormir.
Petita, tanca els ulls per mi.
I així, per fi, petita,
els meus ulls podré obrir.

BERTA:

Per què no vols jugar al mirall,
igual com sempre vam jugar?

ALBERT:

Ja és l'hora de morir.
Petita, tanca els ulls per mi.
I així, per fi, petita,
els meus ulls podré obrir.

BERTA:

Encara no és per mi de nit.
No veus que encara vull jugar?
No veus que encara puc somiar?

Per què no em dius mai res bonic?
Per què de cop no et faig feliç?
Per què de sobte és negra nit?

ALBERT:

En mil bocins el vull trencar.
No queden ja jocs per jugar.

BERTA:

Per què m'esclafa el teu coixí?
Per què m'ofega el teu coixí?
(Per què m'ofegues?)
Per què de sobte és negra nit?

La veu de BERTA queda ofegada per la d'ALBERT.

ALBERT:

I així, per fi, petita,
jo podré descansar...

I em mereixo descansar.

Solo de dansa amb binder. La ballarina que representa la part femenina d'ALBERT aprofita els darrers compassos de la cançó per entrar a fer un solo. Porta un binder que li prem els pits. De mica en mica, desenrotllarà el binder, fins a quedar-se alliberada de la pressió. Tot seguit, mentre intenta ballar amb la cinta de roba, aquesta comença a enrotllar-se-li de nou al voltant del cos. Finalment, com si no pogués dominar-lo, el binder acaba envoltant-li la cara i embenant-li els ulls. I així balla sense visió, bat els braços, com si fos una papallona cega.

6. SEGONA CONVERSA D'ALBERT AMB BERTA

ALBERT fa una nova confessió al públic, ple d'il·lusió.

ALBERT: Coneixes algú. I, de sobte, tens forces. I llavors hi ha dies que t'aixeques del llit i tens forces. I penses que el pas val la pena. Hi ha dies que la sola idea de pensar que parlaràs amb aquest algú... la sola idea ja t'aixeca del llit. I et treu les lleganyes. I no cal cafè, no cal cafè, no, no, no et cal, no et fa falta cafeïna, no, no, no. Perquè ja vas prou revolucionat. I no demanes res més a la vida que poder parlar amb aquest algú, eternament. Una estona cada dia. Parlar amb aquest algú. Riure. Riure molt. Riure poc. Somriure. Mirar-se. Parlar. Parlar de tot.

Torna BERTA, com un espectre.

BERTA: De tot menys del teu cos, oi?

ALBERT: No te n'havies anat?

BERTA: On l'has conegut aquest algú?

ALBERT: ...

BERTA: Dignes... On?

ALBERT: Bé, és que encara no ens coneixem. De debò. Cara a cara, vull dir. Bé... cara a cara sí que ens coneixem... hem parlat, molt, però mai en viu...

BERTA: Internet, oi?

ALBERT: Internet.

BERTA: No pots conèixer ningú a través d'una pantalla freda al tacte. Tot es torna fals.

ALBERT: M'és igual, si és fals. M'és ben igual. Fals o no fals, si no fos per internet... jo no seria aquí... si no fos per internet... no hauria arribat tan de pressa aquí... a aquest punt... a aquestes deduccions... decisions... a voler pujar a l'avió... a voler posar-me en mans del doctor Noè... A internet n'he trobat tants altres que estan com jo... I, amb un clic, saps que no estàs sol, malgrat la distància... amb un clic, pots compartir...

BERTA: Però aquest algú de qui t'has enamorat... no és com nosaltres, oi?

ALBERT: No. És com els altres. És com la majoria.

BERTA: I ja sap aquest algú que un cop vas ser jo?

ALBERT: M'ho estic treballant.

BERTA: Sempre dius el mateix i mai no vas enlloc.

ALBERT: Ara ja vaig enlloc.

BERTA: Vols dir «ara ja vaig a algun lloc».

ALBERT: Vull dir el que vull dir...

BERTA: No pots anar enlloc.

ALBERT: Prou!

BERTA: Si vas, sempre vas a algun lloc. No pot ser que...

ALBERT: He dit que prou! I no em corregeixis!

BERTA: Mira qui parla.

ALBERT: Jo no et corregeixo.

BERTA: M'anul·les, que és pitjor.

ALBERT: No et pots alegrar per mi? Que hagi trobat algú...

Algú que... O estàs gelosa?

BERTA: No estic gelosa.

ALBERT: Estàs gelosa!

BERTA: No. Estic. Gelosa.

ALBERT: Sí, sí... estàs gelosa!

BERTA: No estic gelosa.

ALBERT: T'ho noto a la veu.

BERTA: Que et dic que no estic gelosa!!!

ALBERT: *Vale, vale.*

Pausa mínima.

BERTA: S'assembla a mi?

ALBERT: De debò ho vols saber? De debò?

Pausa.

BERTA: Albert... quan t'hagis operat del tot i ja siguis un home...

ALBERT: Ja soc un home...

BERTA: Quan t'hagis operat i ja siguis l'home que vols ser...

ALBERT: Ja soc qui vull ser...

BERTA: Quan t'hagis operat i ja siguis el que somies... quina masculinitat voldràs... voldràs... interpretar... o, com dius tu, performar?

Coreografia: «Performar la masculinitat». Amb una base electrònica propera al hip-hop, les dues ballarines s'empoderen en una dansa frenètica que imita els tòpics de la masculinitat més salvatge. Al final del número, ALBERT es torna a quedar sol, a punt per a noves confessions.

ALBERT: Ha estat un camí molt llarg fins a arribar aquí. Cadascú té els seus processos i jo soc lent. Però aquesta lentitud m'ha permès parar i observar. Observar els meus canvis, però també els de la resta cap a mi. Un camí llarg. Primer, de petit, desorientat en un món que no et dona explicacions ni pistes de què et passa. Després, d'adolescent, desorientat en un món de metges, que t'etiqueten i et diuen que tens una patologia, que ser com ets es pot curar màgicament... I et desorienta la seva terminologia... Una terminologia que acabes fent teva, a canvi de la recepta salvadora, a canvi de la teva santa dosi de testosterona... Un llarg camí, fins avui, que passo.

L'espectre de BERTA torna.

BERTA: Que passes?

ALBERT: Que passo com a home.

BERTA: No havíem quedat que ja ets un home?

ALBERT: Ja m'entens...

BERTA: No t'entenc.

ALBERT: Passo com a home, perquè ja soc un home!

BERTA: «Ja soc»? Vol dir que hi va haver un dia que vas passar de no ser-ho a ser-ho...

ALBERT: Entesos: no seré mai un noi cis...

BERTA: Cis?

ALBERT: Un noi cisgènere! Un noi que ha nascut com a noi!
I no ho seré perquè soc un noi trans, transgènere, i m'encanta ser-ho. M'encanta! Entesos?!

BERTA: I, si ho tens tan clar, i t'encanta tant, per què necessites una mastectomia? I per què una fal·loplàstia?

ALBERT: Quin sentit té quedar-se a mig camí?

BERTA: Ho fas per tu o per algú altre? Si tu ja estàs convençut, a qui vols convèncer?

ALBERT: No saps com enganxa transitar. Llavors tens una meta.

7. MOMENTS PUBLICITARIS

Cançó: «Never stay in between». Se sent una cançó com sortida d'un spot publicitari d'una aerolínia. Estilísticament el tema recorda un estàndard dels que cantaria un Michael Bublé. Al principi, ALBERT queda engolit per la fantasia i balla vestit de capità d'avió entre les dues ballarines, ara en el paper d'hostesses de vol hiperfeminitzades.

VOCALISTA MASCULÍ:

Come on board!

Come on board!

Be a girl,
And we will do
For you the check-in.
Or be a man,
And we will put
Your life on board.
Choose to be a girl,
And we will drive you
To hellish heaven.
Or choose to be a man,
And we will drive you
To heavenly hell.

Choose between A or B,
And everything will be fine
Between you and me.
Choose between B or A
And between you and me
Everything will be okay.
But never choose to stay in between.

Be a girl,
And we will do
For you the check-in.
Or be a man,
And we will put
Your life on board.
Perform for us a girl,
We'll teach you how to wear

The highest high heels
Perform for us a man,
And we'll teach you how to wear
The tightest tight jeans.

La música es revolucionaria, la coreografía de las hostesses de vol es distorsionada. És com si la fantasia heteronormativa que acaba de viure es tornés un malson.

Choose between A or B
And anguish will vanish,
Your dreams at last will fit.
Choose between B or A
And you will make your day,
Your life be complete from A to Z!
But never choose to stay in between!

Les dues hostesses de vol han quedat esteses a terra, com si fossin unes nines desmuntades. ALBERT desperta del malson i BERTA encara hi és.

8. TERCERA CONVERSA D'ALBERT AMB BERTA

ALBERT: Jo no tinc res a escollir.

BERTA: Sí que has escollit. No t'enganyis.

ALBERT: Jo no he escollit res. M'hi he trobat.

BERTA: El que tu vulguis... però jo en la meua pròpia pell sé que has escollit home... Només voldria saber... tinc cu-

riositat... un cop hakis fet el trànsit definitiu, just quan surtis del quiròfan, quin model de masculinitat vols performar? La mateixa parcel·la de masculinitat de quan el món t'identificava com a «nena marimacho»? No. No pot ser. Llavors trepitjaves fort, trepitjaves masculí, però passaves com a dona. Ara que passes com a home, quina és la teva estratègia? Suposo que no deus voler haver de performar un típic home cis, un mascle que se sap mascle... perquè justament el teu cap fuig d'aquest tipus d'etiquetes castradores. Però llavors em pregunto: quin tipus d'home? Has pensat mai que potser llavors podries performar el rol d'un home homosexual? Però llavors em pregunto: quin homosexual? Un típic *marica*? Tant que has lluitat i ara... hauràs de tornar-te a col·locar l'arracada a l'orella? Ara que has conquerit l'espai, podent-te asseure amb les cames obertes, hauràs de tornar a creuar-les i tornar a gesticular amb les mans? Potser millor performar el paper de *musculoca*... Però llavors em pregunto: quin tipus de *musculoca*?

ALBERT: Etiquetes. Putes etiquetes. Fins i tot quan aconseguïsses ser tu, el puto joc de les etiquetes segueix desplegant-se davant els teus ulls. Puto heteropatriarcat, que tot ho etiqueta, que si no etiqueta no està tranquil...

Cançó: «Etiquetar».

Etiquetar, etiquetar.

Etiquetar, tiquità, tiquità.

Etiquetar, etiquetar.

Etiquetar, tiquità, tiquità,
tiquità, tiquità, tiquità, tiquità,
tiquità, tiquità, tiquità, tiquità.

Damunt la lletra repetitiva, les dues ballarines fan un examen físic a ALBERT, que es torna en coreografia feta d'accions físiques, com si li revisessin i etiquetessin fins a la darrera part del seu cos. El número s'interromp per una veu sorgida de la megafonia de l'aeroport.

9. PORTA D'EMBARCAMENT

CONTROL: Avís d'última hora. Es recorda a tots els passatgers que vulguin pujar a l'Arca dels Cossos Equivocats que es dirigeixin urgentment a la porta d'embarcament amb tots els seus documents oberts per la pàgina dels certificats corresponents. A l'altra riba els espera el doctor Noè. Però, recordin, només rebrà els passatgers en trànsit que tinguin tots els permisos en regla.

ALBERT es dirigeix cap a la porta d'embarcament. Cançó: «L'Arca dels Cossos Equivocats».

ALBERT (*cantant*):

Doctor Noè,
llavors arriba el doctor Noè,
quan creus que tot al món
està perdut per sempre,

i que habitar el teu cos
ja no val més la pena.

Doctor Noè,
llavors arriba el doctor Noè,
solcant els mars on mai
no vas gosar banyar-te,
per por de sortir de l'aigua
i que algú es quedés mirant-te.

Doctor Noè,
llavors arriba el doctor Noè,
amb l'arca carregada
de les millors promeses,
i a punt el bisturí
de practicar proeses.

A l'Arca dels Cossos Equivocats
que busquen, que cerquen,
una segona oportunitat.

A l'Arca dels Cossos Equivocats
que busquen, que cerquen,
una segona oportunitat
per encaixar en el món
dels etiquetats
segons els estàndards
de la normalitat.

ALBERT *arriba a la porta d'embarcament.*

ALBERT: Puc pujar, doctor Noè?

CONTROL: Jo no soc el doctor Noè.

ALBERT: Pensava... Qui és?

CONTROL: Jo soc el Control.

ALBERT: Senyor Control, puc comprar un bitllet?

CONTROL: Primer has de reconèixer que no ets normal. Que ets un error. Perquè ets un error.

ALBERT: Potser sí que soc un error, molt bé. Però això no vol dir que no sigui normal. Vull dir que és com si em digués que no mereixo existir.

CONTROL: Ets un fatídic error de la natura. I prou. I els errors mereixen ser esmenats. T'has de sentir afortunat que no et deixem tirat a la cuneta.

ALBERT: Però...

CONTROL: Si no ets normal, ets un error. Mira... escolta'm bé... hi ha molta gent que fa cua i vol pujar... Si no reconeixes que ets diferent, no et puc deixar embarcar.

ALBERT: Diferent de què? Diferent de qui?

CONTROL: T'has mirat bé? No és evident? Com pots viure així?

ALBERT: Potser el problema el té vostè i no jo.

CONTROL: El doctor Noè no acceptarà veure't si vas d'aquest pal. Només et deixarem passar i parlar amb ell si acceptes que el problema el tens tu.

ALBERT (*oferint el que el CONTROL vol sentir*): Molt bé. El problema el tinc jo.

CONTROL: I que nosaltres tenim la solució.

ALBERT: Vull pujar al vaixell. Sí. Soc un fatídic error de càlcul de la natura. Què més vol saber? Des de ben petit que m'agrada el futbol. I els esports de risc. I la mecànica. La jardineria em fa al·lèrgia. El maquillatge també. I mai no he suportat les revistes del cor. Mai. A mi m'agrada l'acció! Què més vol saber? De petit estripava les faldilles a les meves germanes grans. Els amagava els tampons. Els calava foc als sostenidors! I decapitava les nines. Totes les nines que se'm posaven al davant, degollades! Les decapitava i després els burxava les parts amb objectes punxants! És això el que vol saber?!!! Això és el que vol sentir?!!! Això quadra amb les seves expectatives?!!!

CONTROL: Ho veus com no ets normal?

Silenci tens. ALBERT està a punt de fer-se enrere després d'aquella afirmació. Dubta, però finalment decideix embarcar.

ALBERT: Endavant! Que el doctor Noè em porti on ell vulgui...

ALBERT torna a cantar les primeres estrofes de «L'Arca dels Cossos Equivocats».

ALBERT: Vull fer-ho, doctor! Regali'm la vida. Regali'm una fal·loplàstia! Quan baixi de la coberta del seu vaixell, vull fer-ho amb un cos que sigui habitable.

CONTROL: Perquè el que ara tens no és habitable.

ALBERT: No. No és habitable. Gens habitable. Gens, gens, gens.

CONTROL: Tots els malalts com tu us mereixeu tornar a néixer.

ALBERT: Malalt? Jo no em veig malalt...

CONTROL: Un altre cop?!!! Vols o no vols embarcar?!!!

ALBERT: Sí! Vull el meu bitllet...

Cantant:

A l'Arca dels Cossos Equivocats
que busquen, que cerquen,
una segona oportunitat.

A l'Arca dels Cossos Equivocats
que busquen, que cerquen,
desitgen, cobegen,
somniaen, anhelen,
que busquen, que cerquen...

Va repetint les darreres paraules fins a entrar en un bucle desesperat i llavors, de cop, deixa de cantar i es desmunta.

Prou! A la merda el doctor Noè! Jo no he nascut en un cos equivocat. Sou vosaltres que us equivoqueu!!!

ALBERT queda arraulit a terra. Torna a aparèixer BERTA, com un espectre.

10. QUARTA CONVERSA D'ALBERT AMB BERTA

BERTA: Per què t'has tirat enrere?

ALBERT: Per tirar endavant amb més força encara.

BERTA: Però... per què no ho has fet?

ALBERT: Perquè en el fons no ho volia fer. S'ha de tenir collons, no?, per sortir del camí marcat.

BERTA: I tu n'has tingut.

ALBERT: No t'alegres per mi?

BERTA: M'alegro per tu. I també una mica per mi.

BERTA desapareix lentament, amb un somriure als llavis.

II. LIMBO

ALBERT, en els llimbs del lavabo del duty free, comença a entendre què l'ha portat a no embarcar.

ALBERT: He nascut amb un cos indecís. Un cos que, com a cos, funciona a la perfecció... però que va néixer indecís... només això... Per què he de canviar-me el cos? Per què l'única solució possible és el quiròfan? Per què fins i tot en això només hi pot haver una sortida estandarditzada? Cada cas, cada cos, cada cap és únic. I es mereix una resposta única. Sé que el quiròfan ha salvat la vida de molts companys i moltes companyes de trànsit... però el que per a ells i elles és una via salvadora... jo... no trobo que ho sigui per al meu cos, no, ni per al meu cap. Joestic orgullós del meu cos i de com el regeix el meu cap. De com l'entén. Per què, per via del bisturí... de la violència del bisturí..., per què he de fer quadrar el meu cos en un món que és tristament binari? Per què he de canviar jo per quadrar en aquest món binari? Per què no pot canviar el món? Que canviï, collons, que canviï.

Una veu comença a cantar a ALBERT un rap: «Limbo».

ALBERT (*cantant*):

El teu cos al mirall
et pregunta indecís...
I el teu cap, reflectit,
sap què vol, què somia,
i respon ben precís.

RAP:

(limbo)
(limbo)
(limbo)
(limbo)
(limbo)

RAP:

Te has dibujado en la piel un mapa
que te ayuda, fiel, a encontrar aquel
camino que te lleva de vuelta resuelta a casa.
Y así, sueltas cable, comprobando el amarre,
seguro de reconocer tales y cuales señales
que puntuales te avisan de que llegó la retirada,
el toque de alarma dada en la desbandada,
bajón tras la subida, que convida a la huida,
desandar por atajos, para así volver bajo coraza,
mejor baza tras ser de tantos escarnio y carnaza.
Un plano de línea de puntos que, unidos y juntos,
son estrategia absuelta, desenvuelta en la cuneta,
si en mitad de la revuelta el día derrapa.
Y así, trazo a trazo, te has tatuado un disfraz
antifaz eficaz de apariencia mordaz
que a la pelvis se arrapa, que *in extremis* te atrapa,
y de esta guisa a tus ojos permuto por arte de magia,
nueva dermis recluto y ante ti un hombre se plagia,
bruto atributo que exhibir, batiendo cadera,

emblema y lema que borra una parte de aquello que eras
sin ahogarte la fiera ni dejar que se acobarde
y así tú, fuerte y a pesar de, empiezas a pasar por, a pisar cual
un hombre... ¿qué digo un hombre? Empiezas a performar
la semblanza a ultranza de la *performance* de un hombre,
con hambre de ser, sin ser visto; de ser visto, sin ser,
y que a golpe de pelvis hoy lo arriesga todo al póquer,
haciendo jaque y mate, al galope del poder de un *packer*,
masculinidad enguantada en un *binder*, bravo *reminder*
que te clava en el clavo, y así te recuerda que: ¡bingo!
Tu sino es estar flotando, colgado en tu limbo.

ALBERT (*cantant*):

El teu cos al mirall
et pregunta indecís...
I el teu cap, reflectit,
sap què vol, què somia,
i respon ben precís.

RAP:

(limbo)
(limbo)
(limbo)
(limbo)
(limbo)

RAP:

Pero el día se acaba, quema su última etapa,
y busco mis coordenadas en el curso del mapa,
se acabó por hoy dar alas a la testosterona,
dar rienda suelta a tu salvadora máscara,
ese camuflaje de mucha capucha y mucho chándal.
Ya cansa el disfraz, descansa en paz, que caiga la lona,
y ante el espejo mi reflejo me desnuda de complejos
y ya no veo ni hombre ni cuerpo, sino solo la persona,

y ya no veo ni hombre ni cuerpo, sino solo la persona,
y ya no veo ni hombre ni cuerpo, sino solo la persona.

12. EPÍLEG

Focus sobre ALBERT, el mateix que l'ha il·luminat al pròleg. Cançó: «I et toca el sol a la cara».

ALBERT:

Llavors coneixes algú.

—Hola.

—Hola.

—No t'havia vist mai abans en aquesta terrassa.

—Fins fa poc preferia fer el cafè sol a casa.

—A aquesta hora sempre hi toca el sol. No t'amaguis darrere el cafè amb llet.

—No m'amago. I ara de què rius?

—T'ha quedat... crema del cafè. Al bigoti. Deixa'm que t'eixugui.

Cantant:

I, de sobte, t'adones que tens forces.

Que has perdut aquella por de mostrar-te tal com ets.

D'ensenyar el teu cos davant dels altres, tal com ets.

De despullar el teu cap davant dels altres, tal com ets.

Apartes el cafè i deixes que l'altre

et conegui sense màscares.
I no et fa res parlar del teu cos.
Perquè el teu cos ja no és peatge ni frontera.
Apartes el cafè,
amb un gest decidit.
Li mires als ulls.
Allargues la mà.
I et toca el sol a la cara.

Fosc.



GLOSSARI

Transgènere: Persona que no s'identifica amb la identitat de gènere que se li ha assignat en néixer. Sovint abreviat com a *trans*.

Cisgènere: Persona que s'identifica amb la identitat de gènere que se li ha assignat en néixer. Sovint abreviat com a *cis*.

Packer: Pròtesi amb forma de penis i testicles utilitzada per alguns nois trans per portar als calçotets amb la intenció de donar volum a la zona.

Binder: Samarreta compressora que alguns nois trans utilitzen per dissimular el pit.

Mastectomia: Operació que consisteix a extirpar les glàndules mamàries.

Fal·loplàstia: Cirurgia de (re)construcció dels genitals externs masculins, penis i testicles, sovint fent servir massa muscular del mateix pacient.

Limbo es va estrenar el 5 de febrer del 2015 al Teatre Gaudí.

Idea original: Clara Peya, Ariadna Peya i Míriam Escurriola

Dramatúrgia: Marc Rosich, text lliurement inspirat
en escrits de Miquel Missé i Pol Galofré

Música original: Clara Peya

Lletres: Marc Rosich

Intèrprets: Mariona Castillo (Albert/Berta),
Tatiana Monells (ballarina), Ariadna Peya (ballarina)
i Clara Peya (piano i Control)

Direcció escènica: Míriam Escurriola

Direcció musical: Clara Peya

Coreografia: Ariadna Peya

Disseny d'il·luminació: Jordi Berch

Producció: Les Impuxibles

A mí no me escribió
Tennessee Williams
(porque no me conocía)

A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía) és una creació mestissa que està a la frontera d'infinat de disciplines (dansa, teatre de text, teatre de gest, teatre d'objectes, *performance*, *playback*, etc.), de manera que el text que aquí es presenta és només la punta de l'iceberg de la totalitat. L'espectacle va néixer de la complicitat que tinc amb el coreògraf i ballarí Roberto G. Alonso. En el fons, el muntatge és un fructífer xoc entre els nostres dos mons, entre les nostres poètiques i les nostres obsessions. L'espectacle va ser ideat per fer-se de gira a sota dels ponts d'arreu del territori, però també s'ha presentat en espais interiors i teatres. L'escenografia s'adapta a cada nova localització i cada orografia específica provoca canvis en com s'organitza i ordena la representació. La dramaturgia, al capdavall, és també un *collage* de materials de rebuig, un abocador textual que fa joc amb els mobles de segona mà amb què la protagonista construeix la seva llar provisional sota el pont. La textualitat de la peça està en tot moment al servei de la naturalesa híbrida de l'espectacle, però sobretot pretén ser un guant que s'adapta a la perfecció a les capacitats específiques del seu intèrpret i instigador.

La idea generadora de l'obra va sorgir quan Roberto G. Alonso va confessar-me que sabia que, dins seu, hi havia tota una actriu dramàtica, que el seu somni era interpretar la Blanche Dubois d'*Un tramvia anomenat desig*, i que volia que jo li escrigués un espectacle on pogués demostrar-ho. Aquell mateix dia ja vam trobar el títol de l'espectacle i vam decidir que el Roberto interpretaria el personatge d'aquesta dona madura, víctima del desnonament econòmic i amorós. El fet que no es verbalitzi en cap moment que la dona madura és interpretada per un home fa que una estranya ambigüitat queer sobrevoli tota la peça. En el fons no ens importa quin sexe amaga entre les cames, ni tan sols quin gènere performa, sinó la persona que hi ha al darrere.

MARC ROSICH

Bajo un puente, quizá en el curso de un río. Un carro de supermercado a rebosar de vestidos de todos los estilos y colores. Al lado, sobre un taburete ajado, un viejo reproductor de CD. Un cambiador improvisado hecho de cartones. Una mesa de pícnic con algunos platos, cubiertos y latas abiertas. Un sofá orejero, color verde esmeralda, tendido en el suelo. Apoyada en él una escopeta de balines, parecida a las que hay en las casetas de tiro de las ferias. Al lado, una alta lámpara de pie con la pantalla rota. Maletas abiertas. Basura y escombros por doquier. En un rincón, un tendedero portátil lleno de bragas. Por doquier, cubriendo la mayor parte del suelo de tierra del puente, cajas de cartón desmontadas y encajadas entre sí a modo de parque. La MUJER MADURA, en salto de cama descolorido, bata de dormir gastada por el roce y zapatillas domésticas, está sentada en la mesa de pícnic. Abre una lata de foie-gras y se lo va comiendo a cucharadas, a palo seco, mientras el público acaba de llegar bajo el puente y se recoloca para poder ver la función desde la otra orilla. La MUJER MADURA puede estar interpretada por un hombre, por una mujer o por todo lo contrario, pero esta circunstancia en ningún momento de la función se denota.

MUJER MADURA: Tranquilos. Aquí nunca hay ratas. Bueno, casi nunca. Bueno, solo si no habéis traído nada de comer... Si habéis traído algo de comer, algo rico, quizá asomen el hoci-co. ¿Alguien ha traído algo rico de comer? Yo ya estoy harta de tanto *foie-gras*. Y las ratas también. Si abro una lata, no hay peligro... porque aquí, bajo el puente, el *foie-gras* ya no es comida de domingo, y ya no hace ningún efecto llamada con las ratas. A la primera lata que abrí, sí, todas vinieron corriendo. Pero ahora ya es oler el *foie-gras* y todas salir huyendo. Y es lo que tiene, el *foie-gras*, que una rápidamente se cansa de él. Sobre todo así a palo seco. Si alguien ha traído pan, nos hacemos un bocata a medias. Aquí solo me queda algún currusco seco. ¿A alguien le sobra algún cigarrillo? Me hace tanta falta un cigarrillo. Con urgencia. ¿Nadie? A ver, hablando de ellas, no me seáis ratas... (*Alguien del público le da un cigarrillo.*) Gracias. Me lo guardo para luego. Para cuando lo necesite. Para cuando el momento dramático lo pida. Que lo pedirá. (*Deja el cigarrillo al pie de la lámpara. Se cambia la bata que lleva por otra más raída.*) ¿Saben? Yo hice teatro. De joven. Antes del puente. Incluso antes de hacerme autónoma. Antes de hacerme autónoma y antes de hacerme mayor de edad. Por ese orden. ¿Autónoma? ...ya no soy. ¿Mayor de edad? ...todavía también. En el centro cívico, allí donde hacía lo del teatro, siempre me decían que yo, vis cómica, pues que no... que yo tenía más tablas de gran dramática. De gran actriz dramática. Pero luego empezaban que si yo que era demasiado boba para Blanche Dubois. Que era demasiado mojigata para subirme cual gata al tejado. Demasiado joven para ser vieja. Y demasiado vieja para ser joven. Y ahora ya

se me ha pasado el arroz para esos papeles. Pero el arroz, cuando hay hambre, incluso pasado, pasa. Y hambre... lo hay. Espero que no se me atraganten. (*Ve que lleva un agujero en la bata y vuelve a cambiársela por otra que parece menos raída, pero no.*) Allá voy. Voy a retomar ese tranvía... «Siempre he confiado en la bondad de los extraños»... ¿o era la amabilidad? «Siempre he confiado en»... ¿la bondad? ¿la amabilidad? Es igual. Allá voy.

Y allá va. Se oye una melodía de jazz de Nueva Orleans. Un concierto registrado en vivo. Un público aplaude a lo lejos, en la grabación, y la mujer saluda al público del puente. Empieza su número de presentación, muy sobreactuado y enfático, rayando en lo ridículo. Incluso puede acompañar las palabras con gestos coreográficos.

A mí no me escribió Tennessee Williams.
Pero solo porque no me conocía.
Solo por eso... y nada más.
Porque, si me hubiera conocido, tal cual soy,
hoy otro gallo me cantarí­a.
Si hubiera nacido
en aquel sureño sur de la nortea América del Norte,
si hubiera nacido allí,
con toda esa olla de complejos,
ese lodazal de esperanzas atoradas,
ese batiburrillo fruto del esclavismo sentimental...
—no tan alejado del nuestro, por cierto—
si hubiera nacido allí, con todas mis circunstancias,
y el mismo Williams se hubiera topado conmigo

por las calles del French Quartier,
hoy otro cielo me lloraría,
y mañana otras rosas rojas
me lloverían en señal de negro luto.

Entre los vestidos del carro de supermercado, encuentra uno de los típicos collares de cuentas de colores con los que la gente se disfraza en el Mardi Gras de Nueva Orleans.

Si Tennessee Williams se hubiera topado conmigo, por las callejuelas pintorescas de su Nueva Orleans mítica, si me hubiera encontrado intentándome suicidar a lo Mardi Gras, colgada de un árbol con un collar de cuentas de colores, colgada de un árbol de uno de esos ajardinados jardines del Garden District, si se hubiera topado conmigo en tales circunstancias vergonzantes...

hoy otras penas
me sonreirían,
y mañana otro bufet libre,
mucho más variado y copioso,
se me atragantaría al intentar desgranarles,
grano a grano, granito a granito, toda mi vida.

Se cuelga el collar al cuello y levanta un dedo.

A touch of magic.

El dedo, en un gesto elegante, baja hasta el botón del play del reproductor de CD. Suena el tema de Memorias de África, en

versión orquestal. Sigue el monólogo por encima del melodramático cojín musical.

Si Tennessee me hubiera conocido... Tennessee se habría parado a los pies del árbol, al oír el crujir de las ramas en lo alto. Y nuestras miradas se habrían cruzado. Yo, al verle fumar, le habría pedido fuego desde allá arriba. Con un hilillo de voz, voz ahogada, por la presión de las cuentas de colores contra el gaznate.

Tira del collar como si se estuviese ahogando, y desde lo alto del árbol se dirige a Tennessee:

Tennessee, tú no me conoces, no nos conocemos, pero me gustaría que me dieras fuego. Y él me habría dicho: «Yo no puedo prenderte fuego. Busca otra brasa». Y yo le habría dicho: «No quiero ese fuego. Quiero tus tristezas, quiero tus palabras». Y entonces él, de una calada, me habría prendido toda.

Como prendida de ese deseo, la MUJER MADURA baila, vaporosa y etérea, al oír cómo nace el tema principal de la banda sonora. A media coreografía, desmonta el baile con un gesto brusco y aprieta el botón de stop en el reproductor.

Pero Tennessee Williams no me conoció... No se dio esa circunstancia... No tuvo esa suerte... No tuvimos esa suerte... No la tuvimos... No... Será que Nueva Orleans me queda lejos y que nunca soporté los aviones.

Y así no he tenido otro remedio que crearme yo sola mi propia literatura:

autodidacta de la vida y el dolor,
aprendiz del autoengaño y el autoflagelo,

becaria en prácticas de los oxidados mecanismos de la autocompasión,

meritoria del bricolaje emocional *do-it-yourself*.

Y así me despierto, cada mañana, tal cual me ven,
despeinada,

bajo este puente,

levantando una mano trémula ante la luna que desaparece con el alba.

Agarra la escopeta de balines.

Y así me levanto el ánimo cada tarde, tal cual me ven,
desahogada,

bajo este puente,

tras haber ido a pegar unos tiros a la feria...

¿Oyen la feria? Nunca se para. Siempre de fiesta. Siempre viva. Viva. ¡Viva! Nunca se para. Nunca. Pero nunca nunca. Viva. Llena de gente. De bullicio. Y casetas de Chochonas. Y el niño le dice a la mamá: «Quiero la Chochona». Y la mamá: «Que no te compro la Chochona». Y el feriante: «Cómprele al niño la Chochona». Y la mamá: «Que no le compro al niño la Chochona». Y el niño: «¡Quiero la Chochona!». Y la mamá: «Que no es de niños, la Chochona». «Pero dele el gusto, señora». «Que no le compro la Chochona». «Cómprame la Chochona». «Que no te la compro, la

Chochona». «¡Mamá, la Chochona!». «¡Señora, la Chochona!». «¡Niño, que no hay Chochona!».

¡Hasta el chocho estoy de la Chochona!

La única manera de soportarlo, aquí, bajo el puente,
es ir cada día a la feria a pegar unos tiros.

Hace como que pega unos tiros al público. Y luego suelta una risotada.

Tranquilos. Es broma. En la caseta ya me conocen. Y cada día me dejan mendigar algunos balines. No hay nada mejor para ahuyentar la soledad que unos tiros... Hoy he ganado este erizo de peluche.

Saca de un rincón un erizo de peluche. Lo muestra al público y, escopeta en mano, posa como para que le hagan una foto con la presa. Mientras posa, empieza a sonar el tema de la España de los ochenta «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?», de Burning.

CANTANTE DE BURNING:

¿Qué hace una chica como tú
en un sitio como este?

¿Qué clase de aventura
has venido a buscar?

Los años te delatan, nena,
estás fuera de sitio.

Vas de caza,
¿a quién vas a atrapar?

(...)

Mujer fatal, siempre con problemas...

Durante la canción, la MUJER MADURA organiza un improvisado pase de modelos. Se pone unos zapatos rojos de tacón alto y, una vez calzada, busca entre los vestidos del carro de la compra los que son claramente moda de los ochenta: hombreras exageradas, materiales sintéticos, estampados cegadores, lamé de baratillo... Deja la escopeta y el erizo a un lado, cuando se cambia de ropa, pero vuelve a agarrarlos para desfilar. Mientras camina, las agujas de los tacones van agujereando el parqué hecho de cartones. Al final de la canción se sienta en un rincón, escopeta en mano, como si esa fuera su torre de vigilancia.

MUJER MADURA: Hay días que me paso una hora en la caseta de tiro. Hay días que me paso dos. Todo lo que tarde en cobrar me una víctima. Una víctima de peluche, quiero decir. Yo matar, no mato. Solo me defiendo. Y cuando vuelvo de la feria... *(Se levanta de repente y cambia el tono sobreactuado por un tono más casual.)* Y ahora aquí empezaré a cambiarme muchas veces de ropa... Porque pensé: tienes vestidos, ¿no? De eso sí que tienes. Pues a enseñarlos. Y también tengo zapatos, aunque no tantos. *(Se cambia otra vez de vestuario. Un tutú decadente de negro y unos zapatos también oscuros.)* Y cuando vuelvo de la feria...

Levanta el mismo dedo que antes.

A touch of magic.

El dedo, en un gesto elegante, baja hasta el botón del play del reproductor de CD. Suena el tema de Memorias de África, en versión para sintetizador barato. Ella sigue hablando por encima del electrónico cojín musical.

Y, cuando vuelvo de la feria, siempre intento encontrar un atajo para no pasar por delante de la parada de los monstruos, para que no me aborde el feriante, con su largo bigote engominado, siempre dispuesto a tirar la caña. ¡No soy una mona de feria, yo, para enjaularme en tu parada! Nunca sabes detrás de qué rulot se debe de haber escondido. Y siempre acaba sorprendiéndome, siempre dispuesto a invitarme a una nube de azúcar. ¡Yo ya no soy una niña! No me gustan las nubes de azúcar. Han dejado de gustarme. Saben amargo. Saben a palo. La ilusión siempre se acaba evaporando por el camino. Y me quedo sola con el palo. *(Al llegar el tema principal de la banda sonora, la MUJER MADURA pone los pies de punta y arquea los brazos hacia el cielo, como una bailarina de Degas. Poco a poco, la danza clásica se va desmontado, como si fuera una muñeca mecánica que se estropea, hasta colapsar. Y vuelve a sacar el dedo para apretar el botón de stop en el reproductor.)* ¿Qué? Fuerte, el sintetizador, ¿verdad?

Y acto seguido cruza elegantemente las manos por delante de la cara, da un saltito para que el tutú se mueva vaporoso y vuelve a adoptar una figura de bailarina de Degas. Espera unos segundos en cuadro plástico y de repente suena a todo volumen la canción «Yo no soy esa», de Mari Trini. Durante la canción, la MUJER MADURA mezcla el baile clásico con los movimientos de una paloma y, en un cierto

punto, agarra un tutú de colores dorados del carro y la coreografía se convierte en un juego de dobles entre el tutú negro y el tutú dorado.

MARI TRINI:

Yo no soy esa
que tú te imaginas,
una señorita
tranquila y sencilla,
que un día abandonas
y siempre perdona.
Esa niña, sí, no...
Esa no soy yo...
(...)

Al final de la canción, deja en el suelo los dos tutús y se vuelve a quedar en faja y ropa interior.

MUJER MADURA: Yo no soy de dar consejos. Bueno... (*señala el puente*) ...no estoy en situación de dar consejos. Pero dejadme que os dé uno. Antes... me pongo otro vestido. (*Busca entre las maletas. Vuelve al carro. Y encuentra el que le convence.*) Este. El verde. (*Se lo pone lentamente porque le queda muy prieto. Es un vestido muy ceñido, color verde chillón, con un corte muy años setenta.*) ¿Qué? ¿Cómo me queda? El verde es para atrevidas... A lo que iba, al consejo.

«Consejo para todas las chicas». Y bueno... para un diez por ciento de los chicos. Enamoraos de un dentista que os blanquee la sonrisa bien barato a cambio de amor rápido. Enamoraos de un abogado que abogue por lo vuestro y sea

capaz de defender vuestra mentira a dentelladas. Enamoraos de un frutero que os sepa colocar bien, estéticamente, los dos pomelos y el palosanto en el centro de mesa. Pero nunca nunca os enamoréis de un ingeniero de puentes y caminos. Os lo digo por experiencia propia. Os dejará tiradas bajo un puente y él seguirá su camino. Y nada, que ya no estoy para verde.

Se quita de un tirón el vestido verde y, al dejarlo en el carro, encuentra otro. Se trata de un viejo vestido largo y blanco, sin mangas, con bordados y encajes y unas largas tiras de ropa que cuelgan de los hombros. Se cierra con cremallera, por lo que no se lo puede abrochar. Simplemente pasa los brazos por los agujeros y se apoya encima del pecho cual babero. Una vez vestida, vuelve a levantar el dedo.

A touch of magic.

El dedo, en un gesto elegante, baja hasta el botón del play del reproductor de CD. Suena el tema de Memorias de África, en versión para orquesta y flauta solista. Sigue hablando por encima del edulcorado cojín musical.

Hoy en día, la gente huye. No está acostumbrada al dolor, a la herida. Solo quieren calmantes. Y ante la posibilidad de un problema... tocata y fuga... todos miran hacia al otro lado. Como mi ingeniero. Tocata y fuga. La cabeza llena de planes, llena de planos trazados, pilares, catenarias, pesos y contrapesos... él me había aceptado tal cual soy, con

todos mis aditivos... pero a la que asomó un problema, a la que mi vida de autónoma empezó a zozobrar... él prefirió tender puentes en terrenos menos pantanosos. Escuchen la flauta...

Sube el volumen del CD y la flauta ataca el tema principal de la banda sonora. La MUJER MADURA se agarra las puntas del vestido blanco y, vaporosa, empieza a correr por todo el espacio al ritmo de la música. El vestido blanco crea bonitas figuras cuando la MUJER MADURA empieza a dar vueltas, ahora hacia la izquierda, ahora hacia la derecha, y vuelta a correr. Cuando da la espalda al público, se le ve la faja y la ropa interior. Finalmente se para en un rincón y levanta las puntas del vestido como si fueran unas alas de mariposa, danzando trémulamente. Y, tras hacer vibrar rítmicamente las alas unos segundos, suelta las puntas del vestido y se acerca al reproductor para apretar el botón de stop.

Lo de las alas de mariposa primero pensaba hacerlo en el centro, que se veía mejor... pero luego pensé... mejor aquí en un rincón... y en el rincón se ha quedado. (*Agarra del suelo un barreño de plástico y se lo aguenta en la cadera con un brazo.*) Y así mi vida. Porque mi ingeniero de puentes y caminos funciona aquí como una parte del todo. Del todo que es una comunidad... (*Baja la mano hasta la pierna desnuda, como si le hubiera picado un bichito.*) Del todo que es una comunidad... que te deja tirada bajo un puente... (*atrapa con las uñas el bichito, se mira el bichito por un segundo*) ...y que decide seguir su camino sin ti. (*Y aplasta el bicho con las uñas y luego se limpia los dedos en la pechera.*) Tocata y fuga.

Y no quiero mirar a nadie. No me hagáis decir nombres. No quiero decir nombres. No me hagáis hablar... *(Con un gesto, se cierra la boca como con un candado. Durante un largo rato, se queda ante el público con la boca prieta y negando con la cabeza.)* Que no voy a hablar. Porque luego una siempre acabada trasquilada. Y yo ya he aprendido la lección. *(Va con el barreño hasta el tendedero y empieza a recoger la colada de bragas.)* Porque una se pone sincera... y no. ¡Error! La sinceridad está muy sobrevalorada. Ya les digo yo. Así que, como decía mi madre, mejor achantar el mirlo. En boca cerrada no entran moscas. Yo calladita estoy más guapa. *(Ha acabado de recoger la colada. De entre la ropa, agarra dos guantes desparejados, uno marrón claro y otro marrón oscuro. Se los pone y acto seguido agarra el tendedero. Busca un sitio donde sentarse y se pone el tendedero entre las piernas, como si fuera un arpa. Prepara las manos a lado y lado de las cuerdas del tendedero, se vuelve hacia el público y anuncia:)* Tocata y fuga.

Empieza a sonar un arreglo para arpa de «Tocata y fuga», de Bach. La MUJER MADURA simula que la está tocando en las cuerdas del tendedero, con exagerados movimientos de manos. Al llegar el tema rápido de la pieza, el playback gestual empieza a revolucionarse de velocidad y música, y las manos dejan de coincidir. Las manos cada vez se mueven más de prisa y acaban contagiando la locura a todo el cuerpo de la MUJER MADURA, hasta llegar a extraños pasmos y convulsiones. Finalmente, la mujer se libera del embrujo del arpa de un golpe, que envía el tendedero a la otra punta. Mientras la música continúa, ella se levanta y sonríe, y de dentro del barreño de plástico saca un nuevo vestido marrón, a

juego con los guantes desaparejados. Sin quitarse el vestido blanco, la mujer se intenta poner la nueva prenda, como si de un número de magia se tratara. Sin quitarse el vestido blanco a modo de babero, la mujer consigue ponerse la nueva pieza y finalmente, al quitarse el vestido blanco, aparece vestida en lugar de desnuda. Como si de un número de juego de manos se tratara, los dos guantes desaparejados consiguen subir la cremallera de la espalda. Luego tira unos polvos mágicos invisibles al barreño y hace aparecer de dentro un par de zapatos de domingo. Se los pone y pide al público que aplauda su transformación. Pero, de repente, se da cuenta de que le falta algo: el sombrero. Busca entre los escombros, hasta que encuentra la pantalla de mimbre de una lámpara para la mesita de noche. Se dispone a ponérsela de sombrero, pero entonces la música de Bach entra en una nueva variación y, por arte de magia, el sombrero se convierte en un ovni (que realmente vuela y se mueve gracias a la manipulación de la MUJER MADURA). A ella se le transfigura el rostro, una mueca de terror, mientras el ovni sobrevuela su cabeza. La nave empieza a soltar disparos y ella arranca a correr, sin moverse del sitio. Ella mira hacia atrás, y el sombrero marciano la sigue persiguiendo. Finalmente el ovni sobrevuela la cabeza de la MUJER MADURA, como si quisiera abducirla, ella se resiste, hasta que el sombrero se posa sobre su cabeza y la música se para de golpe. Mira al público y se encoge de hombros.

¿Qué pasa? Cada una sobrelleva su desahucio como la coge. A cada una la asalta como la coge. Y la coge como la coge. Y a mí me cogió por sorpresa. Bien cogida, y por sorpresa. (Coge un bolso marrón a conjunto con el vestido y se acerca la alta lámpara de pie.) Sonó el timbre de la puerta. (Porque

yo una vez tuve timbre y tuve puerta y tuve un suelo de parqué.) Abro y ahí bajo el umbral... una sonrisa...

Empieza a sonar el tema «Christine», de Jaime de Mora y Aragón. Se trata de un instrumental que tiene unos diálogos en inglés ya grabados. Nuestra MUJER MADURA dialoga con esas réplicas, tras haber vestido la lámpara con una vieja chaqueta de piel de leopardo, y así, ante los ojos del espectador, la lámpara de pie se convierte en CHRISTINE.

MUJER MADURA: ¿Nos conocemos? ¿A qué viene esa sonrisa? ¿Por qué llama a mi puerta? Su cara me suena. Ahora no la ubico, pero me suena. Querida... ¿me puede decir de dónde nos conocemos?

CHRISTINE: My name's Christine.

MUJER MADURA: Christine. Encantada. Pero ahora no caigo. Llevo unos días malos y no estoy nada rápida... Confundida. Estoy confundida. La vida, ya sabe. ¿A qué ha venido? Dígame a qué ha venido.

CHRISTINE: What's yours?

MUJER MADURA: ¿Mi nombre? No pienso decirle mi nombre hasta que no me diga a qué ha venido. No voy dando mi nombre a desconocidas. No me crea tan promiscua. Aaaah... ¿Nos conocemos de cuando todavía iba al súper?

CHRISTINE: You're joking.

MUJER MADURA: No. No es ninguna broma... ¿La conozco de cuando todavía iba a la peluquería? Me gusta mucho su pelo. ¿O fue en el comedor social? Usted, sirviendo, me refiero. La encargada.

CHRISTINE: Aaaaah. What now?

MUJER MADURA (*reconociéndola, de repente*): Ah. Ya caigo. Nos conocemos del banco, ¿verdad? Es aquella rubia jovencísima que no paraba de reír en la mesa contigua. Yo hablaba con el director de la sucursal y usted se reía.

CHRISTINE: But I'm a good girl.

MUJER MADURA: Usted sabrá si es una buena chica o no. Yo solo sé que reía mucho. No me pareció nada apropiado. Por culpa de su risa, no entendí nada de lo que me decía el director. ¿A qué ha venido ahora? ¿A seguir riéndose de mí?

CHRISTINE: (*Silencio.*)

MUJER MADURA: ¿Por qué calla? ¿Por qué sigue con la risa congelada? Haga un esfuerzo para ser comunicativa. ¿Ha venido a aclararme todo lo que no entendí de su jefe? Hable. Tenga piedad... No me haga sufrir.

CHRISTINE: I told you I was good.

MUJER MADURA: Si no digo que tú seas... que usted sea mala. Simplemente digo que me gustaría algo de comprensión de su parte... Ya se lo dije al director de la sucursal... que si podían esperar un... (*La mujer agarra el cigarrillo que se ha guardado al empezar la obra y lo acerca al brazo de la chaqueta de CHRISTINE, como si la inglesa se pusiera a fumar.*) ¿Qué hace? No... Ni se le ocurra...

CHRISTINE: (*Se enciende el cigarrillo.*)

MUJER MADURA: Perdone, Christine, pero mi casa es un espacio libre de humos. Le estoy diciendo, de manera indirecta, que apague el cigarrillo. Que no haga ni una sola calada más y que apague el cigarrillo... Está en mi casa, mi casa, y no pienso tolerar que en mi casa...

CHRISTINE (*riéndose*): Aaaah.

MUJER MADURA: ¿De qué se ríe? Todavía es mi casa. Déjenme unos días. Pagaré. Volveré a pagar los autónomos. Con suerte empezará a entrar alguna factura. Incluso guárdeme el secreto...

CHRISTINE: Your secret is safe with me.

MUJER MADURA: Incluso algún trabajito en negro. Denme una tregua y yo le dejo venir a fumar a casa tantas veces como quiera. Puedo tenerle siempre a punto un cenicero con su nombre... Denme otra oportunidad.

CHRISTINE: One more time.

MUJER MADURA: Sí. One more time. ¿Ve cómo me entiende? ¿Ve cómo nos entendemos? Hablando se entiende la gente, mujer. (*La canción llega a su fin, pero la ilusión continúa.*) Pero no. No me entendía. Ni por asomo. «Christine, ya se lo dije a su jefe. Me toma que estoy recomponiendo mi vida. Hace un año que acabo de romper con un ingeniero de puentes y caminos. Me coge de luto, guardando la ropa de entre tiempo en el altillo y sacando la de invierno para colgarla en el ropero. Tengo muchas lavadoras que poner. Y mucha ropa que planchar». Y Christine, en sus trece. Se sentó en mi mesa. Quería que le respondiera un test. Preguntas absurdas del tipo: «¿Cuánto gasta a la semana en su carrito de la compra?», «Y, cuando lo llena, si es que lo llena, ¿cómo lo llena?», «¿Cuándo fue la última vez que comió caliente?», «Si la necesidad la empujara a ello, ¿qué se llevaría a una isla desierta?». (*Agarra a CHRISTINE del brazo y se lleva la lámpara hacia el fondo.*) ¿Que qué me llevaría a una isla desierta? Vaya con la preguntita, Christine, es que tiene miga. (*Aparca a CHRISTINE*

en un rincón y vuelve al centro del puente.) Yo justamente me llevaría esto a una isla desierta. Dejaría los armarios empotrados, empotrados donde están. Y metería en la maleta todos mis vestidos. *(La MUJER MADURA se quita el vestido marrón y empieza a vestirse con otro atuendo. Esta vez un corsé a lo María Antonieta, falda colonial de volantes, con muchas enaguas.)* Como los vestidos no cabían en la maleta, los metí en este carro de la compra. Lo tomé prestado en mi última visita al súper, tras llenarlo de cuatro o cinco cositas de primerísima necesidad. ¡Cómo corrí! ¡Cómo salí corriendo! Pies, para qué os quiero. Todavía oigo las alarmas. Antes de dejarme arrastrar fuera de casa por los policías, preferí arrastrarme yo hasta este puente.

Yo y mi carro. Yo y mis vestidos. Unos vestidos. Les parecerá banal. Aunque también me llevé los libros. La biblioteca entera. Pero... el invierno pasado fue muy frío aquí bajo el puente. Y la tinta arde muy bien. Daños colaterales. Todavía recuerdo cómo gritaban bajo las llamas. Los alaridos. Lorca, Shakespeare, Terenci Moix, Maria de la Pau Janer. Llevo todas esas páginas aquí dentro grabadas, todas esas historias. Todavía guardo el drama aquí dentro. Y al fin y al cabo... ¿qué le iba a hacer? La ropa no arde tan bien. Nada arde mejor que la ficción y la fantasía.

Con la palabra fantasía, se levanta las enaguas y nos enseña los zapatos de tacón que se acaba de calzar. Son de purpurina roja y lucen un diamante en la punta, como los que podría llevar Dorothy de El mago de Oz. Empieza la canción «Fantasía», cantada por Sara Montiel. Para hacer el playback de la canción, la MUJER MADURA corre hasta la mesa de pícnic y allí agarra un improvisado

micrófono: una ristra de latas de refresco unidas por una larga cuerda, como las que se atan al coche de los recién casados.

SARA MONTIEL:

Fantasía,
de jardines y de flores,
de belleza y alegría...
Fantasía,
de palacios y esplendores,
de color y melodía...
(...)

Al cantar el coro de niños, la MUJER MADURA anima al público a que se sume a cantar con ellos.

CORO DE NIÑOS:

Todo lo que he visto
qué bonito es.
Antes lo soñaba
y ahora lo encontré.

La MUJER MADURA suelta la ristra de latas y corre detrás de la mesa de pícnic. Una vez allí se lleva las manos a la cara, llena de emoción: ante sus ojos, la mesa se ha convertido en una cocina de ensueño, llena de platos sabrosos e higiénicos armarios de fórmica. Prueba uno de los guisos imaginarios con una cuchara de madera y luego la convierte también en micrófono. Al fin de la canción, el público aplaude. Ella, en lugar de estar agradecida, explota con rabia y les lanza la cuchara de madera.

MUJER MADURA: No... No aplaudan. Es muy cómodo aplaudir así, mirándolo todo desde la barrera... ¿Qué son esas caras? Creen que lo que yo hago es pura banalidad, ¿verdad? ¿No se dan cuenta de que lo que yo hago es teatro político? ¿Por qué ríen? ¿De qué? ¿Quién dice que lo mío no sea teatro político? A ver... ¿No han leído estos grafitis? (*Lee los grafitis que hay pintados en el muro del puente:*) «No hay pan para tanto chorizo». «Todo lo que visto, qué bonito es». Y aquí la boca tachada de rojo, que es símbolo de la libertad de expresión... Y aquí «J corazón L», que es... «Juan ama a Laura». Y aquí... (*No acaba de leer bien las siglas y suelta:*) «JFK». ¿Eh? ¿Quién dice que lo mío no sea teatro político? (*Se quita el corsé y la falda, y se queda en faja y ropa interior.*) ¿Y la faja? ¿No es teatro político? (*Enseña los zapatos de tacón.*) ¿Y los zapatitos de Dorothy? ¿No son teatro político? ¿Quién dice que lo mío no sea teatro político? (*Encuentra en el carro un abrigo de piel sintética del mismo verde esmeralda que el sofá tumbado en el suelo. Lo acaricia y repite entre sollozos:*) ¿Quién dice que lo mío no sea teatro político?

Se pone el abrigo, como si de repente tuviera frío, y se acerca al sofá tumbado en el suelo. Se acuesta al lado del sofá, apoyando la cabeza en el reposabrazos, que está justo a ras de suelo. Allí, con los ojos llorosos, se queda tendida una larga pausa. Muy larga. Y luego empieza a sonar suave la canción «Soledad», de Chavela Vargas. A lo largo de la canción, la MUJER MADURA, con movimientos muy lentos, intentará sentarse en el sofá, aunque este esté tumbado de costado. Primero intenta sentarse del derecho, con la cabeza donde la cabeza y los pies donde los pies. Aguanta unos segundos en esta posición horizontal,

desafiando las leyes de la gravedad, mirando al infinito con los ojos vidriosos, y luego desmonta la posición. Acto seguido intenta sentarse del revés, con la cabeza donde los pies y los pies donde la cabeza. Aguanta unos segundos en esta posición horizontal, desafiando las leyes de la gravedad, mirando al infinito con los ojos vidriosos, y luego desmonta la posición. Finalmente la MUJER MADURA se encarama al sofá tumbado y se queda recostada sobre el costado que queda arriba, mirando al infinito con los ojos vidriosos.

CHAVELA VARGAS:

Soledad.

Fue una noche sin estrellas,
cuando al irte me dejaste
tanta pena
y tanto mal.

Soledad,
desde el día en que te fuiste,
en el pueblo solo existe
un silencio conventual...

(...)

Vuelve ya, mi soledad...

Entonces se oye una voz en off. Es la misma voz de la MUJER MADURA y ella, todavía con los ojos húmedos, se escucha a sí misma con detenimiento y, con los labios, repite en silencio algunas de las palabras. El texto es un rendido homenaje al soliloquio que el personaje de la Mariscala profiere al final del primer acto de la ópera Der Rosenkavalier, de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal.

MUJER MADURA: El tiempo es una cosita rara. El tiempo que todo lo cambia. Día a día, no le das importancia. Pero, de pronto, llega una tarde y empiezas a sentirlo, implacable, cómo te rodea, cómo vive dentro de ti. Pasa delante de tus ojos, pasa por aquí, por delante del espejo, cuando te miras, y te acaricia la sien. Cómo discurre entre tú y tu imagen, silencioso, sin voz, como un reloj de arena. A veces me levanto a medianoche y voy parando uno a uno todos los relojes, uno a uno, hasta que no suena ni un solo tic tac. No hay que tener miedo. El tiempo es un misterio, un gran misterio. Y precisamente existimos... para soportarlo. Y en el «cómo» lo soportamos... ahí está la diferencia.

De repente, empieza a sonar el tema «Supremacy», de The Muse, y la MUJER MADURA vuelve a la vida como un resorte. Del bolsillo del abrigo saca unas bragas negras y, mientras baila compulsivamente al ritmo de la canción, mete las piernas dentro de los dos agujeros de la prenda y se la sube hasta la altura de las rodillas. El baile frenético de la mujer parece describir, a través de flashes, una violación que haya podido sufrir durante su estancia bajo el puente. Una vez se oye la voz del cantante del grupo, la mujer intenta quitarse el abrigo con mucho esfuerzo y resbala en el barro. Intenta levantarse, pero vuelve a resbalar.

CANTANTE DE THE MUSE:

Wake to see

Your true emancipation is a fantasy...

(...)

The time, it has come to destroy

Your supremacy
Supremacy.

La MUJER MADURA ha descolgado una camiseta corta sembrada de lentejuelas negras y plateadas, y se ha puesto la prenda con dificultad. Luego se ha subido las bragas negras y corre a la mesa de pícnic. Una vez empieza el interludio instrumental de la canción, se pone unas gafas de sol, agarra un micrófono que estaba escondido entre los platos y se dirige al público, desafiante.

MUJER MADURA: En los últimos tiempos, para llenar el carro de la compra, tuve que encomendarme a todos los santos. Todavía guardo los *tickets* de esas compras, mis últimas compras. Y ahora, a falta de libros, esa es mi única lectura. El gran drama es que tanta intemperie está borrando la tinta. La intemperie lo borra todo. Pero, incluso borrados, aguzo la vista... y puedo leerlos... y puedo recordar:

- Un tarro de miel Granja San Francisco
- Una bolsa de patatas Churrería Santa Ana
- Dos botellines de agua con gas San Narciso
- Una garrafa de agua Fuensanta
- Una tarta de Santiago industrial
- Cuatro latas de cerveza San Miguel
- Un *pack* de yemas de Santa Teresa
- Un queso de untar San Millán
- Unos San Jacobos

En los últimos días me encomendé sobre todo a San Jacobo. Un *pack* de cuatro por solo cero con noventa y nueve. Menos de veinticinco céntimos la pieza. Y sí, San Jacobo me mantuvo en pie. Pero, a pesar de eso, a pesar de ese viraje final en mi vida hacia el misticismo... ¡!!!¿Quién dice que lo mío no sea teatro político?!!!

CANTANTE DE THE MUSE:

The time, it has come to destroy
Your supremacy
Supremacy.

En el clímax instrumental que viene a continuación, la mujer se pone un casco de soldador, coge una pila de platos y, con la mayor de las rabias, los va lanzando uno a uno contra la pared. Los platos se rompen en mil pedazos. Incluso algún fragmento rebota e impacta en el cuerpo de la MUJER MADURA. Cuando llega al último plato, antes de lanzarlo, la mujer entra en modo cámara lenta y ofrece al público diversos cuadros plásticos: ahora agarrando el plato a lo Discóbolo, ahora como volante mientras ella se mueve como a lomos de un toro mecánico, ahora frotándose la entrepierna con el canto, para acabar con la figura de un pantocrátor, el plato a modo de aureola. Con las últimas notas, lanza por fin el plato contra la pared. Se rompe en mil pedazos. Silencio. Se quita el casco de soldador. Se quita las gafas de sol. Y de un manotazo tira al suelo todo lo que había sobre la mesa de pícnic. Y, jadeante, vuelve a coger el micro. Le falta el aliento, pero finalmente retoma la palabra, mientras atraviesa el puente hasta donde está aparcado el carro del supermercado.

MUJER MADURA:

«Aunque ahora en mí veáis los estragos
de muchas horas de agonía,
no vayáis a creer que soy vieja;
los pesares, no la edad, me tienen así».

Levanta un dedo y, solo moviendo los labios, casi inaudible, dice:

A touch of magic.

El dedo, en un gesto elegante, baja hasta el botón del play del reproductor de CD. Suena el tema de Memorias de África, en arreglo para piano algo recargado. Ella sigue por encima del melodramático cojín musical.

«Hoy todavía fuera una flor de aroma fragante,
abriéndose llena de frescura,
si hubiese consagrado mi amor a mí misma,
en lugar de entregarlo a otro».
William Shakespeare

Va a dejar el micro, pero vuelve a acercárselo a la boca para decir, desafiante:

Que tiemble la Espert.

Deja el micro y va a esconderse detrás del vestidor improvisado, pero antes de entrar se detiene.

No se vayan. Todavía hay más.

Se esconde y el piano ataca el puente de la pieza con muchos arpeggios. Demasiados. El público escucha, mientras el viento hace mover algún vestido, algún plástico atrapado en el suelo. Entonces la música desemboca en el tema principal de la banda sonora y ella aparece con un vestido de noche largo, hecho de tornasoladas cuentas de cristal. Por unos momentos baila el tema, como lo hizo al empezar la función y, como hizo al empezar la función, se detiene a medio baile y aprieta de repente el botón de stop. Vuelve a coger el micro de mano y busca el centro, busca el foco. Y rememora las frases iniciales de la novela.

«Yo tuve una granja en África al pie de las colinas de Ngong. La situación geográfica y la altitud se combinaban para formar un paisaje único en el mundo. Las panorámicas eran inmensamente vacías».

Empieza a sonar la canción «Je suis malade», en versión de Lara Fabian. La MUJER MADURA se suma a cantar la pieza con la cantante, utilizando la traducción que Mari Trini hizo para su versión, llena de acentos que no cuadran con la melodía. El resultado es grotesco, un curioso dúo en el que la MUJER MADURA parece que haga la traducción simultánea de la canción. Es un momento de pura catarsis, de pura purga emocional. No nos importa que la mujer no sea una buena cantante ni que marque los acentos cruzados de la letra de la canción, la sinceridad de esta catarsis va por delante.

Es un sueño que...
Es un algo que...
Es mi vida que...
...se va
Soy nada sin ti.
Soy fea sin ti.
Soy como una cría que
no sabe andar.
(...)
Como una roca,
como un pecado,
estoy atada
a ti.
Estoy cansada,
estoy agotada
de hacer creer por ahí
que soy feliz.
Y cada noche bebo.
A las gentes miro.
Todos para mí son
igual.
Y todos los barcos
conocen tu rastro.
No sé adónde partir.
Todo eres tú.
Me siento enferma,
completamente enferma.
(...)
El amor que rasga

la falda del alma
morirá a la vez
que yo.
Y oiré en mi radio,
ya con pelo blanco,
escuchar mi voz
que cantará:
estoy enferma,
completamente enferma.
¡Ya ves, estoy enferma!

La mujer no es capaz de llegar a los agudos finales de la cantante en francés y tampoco tiene suficiente aire para atacar entera la larga nota final. A media nota, la mujer se calla, mira hacia el cielo y grita a la otra, mientras todavía aguanta la nota:

¡Cállate ya, loca!

El público aplaude, pero la mujer, todavía micro en mano, vuelve a detenerlos.

Y ahora mejor iros.
Dejadme sola.

Mientras, empieza a sonar un arreglo muy ambiental de Memorias de África, en una versión con exóticos sonidos de percusión africana. El siguiente texto, que la MUJER MADURA profiere todavía al micro, es un claro homenaje a Tennessee Williams, con citas extraídas de su obra Camino Real.

Iros. Dejadme sola. Noto un viento frío que baja soplando desde las montañas, atraviesa los Monegros y me va a parar de lleno al corazón. Y si os quedáis a mi lado solo sabré decir crueldades. ¿Por qué la decepción nos hace ser a todos tan desagradables los unos con los otros? Estamos atrapados en la misma jaula, y nos hemos acostumbrado demasiado los unos a los otros. ¿De qué estamos seguros? Ni siquiera de nuestra existencia. La percha que nos sostiene es inestable. Siempre amenazados por el desahucio. *(La mujer vuelve a ponerse el abrigo verde y empieza a irse, deteniéndose un poco en cada frase, pero mostrando claramente que es un adiós.)* Dejadme sola. Estamos solos. Estamos aterrorizados. *(Entre el arreglo de percusiones exóticas, se oye por primera vez, arrastrada y muy a lo lejos, la melodía principal de la banda sonora de Memorias de África.)* ¿Lo oyen? ¿No escuchan cómo silban los basureros no muy lejos de aquí, barriéndolo todo? ¿Qué es esto? ¿Este sentimiento entre nosotros? Sentimos algo, sí, algo... delicado, irreal, pero sin sangre... igual que las violetas que arraigan en la luna o en las grietas de estas llanuras yermas, fertilizadas solo por las cagaditas de los buitres carroñeros. Los buitres... esos pajarrillos me son familiares. Sus sombras habitan en este puente. Pero... ¿ternura? Ya no queda ternura aquí. Por más que lo intenten, las violetas no pueden partir la dura roca.

Deja caer el micro al suelo. Y empieza a irse, siguiendo el curso del río. La melodía del tema principal de Memorias de África explota pletórica. Pero ella sigue yéndose a paso lento, hasta que se convierte en un punto verde y se pierde a lo lejos, entre las cañas.

El público aplaude, pero la MUJER MADURA no vuelve para el aplauso. No hay glorias.



A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía) es va estrenar el 9 de setembre del 2016 sota un pont, com a part de la programació de la Fira de Tàrraga.

Una creació de: Marc Rosich i Roberto G. Alonso

Dramatúrgia i direcció: Marc Rosich

Mujer madura: Roberto G. Alonso

Vestuari: Roberto G. Alonso (amb la col·laboració de Lorenzo Caprile)

Espai escènic: Víctor Peralta

Producció: Cia. Roberto G. Alonso

De tritons i sirenes

De tritons i sirenes és un text que va néixer de l'encàrrec de la Cia. Roberto G. Alonso, per tal que formés part de l'espectacle de dansa-teatre *La fragilitat dels verbs transitius*, estrenat el 26 de juliol del 2016 dins el Festival Grec de Barcelona, sota la direcció de José Martret. A la peça, els fragments extrets de *De tritons i sirenes* conviuen al costat d'altres textos escrits per Carlos Be i Helena Tornero. Cadascun dels tres dramaturgs s'encarregava de la història d'un personatge trans determinat i l'escrivia per a un intèrpret en concret. En el cas de *De tritons i sirenes*, la història del professor va ser pensada com un vestit fet a mida per a l'actor Oriol Genís.

El text que es publica en aquest volum és la totalitat dels materials que vaig passar a la companyia, dels quals només un petit percentatge va acabar integrat dins de l'espectacle definitiu. Aquests materials estan formats per sis peces breus que, malgrat que tenen una ordenació temporal, han estat pensades més com a pinzellades evocadores que no pas com un tot complet.

MARC ROSICH

I. ENSOPEGAR AMB ELS CORDONS

PROFESSOR: De molt petit et van ensenyar a caminar. I malgrat els obstacles vas aprendre a caminar. Vas aprendre a caminar com se suposava que havies de caminar, trepitjar. Tal com et deien que un home havia de caminar, trepitjar. Igual que el teu pare caminava i trepitjava. Però tu caminaves i trepitjaves en fals. De la mateixa manera que quan a un home que se sent home el poses damunt d'uns tacons vertiginosos sempre acaba caient, fracassant, tu queies, fracassaves i ensopegaves cada vegada que et posaves les sabates de cordons. Malgrat que fossin planes, malgrat el taconet ridícul, tu queies, tu fracassaves. Tu ensopegaves amb aquells cordons que mai no vas aprendre a cordar com cal, que mai no vas voler aprendre a cordar com cal, que mai no vas voler aprendre a cordar com cal, perquè tu sabies que aquells cordons et molestaven per tirar endavant.

Després, de més gran, a l'escola vaig seguir ensopegant. Sempre queia. Els genolls pelats. El nas sagnant. Blaus per

tot el cos. Bé, no és que caigués. No és que ensopegués. Em feien caure. Em feien ensopegar. Però jo sempre deia als pares que havia ensopegat amb els cordons. I, quan el tema dels cordons *no colava*, com dirien els meus alumnes ara... quan aquest tema *no colava*, llavors deia que havia estat el mestre. Mai no deia que havien estat els companys, deia que el mestre m'havia castigat. Que m'havia portat malament, que havia fet això o allò i que per això o allò m'havia castigat, pegat. Ell mai no m'havia aixecat la mà, però llavors dir als pares que t'havia pegat el professor sí que *colava*. Eren temps foscos i que el mestre et pegués *colava* de mil maneres.

Han canviat molt els temps.

Per sort.

En tots els sentits.

Però bé, la major part de les vegades jo explicava als meus pares que havia estat pels cordons, que se'm desfeien, se m'entortolligaven entre les cames i queia a plom.

I un dia la mare, santa innocència, em va portar uns mocassins. Sense cordons se solucionava el problema. Sempre tapant forats... en comptes de voler mirar-me als ulls.

Mai no em van mirar als ulls.

Mai no em van preguntar qui era.

I jo vaig seguir caient, malgrat els mocassins, perquè els mocassins no eren solució de res.

Tota la vida buscant solucions...

quan, de fet, no calia buscar solucions...

perquè no hi havia cap problema.

La millor solució hauria estat convence's de la veritat:

que en mi no hi ha cap problema,
que en mi hi ha... Què hi ha? Una realitat?
M'agrada.
Una realitat. Inqüestionable.
Però llavors tots estàvem sols.
Eren altres temps.
Temps foscos.
Estaves molt sol.
Estaves.
Sol.
Estaves.
Sense saber-te cordar els cordons.

2. «TREPITJAR», VERB TRANSITIU
(UNA CLASSE DAVANT LA PISSARRA)

PROFESSOR:

Trepitjar és un verb transitiu.

Que necessita sempre un complement per completar-lo.

Una cosa, algú que trepitjar, oprimir.

Aquest és el significat transitiu del verb *trepitjar*.

El significat real.

Però jo... quan parlo de trepitjar prefereixo deixar de banda el trepitjar que fa mal, el trepitjar que castra, que esclafa la vida... i prefereixo quedar-me amb la idea d'un altre trepitjar. Em refereixo a *trepitjar*. Sense complement. Trepitjar fort, trepitjar amunt. Un punt on deixar descansar el peu i llançar-se endavant, catapultar-se. Sense haver de trepitjar res, ningú. I

ser, sense haver d'esclafar res, ningú. I és amb aquest sentit que dic: ser és trepitjar. Per a mi aquest és el veritable significat transitiu del verb. Si més no, el significat que m'agrada. La manera de trepitjar, a la vida, al món, per tirar endavant.

I us pensareu que, si dic tot això, és perquè us vull dir que on trepitjo més fort és damunt d'uns tacons de dona, o d'unes altes plataformes. Però no. Els tacons tampoc no són una sortida. On jo trepitjo més fort és sota l'aigua. És on els meus peus se senten més lliures, amb més ganes d'arrelar al món.

Quan a classe de llengua em tocava parlar de verbs transitius i intransitius, sempre feia servir aquest verb d'exemple. Els explicava els dos sentits. El de trepitjar per oprimir i el de trepitjar fort per catapultar-se endavant. Agafava el guix i escrivia a la pissarra TREPITJAR en lletres ben grans. Cap dels alumnes sabia per què el feia servir, aquest exemple. Ni per què feia les lletres tan grans. Fins a ocupar tota la pissarra.

Però jo sí que ho sabia.

Jo sí que ho sé.

3. PROFESSOR CLIMENT / MESTRA CLITEMNESTRA

PROFESSOR:

Ara fa tres anys, em van dir:

«Climent, enguany a l'aula tindràs una noia que en realitat és un noi... Es fa dir M».

«Vols dir que va néixer aparentment noi però que en realitat se sent, és, una noia».

«Climent. Tu ja m'entens».

Perfectament.

I tant si l'entenc.

Els temps han canviat molt.

Avui l'he tornada a veure passar.

M'ha reconegut.

M'ha dit...

M: Ei, professor...

PROFESSOR: I m'ha fet un cop de cap.

M: Encara no s'ha jubilat?

PROFESSOR: Encara no. Se't veu molt canviada.

M: Per a mal o per a bé?

PROFESSOR: Per a bé, per a bé.

M: Ara soc universitària.

PROFESSOR: Deu ser per això.

M: Vostè... vostè està... com sempre.

PROFESSOR:

Com sempre.

I, igual que ha aparegut, s'ha esfumat.

El proper dia l'aturaré més estona. Hi voldria parlar.

Dir-li... que jo sempre la vaig entendre.

Llavors, quan la tenia a classe, jo ja volia parlar-hi.

Dir-li... que jo també l'entenia.

Que en mi podia tenir un aliat.

Però un professor de secundària ha de saber quin és el seu lloc. Hi ha certes fronteres que no pot traspassar un professor de secundària. Els temps són més lluminosos, sí, un professor de secundària pot fer classe a una alumna trans... però, en canvi, a un professor de secundària, que seria la dona més feliç del món

sent professora de secundària, per què no li queda cap altre remei que seguir a la fosca? Per què el professor Climent, si vol, no pot ser la mestra Clitemnestra?

4. AQUARI

PROFESSOR: Saps? Ningú no em va dir mai que el meu medi de debò era l'aigua.

M: L'aigua?

PROFESSOR: Ho vaig haver de descobrir tot sol i ho vaig descobrir massa tard. Sempre havia evitat les platges.

M: Per vergonya?

PROFESSOR: Pensava que l'altra gent m'ho podrien llegir en el cos despullat. Que el meu cos i jo no marcàvem la mateixa hora. Que el meu cos i el meu cap no marcaven la mateixa hora.

M: Com es nota que vostè...

PROFESSOR (*corregint*): Que tu.

M: ...que ets professor de llengua, eh? Jo no ho hauria pogut dir... així com ho dius tu.

PROFESSOR: Un dia perds la por, deixes la roba en una pila damunt la sorra, les sabates de cordons al costat, els mitjons negres a dins, i llavors proves l'aigua amb la punta del peu, una punta de peu de ballarina, després el peu sencer, després la cama, coberta de pèls fins al genoll, llavors l'altra cama, finalment tot el cos... i dins l'aigua sures, et sents tu, com mai no t'havies sentit tu. Et sents per fi al teu medi. I respires sota l'aigua com mai no havies respirat, entre les for-

macions de corall vermell i els cofres plens d'algues verdes. Aquells cofres que s'obren de tant en tant, per l'empenta d'una bombolla que vol fugir fins a la superfície i, fugaçment, ensenyen el tresor que amaguen a l'interior.

M: Una pregunta... professor... Tu... vostè... se sent dona?

PROFESSOR: Podríem dir-ho d'aquesta manera.

M: Però... vostè... tu... per què no t'has hormonat? Per què no t'ha passat mai pel cap?

PROFESSOR: El què?

M: Que tot podia ser diferent.

PROFESSOR: Diferent? Eren temps molts foscos. No hi havia llum. No es podia ser diferent. I a fora bufava molt fort el vent. Molt fort. Només podia ser diferent a l'aixopluc de tot aquell vent. Mai no he tingut ningú amb qui parlar. Quan el pis de la meva mare va quedar buit, vaig ocupar una de les habitacions. En tinc una on només hi puc entrar jo. La meva dona, la meva filla... mai no ho han entès. Però em deixen fer. El meu paradís, li dic. I hi tinc tot d'aquaris. L'habitació és fosca i cada aquari té la seva pròpia llum. Hi passo moltes hores. Allà puc despullar-me i ser jo. Sense que ningú pugui jutjar-me. Em despullo. Em poso calçat còmode, una mica de tacó... una bata de seda... em pinto les ungles dels peus de blau... i m'assec a veure les peixeres. Només em pinto les dels peus. I de vegades me les deixo pintades, sota els mitjons.

M: Hi tens peixos de colors?

PROFESSOR: No. Ni un sol peix.

M: Ni un de sol?

PROFESSOR: Quan era petit, tenia una peixera. Sempre els donava menjar el meu pare. Jo sempre pensava que passaven gana,

que els donava massa poc menjar, i que passaven gana. Un dia que ningú no em veia vaig buidar tot el pot de menjar dins l'aigua. Després d'una hora, tots els peixos suraven panxa amunt. Des de llavors, millor les peixeres sense peixos. Els peixos, millor nedant lliures al mar. A vegades vols fer el bé... vols fer les coses bé... però no tens la manera de saber què està bé... només fas que espifiar-la... així, els meus pares amb mi, que m'estimaven molt... però només feien que espifiar-la en tot... no s'adonaven que em posaven massa menjar al plat, i jo despertava cada dia surant panxa amunt... Perdona. Me n'he anat massa lluny amb la metàfora.

M: Si no tens peixos, per què tens peixeres?

PROFESSOR: Dins hi reproduïxo els decorats fabulosos on m'agradaria nedar. Et sona l'Esther Williams?

M: Qui collons és aquesta?

PROFESSOR: *Aquesta*, que tu dius, era una estrella. Aquàtica. Un fotimer de films, va fer. Saps, la natió sincronitzada?

M: Allò que neden amb una pinça al nas? I aixequen totes la cama alhora...

PROFESSOR: Per això es diu sincronitzada. Al final dels quaranta, principis dels cinquanta, la Williams va fer moltes pel·lícules musicals amb números ballats dins l'aigua. Fabulosos. Hipnòtics. Jo sempre volia capbussar-me en una pel·lícula d'aquelles i nedar lliure. I sí, dins les peixeres munto decorats... els decorats que recordo d'aquelles pel·lícules. Decorats fantàstics. Runes envaïdes per les algues, amb finestres trencades per poder nedar-hi a través. Vaixells pirates enfonsats, amb tripulació fantasma. Petxines que s'obren i es tanquen. I aquells cofres...

M (*repetint les paraules del professor*): ...sí, aquells cofres que s'obren de tant en tant...

PROFESSOR: ...que s'obren per l'empenta d'una bombolla que vol fugir fins a la superfície...

TOTS DOS: ...i fugaçment ensenyen el tresor que amaguen a l'interior.

PROFESSOR: I els *arrecifes* de corall...

M: Eh, professor... *arrecife* no és català. L'he enxampat.

PROFESSOR: En català, la paraula per *arrecife* és *escull*... I no m'agrada tant. *Escull* significa també obstacle, dificultat. *Arrecife* respira més llibertat. A un escull el corall és negre. A un *arrecife* el corall és vermell brillant, vermell tropical. T'hi capbusses i els peixos de colors nedem al teu voltant. I, si et capbusses més al fons, comences a nedar entre tritons i sirenes... i malgrat que tu no ets ni tritó ni sirena... pots picar de peus i nedar lliure. A la teva escola de sirenes particular. I surts a la superfície, per buscar aire, i l'aire té un nou regust... i et tornes a capbussar i cada cop aguantes més sota l'aigua... I piques de peus i avances com no havies avançat mai. I nedes. Nedes. Nedes. Ara crol. Ara esquena. Ara braça. Papallona.

M: Papallona és la més difícil.

PROFESSOR: Papallona és la que costa més. Cal un llarg camí per arribar a la papallona.

M: Molt llarg. Jo de vostè començaria depilant-me les cames. Tots els nedadors ho fan. El cos llavors oposa menys resistència. I amb menys resistència es neda més de pressa.

PROFESSOR: Per això volia parlar amb tu. Per aquesta mena de consells. I així preparar-me per a la metamorfosi.

5. METAMORFOSI

PROFESSOR: Ha arribat l'hora de ser jo. Jo vull ser jo. No necessito posar-me tacons de vertigen. No necessito portar cabells llargs. No necessito sentir-me la dona que marquen els cànons. No necessito ser una altra que no soc. A mi simplement m'agradaria tenir un lloc, sent com soc. Que em deixessin fer el trànsit per ser qui soc. I això no té res a veure amb etiquetes ni quiròfans.

Encara soc a temps. De ser qui soc. Una persona a qui el seu cos i el seu cap no marquen la mateixa hora. Sense etiquetes, ni calaixos. Un/a professor/a de llengua. Poder entrar a classe, sense amagar-me. Fer classe amb unes sabates còmodes amb una mica de tacó. Sense necessitat d'amagar les ungles de blau sota mitjons grisos.

I a casa, quan estic sol, no haver de córrer a treure'm la bata de seda cada cop que piquen a la porta. Em queda un any per a la jubilació... però jo no em jubilo sense haver fet un any sencer com a professora.

Tant me fot el que diguin.

Com a mínim un any..

És hora de sentir-se com un nen amb sabates noves.

Perdó, com una nena amb sabates noves.

Sabates còmodes. Amb no gaire tacó.

Al llarg del monòleg, el PROFESSOR s'ha anat posant un vestit elegant, amb lluentons i faldilla amb volada, que recorda els que portaven les dives del cinema musical dels anys trenta i quaranta. Finalment, es posa unes sabates a conjunt, també amb lluentons,

però còmodes, amb no gaire tacó. Aleshores apareix un ballarí vestit amb un frac elegant i li ofereix la mà. El PROFESSOR respon a l'ofertament i tots dos es posen a ballar un estàndard clàssic, com ara «Cheek to cheek». La dansa emula els famosos duos entre Ginger Rogers i Fred Astaire. El PROFESSOR vola lleuger en braços de la seva parella de ball i se sent com si fos al cel.

6. AIXECAR ELS MARCS

FILLA: Papa...

PROFESSOR: D'on has sortit?

FILLA: Papa...

PROFESSOR: Què vols?

FILLA: Vull que torni el papa.

Silenci.

PROFESSOR: No t'he vist entrar.

FILLA: Aquest és el problema, papa. Que no m'has vist. Que no em veus.

PROFESSOR: Com has entrat?

FILLA: A casa també tenim claus d'aquest pis. Jo també formo part del teu món. I la mama.

Silenci.

PROFESSOR: Ara aquesta és el teu papa.

FILLA: Ets un altre.

PROFESSOR: Ara soc més jo.

FILLA: Llavors el papa d'abans era una mentida?

PROFESSOR: No. També era veritat. Però jo no em sentia ell. No era jo. Perquè en el fons jo... jo era ella.

FILLA: Claríssim: abans no eres tu, perquè eres ell. I ara sí que ets tu, perquè ets ella. Ja. Molt bé. Claríssim.

PROFESSOR: Jo segueixo sent el papa. Simplement que...

FILLA: Mira: això no hi ha qui ho entengui. I ho saps.

PROFESSOR: I és per això que has vingut? Per dir-me això? (*Silenci.*) Donem-nos temps. Donem-nos espai. Donem-nos... i tot es posarà a lloc.

FILLA: Papa... això que ens demanes... és molt egoista per part teva...

PROFESSOR: I aquesta actitud també ho és per part teva.

FILLA: Jo no he fet res. No m'acusis de coses que no... Jo simplement vull recuperar el meu papa. El que he vist sempre a les fotos dels àlbums familiars. Les fotos de la meva vida. De la nostra vida. La foto de quan vaig fer deu anys. Tu ajudant-me a bufar les espelmes. La foto de tots dos portant la carta als Reis. Tots tres al viatge a les Canàries. Vosaltres rient mentre jo menjo un plàtan. La de la meva primera medalla, quan vaig aprendre a nedar. Què hem de fer amb tots aquests àlbums? Cremar-los?

PROFESSOR: No cal. Jo no he esborrat res. Simplement he tirat endavant. No vull trepitjar ningú.

FILLA: Que no vols trepitjar ningú, dius? Que no has esborrat res, dius? Digue'm... aquí a casa teva... On són les nostres fotos? Jo no les veig. Digue'm... on són? (*Silenci.*) L'altre dia vaig anar a dinar amb la mama. I tenia totes les fotos, totes

les fotos emmarcades on tu hi sorties, cara avall. Diu que no les vol treure, que no les traurà, que no les vol veure, però que prefereix tenir-les allà cara avall.

PROFESSOR:

És normal. Tot és molt recent. Ja les tornarà a aixecar.

Entre tots aprendrem a aixecar els marcs.

Tens gana?

Vols que et prepari alguna cosa per esmorzar?

Tinc suc de taronja del que t'agrada.

I després podríem anar a comprar roba juntes.

Això em faria molt contenta.

Vols que hi anem?

Els meus ulls són els mateixos.

Això no canviarà mai.

Mai.

Sempre serà així.

Sempre.

Vols que hi anem?

Silenci.



Ocaña, reina de las Ramblas

Aquest text neix originàriament d'un encàrrec que em va fer la Neuköllner Oper de Berlín de dirigir un nou espectacle amb repertori musical espanyol. L'encàrrec finalment es va materialitzar en un muntatge que es va anomenar *Ocaña, Königin der Ramblas*, amb producció del teatre berlinès, dramaturgia i direcció escènica signades per mi i direcció musical a càrrec de Marc Sambola. La nova peça es va estrenar el 15 de febrer del 2018 i tenia com a intèrpret principal el cantant alemany Denis Fischer. L'espectacle, de gairebé dues hores de durada, combinava un homenatge textual a l'icònic Ocaña amb parts cantades, una selecció dels clàssics de la *copla* que tant li agradaven. El muntatge, que ha estat en cartell dues temporades, comptava amb la participació a escena d'un segon actor, a banda de Fischer, i de dos guitarristes.

El text que aquí es publica no és la peça original que es va estrenar a Alemanya, sinó la versió reduïda d'una hora i per a un sol actor, Joan Vázquez, i una guitarra, Marc Sambola, que s'ha presentat en castellà, primer a la Sala Beckett i després a

l'Escenari Joan Brossa. Per fer la reducció de la dramaturgia, s'ha prescindit de les parts de text que estaven més pensades perquè el públic berlinès pogués contextualitzar la realitat de la Barcelona dels setanta i vuitanta, així com tot de paral·lelismes entre la Barcelona postolímpica i el Berlín de després de la caiguda del mur. Però sobretot s'ha reformat la peça perquè sigui un *one-man-show* de lluïment per a Joan Vázquez.

Per a la creació de la veu d'Ocaña, s'han fet servir tot de retalls de premsa i entrevistes de l'època, que, després del tractament dramàtic pertinent, s'han convertit en text dramàtic. Cal agrair també la col·laboració com a assessor, expert en Ocaña, a Pere Pedrals, que ha revisat el text per corregir les imprecisions històriques i altres errors.

D'altra banda, val la pena mencionar que aquesta no és la primera peça que escric al voltant d'aquest personatge. Una de les meves primeres obres, *Copi i Ocaña al purgatori*, ja tenia l'artista queer entre els seus protagonistes. En aquesta obra es poden trobar molts ecos d'aquella peça primerenca i, fins i tot, alguna frase manllevada.

MARC ROSICH

I. INTRODUCCIÓN

Suenan los primeros acordes de guitarra y JOAN, con el bombín de OCAÑA en la mano, atraviesa las cortinas y se planta en mitad del escenario. Canción: «Ojos verdes», de Quiroga, Valverde y León.

JOAN:

Apoyá en el quicio de la mancebía
miraba encenderse la noche de mayo.
Pasaban los hombres y yo sonreía
hasta que a mi puerta paraste el caballo...
(...)
Ojos verdes, verdes como la albahaca,
verdes como el trigo verde, y el verde verde limón.

Tras el primer estribillo de la canción, la guitarra sigue sonando en segundo término. JOAN adopta el tono de un conferenciante.

¿Saben? Lorca... Federico García Lorca... decía que un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún otro sitio del mundo. Y de eso Lorca sabe mucho... bueno, sabía... antes de que fuera a parar a esa fosa común que todavía buscamos. «Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún otro sitio del mundo».

Yo hoy también les quiero hablar de un muerto. Un muerto que, antes de morir entre llamas, encendió de vida una calle, las Ramblas, y encendió de color una ciudad, Barcelona. Alguien que, con su lección, enseñó a toda una ciudad que por fin podía salir a pisar las calles sin complejos, a gozar de ella con libertad, justo después de que muriera Franco, justo después de que cayera el muro negro negrísimo, de cuarenta años de negra negra negrísima dictadura.

Se pone el bombín y de repente se transforma en OCAÑA, en un grito teatral y exagerado.

OCAÑA: ¡Negro noche! ¡Negro azabache!

La música se detiene, como cortada por el exabrupto. JOAN se quita el bombín de OCAÑA y vuelve a adoptar el tono del conferenciante. En la pantalla empiezan a salir retratos de OCAÑA, ahora maquillado, ahora a cara descubierta.

JOAN: Pero no se espanten por lo oscuro de estos adjetivos: Ocaña... Ya sabían de quién les hablaba, ¿verdad? Ocaña es todo color. Pintor naíf. De trazo grueso, pincelada gruesa, pero con nervio. Pionero de la *performance* más queer, cuan-

do ni tan solo se había acuñado el término *queer*. A Ocaña le gustaba todo convertirlo en una fiesta. Y yo quiero convertir esta noche en una fiesta. (JOAN *deja el bombín y empieza a maquillarse.*) Pintarme los ojos de verde, con trazo grueso, pincelada gruesa. Ponerme base blanca de payaso, una peca de puta y unos mofletes rojos de vieja que no ve. Y así ver la vida a través de su máscara. Y como una serpiente, ante ustedes, cambiarme de piel.

JOAN se pone un solo pendiente de flamenca, de plástico rojo, y retoma la canción. Al llegar el estribillo de «Ojos verdes», en la pantalla, los retratos de OCAÑA se convierten en primeros planos de ojos de sus pinturas. Y luego estos se convierten en primeros planos de los ojos de OCAÑA de verdad, siempre maquillados. Tras los aplausos al final de la copla, los ojos de OCAÑA desaparecen de la pantalla y JOAN vuelve a la conferencia, todavía con el pendiente de plástico colgando de una oreja.

2. OCAÑA VUELVE DE BERLÍN

JOAN: Centrémonos en Ocaña. Primero, empezaré por la mitad. 1979, su visita a Berlín, a la Berlinale, para presentar el documental que hizo de su vida Ventura Pons. 1979, cuando ya es leyenda. 1979, cuatro años antes de su muerte y cuatro después de la de Franco.

Es verdad... que en lugar de empezar primero por la mitad podría empezar por el principio, pero perdonen que no ordene los hechos cronológicamente, como sería lo ló-

gico. El transcurso del tiempo tal y como se entiende desde, entre comillas, la «normalidad» es heteronormativo y es un instrumento de poder y de control de los sujetos. Es por eso que permítanme que, por la naturaleza queer de nuestro sujeto, Ocaña, transgreda hoy las reglas de la crononormatividad y les proponga el desorden, el caos temporal... que, al fin y al cabo, es una cosa más queer. (*Se quita el pendiente de flamenca.*) Que es de lo que va el tema en cuestión.

En su paso por Berlín, Ocaña causa sensación. En la fiesta, tras el pase del film de su vida que le hizo Ventura Pons, Ocaña conoce a un director francés, Gérard Courant, que le propone hacer al día siguiente un corto de arte y ensayo, ni más ni menos que delante de la Puerta de Brandemburgo. Dentro vídeo. (*En la pantalla se proyecta un fragmento mudo del corto de Gérard Courant.*) En el corto, Ocaña aparece sobre la plataforma en la que los turistas se subían para ver el otro lado del muro. Está al lado de una figura de cartón de Marilyn Monroe a tamaño real... la verdad, no sabemos por qué. Y ahí estaba Ocaña, ante la puerta, bajo la nieve, justo en la frontera, el límite de los dos Berlines... (JOAN describe el vestuario que OCAÑA luce en el corto.) Ahí estaba: peineta roja... (OCAÑA se gira de repente, dando la espalda al respetable.) Ay, gírate, mi alma... Venga, gírate... (OCAÑA vuelve a dar la cara.) Ahí estaba: peineta roja. Abanico rojo. Un mantón alrededor del cuerpo. Rostro blanco. Ojos azules. Puro Ocaña. La cámara empieza en un plano abierto que, en un zoom lento lento, se va cerrando lento lento sobre su figura. Pero lo delirante es que, en un momento dado, Ocaña, que lleva unas flores en el pelo, unos claveles, creo... en un momento

dado, Ocaña empieza a lanzar las flores hacia el lado este. Un simple gesto, como un pequeño desafío... y grita...

JOAN *parece que doble los aspavientos de OCAÑA, como si se volviese a transformar de nuevo en él, con un tono muy teatral y exagerado.*

OCAÑA: ¡¿Qué haces, Ocaña, qué haces?! ¡Qué loca, Ocaña, qué loca!

JOAN *vuelve al tono de conferenciante.*

JOAN: Y, claro, al otro lado de la puerta, desde el puesto de la Alemania del Este, los soldados que vigilan ven a ese personaje inclasificable que les lanza algo, ellos se ponen alerta, apuntan con sus armas, dispuestos a disparar. Gran tensión. ¡Achtung! ¡Zurück! Pero Ocaña ni se da cuenta. Como no entiende ni papa de alemán... ¡Él a la suya! (OCAÑA *voltea el abanico, se lleva las manos a la cara, melodramático. Parece que gima, hace muecas de plañidera. Y JOAN empieza a cantar un lamento de saeta, como si doblara los sollozos. JOAN deja de cantar cuando OCAÑA desmonta la pose y se lleva un dedo a la sien, como si dijera «¡qué loca!».* Y acto seguido JOAN *vuelve a adoptar el tono de conferenciante.*) Y ahora ese momento de desafío... de inconsciente desafío... se puede ver como pieza de videoarte... es más de un museo. Fuera vídeo.

Se apaga el proyector.

Cojamos ahora a Ocaña, de vuelta de su gira europea por los festivales de cine... cojámosle respondiendo a la prensa, al bajar las escaleras del avión que lo trae de Berlín... saludando a todos como si fuera Eva Perón...

JOAN se pone un tocado de flores rojas y moradas y, de repente, con un acorde de guitarra, se convierte en OCAÑA. La guitarra acompaña de fondo todo el monólogo.

OCAÑA: Ahora vengo de Berlín, Alemania. No te puedes imaginar el frío que hemos pasado. Pero era emocionante estar entre la nieve vestido de mantilla, allí entre tanto ruso y los otros que no son rusos. Es un lío. Vuelvo alucinado. La gente me conoce ahora más por lo de la película de mi vida que por mi pintura, pero, mira, ya me he hecho universal. Yo soy el de siempre, que aquí en Barcelona ya todos me conocéis, y que no, que yo no he cambiado desde que salgo en las pantallas, solo que me llaman de todas partes para presentar la película. En Alemania me han hecho unas preguntas muy interesantes. Me decían que no se podía llamar película a lo mío, que una película no es una persona hablando sola todo el rato a cámara durante dos horas, pero yo les dije que por qué no, que si se tiene la gracia que por qué no, que si se tiene el «duende» que por qué no, y se ve que los convencí y también que la película les gustó mucho. Pero qué bien estar de vuelta, porque a mí lo que me interesa verdaderamente es pintar. Desde que, en Sevilla, de pequeño, ya pintaba paredes. (OCAÑA *improvisa la estrofa de «El día que nací yo».* La guitarra le sigue.) El día que nací yo / ¿qué planeta reinaría? / por dondequiera que voy /

¿qué loca estrella me guía? (*Hablando de nuevo:*) Yo soy sevillano, de Cantillana, sí, pero Barcelona es... bueno, que llevo ya unos años aquí en Barcelona con mi gato Enrique. Rodeado de mis cuadros. Y rodeada de mis amigos. Todo el ambiente *underground* de la ciudad ha pasado por mi casa. Y medio de él, por mi cama. No es que yo viniese aquí a Barcelona para resolver mis cuestiones sexuales, eso lo tenía más que superado en mi pueblo. Allí hacía los amores en un pajar con amiguitos míos, o íbamos de noche al cementerio, y nos despertaba el lucero del alba, ¡aquello era divino y espontáneo! En cambio, aquí, ahora, todo es más cerebral, más calculado. Y yo, así, le doy el contraste. (*Vuelve a cantar:*) El día que nací yo / ¿qué planeta reinaría? / por dondequiera que voy / ¿qué glamurosa estrella me guía? (*Hablando de nuevo:*) No, no, no. Yo no soy un marginado, esa no es la palabra, me parece demasiado intelectual. Ni tampoco soy un raro. Simplemente que aquí en España, ahora, con todo eso de la democracia que dicen que ha llegado —que no se lo creen ni ellos—, pues ahora se puede hacer algo más que antes. Y sí, me gusta ponerme un vestido bonito, maquillarme y salir por ahí para divertirme. Me preguntan si yo soy un travesti. Yo no soy ningún travesti. Yo soy un teatrero y mi escenario son las Ramblas y mi vestuario, ropa vieja de los Encantes. En casa, para pintar, me pongo muchas veces un traje roto negro y bastante decadente. Me recuerda a esa, a la Édith Piaf. Que, por si no lo saben, es una cantante parisina de la cual me acuerdo mucho, sobre todo por su humanidad. (*Vuelve a cantar:*) El día que nací yo / ¿qué planeta reinaría? / por dondequiera que voy / ¿qué maricona estrella me guía? (*Hablando de nuevo:*) Los intelec-

tuales que me compran los cuadros dicen que soy un pintor expresionista. Pero ¿qué sé yo lo que soy? Yo no entiendo de pintura. Yo pinto. Yo siento y pinto. Por ejemplo, quizá estoy haciendo un gazpacho y, entre tomate y tomate, entonces siento lo que siento, y venga, dejo los tomates y corro a dar una pincelada sobre los ojos tristes de mis personajes. Mi pintura es eso, ojos tristes, cuerpos desproporcionados y mucha humanidad. (*Vuelve a cantar:*) El día que nací yo / ¿qué planeta reinaría? / por dondequiera que voy / ¿qué petarda estrella me guía? (*Hablando de nuevo:*) Yo siempre he querido hacer teatro, pero teatro en libertad, no en los límites de un escenario, no en los límites de un personaje, no en los límites de un sueldo. Para mí entonces la calle es el escenario donde el público me aplaude sin comprarme, me habla y me pide que le bese sin comprarme. Y yo les beso, les abrazo y les canto unas bulerías, porque me da la gana. Yendo por las Ramblas disfrazado, hay quien me grita: payaso, aprende a maquillarte, que pareces una payasa. ¿Payasa? ¿Payaso? A mí me da igual. Ni masculino ni femenino. Yo me siento persona y payaso, que ríe por fuera y llora por dentro, y que pinta, canta a la vida, a las gentes, que ese es mi dios. Las gentes. La humanidad que decía. Los hombres. Yo estoy enamorado de todos. Especialmente los mancebos esbeltos cual cipreses, como si fueran la fuente inagotable de la vida, bueno... y también quiero a las mujeres. Las quiero como a la música.

Suenan unos acordes rasgados a la guitarra y OCAÑA sube a la tarima para interpretar de manera canónica «El día que nací yo», de Mostazo, Quintero y Guillén.

OCAÑA:

El día que nací yo
¿qué planeta reinaría?
Por dondequiera que voy
¿qué mala estrella me guía?
(...)

Cuando OCAÑA vuelve a repetir el estribillo, este se acelera, como si se convirtiera en una pesadilla cada vez más angustiante de la que quiere desembarazarse.

i¿Qué mala estrella me guía...?!
ii¿Qué mala estrella me guía...?!
iii¿Qué mala estrella me guía...?!!!

Tras el clímax dramático, un silencio. Y, acto seguido, OCAÑA retoma el estribillo con un hilo de voz. La guitarra casi no le acompaña. Tras otro silencio, JOAN se quita el tocado de flores y vuelve al tono de conferenciante.

3. OCAÑA, ICONO DE LA BARCELONA UNDERGROUND

JOAN: Estas canciones... son tan trágicas... tan pasionales... Pero, al fin y al cabo, eran las coplas que a Ocaña le gustaba destrozarse. Porque él las destrozaba... pero con qué arte. Y me pregunto... ¿Por qué el mundo se fijó en él para convertirlo en el icono de la Barcelona de los setenta?

Todo fue cuestión de *timing*. Ocaña aparece en el momento perfecto para erigirse como símbolo. Aparece justo en el momento en el que, aparentemente, España como cuerpo político está transicionando de la dictadura a la democracia. Aparentemente, sí. Y Ocaña, como cuerpo individual, es la manifestación corpórea, la pura personificación de esa transición entre la represión y las ansias de libertad.

El pequeño apartamento de Ocaña, en la plaza Real, acabó viendo pasar a toda la Barcelona *underground*, a todos los artistas que contaban. Artistas venidos de toda España, como Ocaña, anhelantes de los aires de libertad que empezaban a respirarse en Barcelona... y los talentos venidos de todos los rincones del país se mezclaban con el artistero local catalán. Cineastas, fotógrafos, actores, teatreros, literatos, cantautores, dibujantes de cómic *underground*... como Nazario.

Al fin y al cabo, Barcelona se convirtió en un explosivo laboratorio cultural, aprovechando los inicios de apertura del régimen franquista. Y el apartamento de Ocaña, y su cama, eran el centro cultural real de esa ciudad... Y, como observadores privilegiados, los turistas y marineros despistados que subían por las Ramblas y que Ocaña se ligaba, ahora vestido de angelito con alas, ahora vestido de puta como un cromo...

JOAN *vuelve a ponerse el tocado de flores y saca un mantón. Ya es OCAÑA de nuevo. Canción: «Tatuaje», de Quiroga, León y Valerio.*

OCAÑA:

Él vino en un barco, de nombre extranjero.
Lo encontré en el puerto, un anochecer,
cuando el blanco faro, sobre los veleros,
su beso de plata dejaba caer...
(...)

JOAN vive la copla como si se metamorfoseara en la mujer enamorada de la canción, viviendo con exagerado dramatismo cada matiz de la letra. En el momento en que el estribillo es cantado por el fantasma del marinero del que está enamorada, JOAN, con solo un giro, se trasmuta en él, a pesar del tocado y el pendiente. Una vez acaba la canción, JOAN se quita el tocado de flores y el mantón, y vuelve al tono de conferenciante.

4. OCAÑA POLÍTICO

JOAN: Barcelona hervía con todas las identidades que habían sido reprimidas, silenciadas, ahogadas durante la dictadura, que ahora buscaban una bocanada de aire para afirmarse. Los que luchaban por los derechos de los homosexuales, los activistas rojos, los catalanistas... «Libertat! Amnistia! Estatut d'autonomia!». *(En la pantalla se proyectan fotografías de manifestaciones de la época, tanto de catalanistas como de las primeras manifestaciones por los derechos de gays, lesbianas y travestis. También se incluyen imágenes de la represión policial.)* Allí se encontraron todos en la calle pudiendo airear su identidad... pudiéndose enseñar al mundo tal como eran... *(Mien-*

tras corea las proclamas, al ritmo de ventilador de la guitarra, JOAN se pone unas gafas de sol de color rojo, un collar de cuentas rojas, un pendiente rojo y una larga bata estampada, también en tonos rojos.) «¡Gobierno escucha, maricas en lucha!». «¡Menos porras y más abanicos!». «¡Mundo travestido, mundo divertido!». «¡Gobierno escucha, maricas en lucha!». «¡¡¡Libertad sexual, amnistía total!!!». ¡Y Ocaña siempre a la vanguardia de todos ellos! Si iba disfrazado de mujer, acababa el número levantándose la falda para enseñar, un día, el culo; el otro, la polla. Pero, si decidía cantar sus coplas desnudo, que era muy a menudo, entonces acababa el número escondiéndose el sexo entre las piernas. Y eso no era una provocación gratuita. Sino un alegato visceral contra el curso de los tiempos.

JOAN acaba de completar la transformación con una boa, se envuelve el cuerpo con ella y de nuevo es OCAÑA. El espacio se transforma de repente en la terraza del Café de la Ópera, a rebosar de los clientes habituales. OCAÑA canta entre las mesas. Canción: «Yo soy esa», de Quiroga, León y Quintero.

OCAÑA:

Yo soy esa...
esa oscura clavellina,
que va de esquina en esquina
volviendo atrás la cabeza.
(...)
Soy la que no tiene nombre,
la que a nadie le interesa,
la perdición de los hombres,

la que miente cuando besa.

Ya lo sabe: yo soy esa.

OCAÑA se dirige a los clientes de las mesas.

Ay, todos obsesionados con la identidad. La cosa de las etiquetas. ¿Tú qué eres? ¿Comunista, socialista, transformista, travesti, anarquista...? Y siempre hay alguno que salta: «¡Tú, libertaria, Ocaña!». Miren, yo no soy libertaria. Yo soy liberta-ta-ria. Que es más que libertaria. Pero, bueno, que al fin y al cabo ¿qué es ser libertataria? Pues ser un anarquista anarco anarco puro, pero sin carné de partido. Porque yo no soy de la confederación de sindicatos ni de nada. Para mí ser un anarco es eso y ya está. Bueno... eso lo sé ahora porque me lo han dicho mis amigas aquí en Barcelona... Mi amigo Nazario el otro día me decía: «Ocaña, ¿tú?, tú, anarco total, anarco de manual». Pero yo antes de llegar a Barcelona no sabía qué era eso, porque yo no tengo ni el certificado de estudios primarios y lo poco que sé, que yo no sé si sé algo, lo sé después de haber vivido. De haber estado con gente, haber convivido con gente. Y sobre todo entre gente marginada. En mi casa, ningún marginado está marginado. Marginado que veo, marginado que tiene un plato en la mesa, o un rincón en la cama. Desde los chapeiros más moritos hasta María, mi María, la vieja puta María, que, aunque ya no tenga dientes, es para mí la mismísima virgen, la santa madre de las putas más putas. Y nada, que para eso, para ser libertataria como yo soy, no es necesario el carné de ningún partido. Ni para eso, ni para ser mari-

cón. Que yo solo fui a la primera manifestación gay que se hizo en Barcelona. Y a ninguna más. Porque yo soy más libre que eso. También es verdad que mi participación fue tan sonada que ya me sirvió por todas. Que salí en todas las portadas de revistas y periódicos. Y es que a mí los fotógrafos me quieren. Porque les doy lo que quieren. Yo ya reivindico lo que hay que reivindicar mostrándome como soy. Siendo yo, cuando pinto. Cuando bailo. Y cuando voy a comprar mi poquito de jamón. (*OCAÑA se deshace de la boa roja, que queda como una raya que atraviesa el linóleo azul. Y, como si algo irracional le impulsara, se sube a la tarima, como para dar un discurso.*) Y es que a mí me parece mentira, como muy monstruoso, que en un país que se llama democrático, que me parece a mí que esto no sabe ni Dios por dónde va, ¿sabes?, que en un país que se está lavando la cara después de que haya muerto Franco, pues que todavía haya una ley de vagos y maleantes... una ley de peligrosidad social... que solo sirven para meter entre rejas a los que somos diferentes y queremos expresarnos diferente de lo que ha sido el país hasta el momento... que no somos criminales, que somos personas que quieren y aman... y por eso no se te puede meter entre rejas... ¿Es esto un país democrático? Que encarcelen a los torturadores, esos son los primeros que deberían estar encerrados, y que dejen sueltos a todos los homosexuales, que somos los que damos vida y color a este mundo y a la gente. Y, cuando la gente entienda que la vida es de color, la gente olvidará sus envidias, las meterá en los desvanes, olvidará sus metralletas y esto será divino. A ver cuándo la gente deja de meterse tanto en todo y

se da cuenta de que follar con un tío o follar con una tía, coño, no tiene nada que ver y que nos dejen libres y en paz a todos. ¡Eso es ser libertataria!

OCAÑA arranca un aplauso entre las mesas y baja de la tarima para retomar el estribillo de «Yo soy esa». Esta vez lo interpreta con una coreografía más subida de tono, con claros movimientos sexuales y llegando al orgasmo en las melismas de cante flamenco.

5. OCAÑA Y NAZARIO, TRES DÍAS EN LA MODELO

Tras el aplauso del público, la luz se vuelve más íntima. OCAÑA vuelve a ponerse la boa sobre los hombros y se dirige al público, como compartiendo un recuerdo. A lo largo de la siguiente escena, las luces se irán recogiendo hasta que OCAÑA quede enmarcado solo por un foco.

OCAÑA: Ese día habíamos ido al Café de la Ópera, con mi amigo Nazario. Él iba con un vestido que había sido de la Salomé... no la de la Biblia... la cantante, la que fue a Eurovisión... Yo me puse un conjunto algo más discreto, con pamea y sin bragas. Y a la que pisamos el Café de la Ópera... no me dio ni tiempo de acabar la primera canción... De repente, veo por el rabillo del ojo el coche de la policía municipal y, sin que me dé tiempo de decir «nena, vámonos», Nazario y yo ya estamos esposados dentro del maletero del coche patrulla... y, fuera, el público del Café

de la Ópera empieza una batalla campal de sillas y mesas por los aires. «¡A Ocaña no se le toca!». Nos llevan al cuartelillo, nos hacen fotos de cara y de perfil... y mientras los municipales nos muelen a patadas... en la calle, ¡sigue la fiesta! Se forma una manifestación improvisada... las locas batalleras, las del Frente de Liberación Gay, las travestis, los anarcos... unas doscientas personas... todas chillando: «¡Soltad a Ocaña!». «¡Libertad para Ocaña!». Y después directos a la prisión, a la Modelo, y allí más fiesta todavía... Nuestra llegada coincide con el final de un motín. ¡Fiesta! ¡Fiesta! La policía tira balas de goma. Refriegas. Colchones en llamas. Y yo voy saludando a todo el mundo. Como una reina. Todo, caras conocidas. Creo que había más dentro que fuera: los yonquis, las travestis, un par de actores de los Joglars... Todo besos y abrazos de exiliado. Qué tres días pasamos en la Modelo. Muy bien aprovechados: incluso había colas en nuestra celda... todo el mundo quería que Nazario le hiciese un tatuaje de autor, una caricatura de las suyas, bueno, él se los hacía a boli sobre la piel del brazo o sobre la pierna... para que luego el tatuador oficial de la prisión les trazara el dibujo... y, mientras Nazario les dibujaba en el brazo, yo me centraba en los bajos... bueno, que yo iba repartiendo mamadas... Algún dibujo le salió algo movido a Nazario. Porque los presos, entre tanto estímulo, no paraban quietos.

Y nada. Que no nos hubiéramos querido ir de allí. Pero, a los tres días, de patitas a la calle... pero allí afuera que nos espera la prensa, los fotógrafos... todas las amigas... aplausos y más aplausos... y ramos de flores y vítores... y más y

más flores... Flores... Ramos... Y aplausos. Y más aplausos. Y más ramos. Y más flores... Ramos y flores... Aplausos. Y más... (OCAÑA *deja caer la boa al suelo.*) Y allí, entre los abrazos y las flores, se me acerca una chica, me dice que es de la revista *Interviú*... (OCAÑA *se quita el collar*) —¿o era de la revista *Party*?— (OCAÑA *se quita el pendiente*) ...y me dice que quiere hacerme unas fotos. (OCAÑA *se quita la bata larga.*) Unas fotos de mi espalda. (OCAÑA *se desabrocha la camisa.*) Unas fotos de mi espalda y de mis nalgas. (OCAÑA *empieza a quitarse la camisa y enseña la espalda.*) Mi espalda y mis nalgas llenas de moretones. (OCAÑA *deja caer la camisa al suelo y se queda con la espalda desnuda.*) Los moretones causados por la policía, por los golpes de porra. ¿Cómo podía decir que no a un desnudo en *Interviú*? —¿o era la revista *Party*? Y le digo que ok, pero solo con una condición: quiero que en la foto también salgan mis cuadros. Quiero que el mundo me conozca por mi obra. No quiero que el mundo me conozca solo como loca. Quiero que me conozca también como pintor. (OCAÑA *se quita las gafas de sol y le vemos los ojos.*) Porque mi pintura y mis locuras de disfraz son las dos caras de una misma moneda, que soy yo.

A modo de intermedio, la guitarra toca un arreglo de «Romance a Ocaña», de Carlos Cano, mientras en la pantalla van pasando cuadros del pintor. Finalmente las imágenes se detienen en uno de sus autorretratos con bombín. Durante el intermedio, JOAN ha guardado la boa, el pendiente, el collar, la bata y las gafas de sol. Luego se pone un chaleco encima del pecho desnudo y recupera

el bombín. Con el sombrero en la mano, retoma el tono de conferenciante.

6. UNA HEPATITIS MAL CURADA

JOAN: Ocaña empieza a encadenar exposición con exposición, incluso una organizada por el Ayuntamiento de Barcelona... Y, con el éxito de esas exposiciones, consigue algo de dinero y pide una hipoteca para comprar otro piso. En la misma Plaza Real, con siete balcones que dan directos a la plaza ajardinada, con sus arbustos y las palmeras apuntando hacia el cielo. *(En la pantalla se ven imágenes de la Plaza Real en los años ochenta.)* Pero ya no se le puede encontrar mucho en el nuevo piso. Ni tampoco en la plaza. Siempre de viaje. Aunque los médicos no le recomiendan tanto trajín. Ha pillado una hepatitis... pero Ocaña no hace caso... y un año después todavía lleva la hepatitis a costas... no acaba de curársele... y es que, con tanta actividad, las exposiciones en Mallorca, en Santander, en San Sebastián, no ha podido hacer el reposo necesario... Aunque, claro, ¿Ocaña hacer reposo? Una tarea imposible. Así que no hay manera de que se cure. Él dice que en verano irá a su pueblo, a Cantillana. Él dice que a descansar. Pero Ocaña no engaña a nadie... todos sabemos que no parará quieto. Ese fue su último viaje a Sevilla. Ya no pudo volver a Barcelona.

JOAN deja el bombín en el suelo y le dedica la siguiente copla, con cierta frialdad. Mientras, siguen las imágenes de la plaza,

con sus palmeras y farolas tan características y la fuente en el centro. Canción: «Y sin embargo te quiero», de Quiroga, León y Quintero.

JOAN:

Te quiero más que a mis ojos,
te quiero más que a mi vida...
(...)
...no debía de quererte
y sin embargo te quiero.

Tras el estribillo, JOAN recoge el bombín del suelo.

JOAN: Al poco tiempo de su muerte, el Ayuntamiento reforma la Plaza Real. Sigue la fuente en el centro, siguen las palmeras... pero ni rastro del ajardinado de arbustos. Convierten la plaza en una plaza de cemento. Una plaza dura de cemento. La carrera hacia los Juegos Olímpicos del 92 hace que ciertas realidades, demasiado canallas, se barran bajo la alfombra. Una alfombra de cemento. Todo parece domesticado, bajo el mismo lema (*se pone en la cabeza una peineta folklórica con una rosa roja*): Barcelona, posa't guapa. (*Abre un abanico de los que puedes comprar en las tiendas de souvenirs, de los que mezclan dibujos de arquitectura de Gaudí con bailaoras de flamenco.*) Sanitizar. Maquillar. Olvidar. Una ciudad de diseño. Ciudad de aparador. Y mientras Barcelona se ponía guapa, maquillándose a base de capas de duro cemento, se enterraba todo un mundo.

JOAN sube a la tarima y se transforma en el OCAÑA que cantaba saetas a sus vírgenes de papier maché en procesión por el Raval. Retoma la canción, pero ahora en una versión más melodramática, con toques flamencos en las melismas.

OCAÑA:

Te quiero más que a mis ojos,
te quiero más que a mi vida...
(...)
...no debía de quererte
y sin embargo te quiero.

Baja de la tarima, se quita la peineta, deja el abanico y retoma el tono de conferenciante.

7. A MÍ NUNCA ME DIO MIEDO LA MUERTE

JOAN: En el 83, cuando muere Ocaña por las llamas, el sida era innombrable. Rock Hudson todavía no había muerto. Pero ahora podemos decir con cierta seguridad que aquella hepatitis mal curada no era solo una hepatitis mal curada.

JOAN se ha vestido de luto: una bata de encaje negro casi transparente con ribetes e hilos rojos. Se pone un tocado de funeral, con rosas negras y violetas, y se transforma en OCAÑA. Estamos en el terreno de los muertos.

OCAÑA: ¿El sida? Ese nombre no lo conocí en vida. ¿Que lo voy a conocer ahora de muerto? Cuando me fui, todavía no le habían puesto la etiqueta. Y vaya una etiqueta. ¡Bien feo, el bautizo! Yo, entonces, solo sabía que la gente se moría a mi alrededor. Y que los urinarios públicos empezaban a quedarse desiertos. El nombre no lo empecé a escuchar hasta un tiempo después de llegar aquí, a este otro lado de la vida, que es la muerte. La palabra corría como la brama entre los corrillos de viejas. Por la tierra corre una gripe mortal cebándose entre todas las hermanas... ¡Una plaga bíblica! ¡Un flagelo! ¡El cáncer rosa! Pero yo no... no, no... Yo no morí de sida. Yo simplemente me acerqué demasiado al sol.

A mí, nunca me dio miedo la muerte. Viví dejando que formara parte de mi vida. La convertí en mi amiga. Y, cuando me llegó, aunque me llegó así, como de sorpresa, me llegó como algo familiar. Como un perfume reconocible. De flores de coronas de muertos, de cera de velatorio, de cebolla de las plañideras.

A mí me gusta el pueblo y sus costumbres. Me gustan los cementerios y lo trágico de los entierros. Los bautizos en las plazas, a pie de iglesia. Las imágenes barrocas. Las viejas andaluzas, a lo Bernarda Alba, que me recuerdan las pinturas negras de Goya. La de veces que me pinté amortajado en la cama, con todos mis amigos alrededor de mi cadáver. Y, alrededor, un renglón de querubines revoloteando. Sus sexos al viento. Porque, dirán lo que dirán, pero los ángeles sí que tienen sexo. ¡Por supuesto que sí! Tienen sexo y tienen sus éxtasis... y sus cosas del roce y el amor... A ver,

que me venga el papa de Roma a decirme que no... que las imágenes de santos y las vírgenes no son propiedad de la Iglesia, sino que son fetiches del pueblo que, como todos, necesitan amor... ¡sexo y amor! Bueno, eso pienso yo.

Se sienta cerca del guitarrista. La luz se vuelve íntima.

Yo era un chiquillo acomplejado en un pueblo de Andalucía. Era homosexual, pero no podía decirlo. Estaba mal. Todo estaba demasiado emborrachado de religión... Tanto que en mi soledad llegué al punto de sentirme un iluminado. Me iba al campo y hablaba con la hierba y con las flores. Nadie más que ellas lo sabían. Cuando me sentaba en mi patio, me ponía a mirar al cielo, a la atmósfera estrellada, y me preguntaba: pero ¿cuándo coño me voy a ir de aquí? Tenía un amigo a quien quería mucho, un amigo especial. Supongo que estaba enamorado de él. Pero no podía decirselo. Conociéndole a él, conociendo a su familia... con una sola palabra, lo habría matado. Para mí, poder estar con él, simplemente sentado a su vera, era... no sé... eso era mucho para mí. A él le llamaban *el loco*, ¿sabes? Yo era el maricón del pueblo. Y él, el loco. Como a mí, también le gustaba quedarse durante horas mirando un palomo o cómo se ponía el sol... Porque le gustaban cosas que no eran normales... que la otra gente no consideraba convencionales, mejor dicho... porque normales normales lo eran...

Se llamaba Manolo.

Una noche estamos con la guitarra...

Cantando canciones de Lorca hasta tarde...

Tan felices...

Y a la mañana siguiente ya se había pegado un tiro.

Tras un silencio de luto, empieza la siguiente canción: «Canción muerta», de Marc Sambola a partir de Federico García Lorca.

Una canción se ha muerto
antes de nacer.

Mi canción verdadera,
¿dónde la enterraré?

Se quiso ir a la luna,
¡tan niña!, sin saber
que en la luna no hay
flores para hacer miel.

Ha llegado la hora
de ser sinceros,
la hora de los llantos
sin consuelo,
la última hora antes
del gran silencio.

Quitarse los vestidos,
la carne, los huesos,
y arrojar de nosotros
el corazón enfermo,
para ser vivos siempre,
y ser murientes eternos.

Mi canción azul ha muerto
antes de nacer.

Hablando:

Y mira, mi Manolo murió como Lorca. Bueno, ya sé que Lorca no se suicidó. Ya sé que murió fusilado. Y a eso me refiero. Que mi Manolo también murió por una bala. Y también por maricón. Y los mismos que asesinaron a Lorca, los mismos, sus hijos, sus nietos, son los que ayudaron a mi Manolo a clavarse la pistola en la sien.

Cantando:

Mi canción azul ha muerto
antes de nacer.

OCAÑA se retira tras las cortinas amarillas, con solo luz de contras, para recomponerse de las emociones de la canción. Se quita la ropa de luto y se pone un nuevo conjunto, que combina cuero negro con lentejuelas violetas.

Basta. Basta. Basta de tristeza. Y que vuelva la alegría. Y un poquito de luz. (*Vuelve la luz.*) Y bueno... que quizá sí que morí del sida. Quizá sí. Quizá sí. Ea. Quizá sí. Ya está dicho. Ahora de qué sirve ya engañar a nadie. ¿De qué? Porque esa hepatitis incurable... si empiezas a echar cuentas... Yo acababa de estar en Nueva York. (*Al mencionar el nombre de la ciudad, la luz se vuelve de neones de colores.*) Y OCAÑA se quita

los pantalones de golpe y aparecen unas mallas violetas ajustadas.) ¡Las volví a todas locas en el Studio 54 ese! ¡Ay, qué de marcha había en la discoteca esa! ¡Qué de bolas! De discoteca. *(Los reflejos de una bola de espejos empiezan a girar.)* ¡Y, ay, qué urinarios en el Studio 54 ese! ¡Qué de bolas! De discoteca. ¡Y todas locas por mí! ¡Y yo, de rodillas, no dejé a ninguna de pie! Si empiezas a echar cuentas... bien podía ser sida. Simplemente que, tiempo después, a la vuelta a España, pues que el accidente que tuve, las quemaduras, le acabaron allanando el camino al sida. Pero... ¿no es mejor la leyenda de morir quemado disfrazado de Rey Sol? Así yo serví mejor a la causa... A nuestra causa. Hay quien dirá que fue por ego... Pero ¿no es bueno que entre todas nuestras muertes anónimas haya alguna de leyenda, una de legendaria que alumbre el camino, que alumbre la lucha de los que vienen tras nuestro? Nuestras muertes no han sido en balde. Hemos abierto el camino. Nos quieren callados, pero nosotros no nos cansaremos de vivir, aunque sea al revés. Nos quieren sepultados, bajo las piedras, pero siempre habrá alguien que levante esas piedras y debajo estaremos todas riendo. Descojonándonos. Partiéndonos el culo... de la risa. ¿De qué sirve lloriquear, rasgarse las vestiduras? Nosotros solo seremos víctimas si actuamos como víctimas. Debemos actuar como vencedoras. Y mirar desafiantes al sol. El sol. Otra vez el sol. *(Un acorde de guitarra le ayuda a retomar el recuerdo. Cantando:)* El día que morí yo / ¿qué planeta reinaría? / por dondequiera que voy / ¿qué mala estrella me guía? *(Hablando:)* El día que morí era precioso. Un día de septiembre. Ya llevaba un tiempo en Cantillana. Inten-

tando recuperarme de aquella misteriosa hepatitis. Había prometido a toda la chiquillada que haría un fabuloso pasacalle por el pueblo. Me había pasado todo el verano con los preparativos. Construí gigantes y cabezudos. Un gran dragón chino. Y un gran estandarte en forma de sol. Un gran sol de *papier maché*, de dos caras: una con los dos ojos abiertos; la otra con un ojo guiñado. Y en la coronilla unas bengalas. Yo sería el portador del sol. (*En la pantalla, van apareciendo imágenes de ese día: las dos caras del sol de papier maché, la cara de OCAÑA maquillada en abstracto.*) Me cosí a un mallot sintético lenguas de telas de todos los colores. Y me maquillé de amarillo la piel amarilla... ¡Me pinté la cara como un cuadro! En la frente, un paisaje con su iglesia y su luna. La nariz y las mejillas, de colores en abstracto. Al cuello, una pajarita de payaso. Y unas gafas decoradas para esconder esos ojos de marfil... de hepático marfil. Así, sol en mano, encabezaría el pasacalle, desde la iglesia hasta la escuela. Mi amigo Josema iba a hacer las fotos de todo el recorrido. (*La guitarra empieza a sonar en segundo plano, acompañando la narración.*) Todo el pueblo se volcó en la fiesta, los niños y los que no eran niños. Todo eran risas. Todo era alboroto. Josema toma fotos de todo. Y, al final del trayecto, en el patio de la escuela de Soledad, se había congregado todo el mundo, sonaba la banda, bailaban los gigantes... y yo enciendo las bengalas en lo alto de la cabeza del sol... Primero me cae una chispa sobre una pierna y llego a tiempo para apagarla de un manotazo. La segunda ya ni la veo, que yo ya estaba todo ardiendo. Las lenguas de tela. El mallot sintético arrapándoseme ardiendo a la piel. Y veo a Josema

con la cámara en la mano: «Dispara, Josema, dispara, que estoy ardiendo. Dispara, que estoy ardiendo».

Con las llamas, las cuerdas de la guitarra prenden con el característico pulso de la zambra. Mientras se quema, OCAÑA canta «La niña de fuego», de Quiroga, León y Quintero.

OCAÑA:

La luna te besa
tus lágrimas puras,
como una promesa
de buena ventura.
La Niña de Fuego,
te llama la gente,
y te están dejando
que mueras de sed.
¡Ay, Niña de Fuego!

Hablando:

Al día siguiente, ya en el hospital, Josema es uno de los primeros que me visita. Al verle desde detrás del cristal, le enseño las manos: «Todavía podré pintar. Las quemaduras graves están por todo el cuerpo. Pero las manos, intactas. Justicia divina. Todavía podré pintar». Cuando por fin le dejan entrar, le pregunto: «Josema... ¿me hiciste fotos? Mientras ardía. ¿Me echaste alguna foto buena? Mientras ardía vivo». «No», me dice, «tiré la cámara al suelo». «¿Para qué?». «Para ir a salvarte. Para apagar las llamas. No quería que

murieses». «Pues te has lucido, niño, ¡te has perdido la foto de tu vida! ¡La foto que me habría inmortalizado!».

Retoma la canción, para el agudo final.

Anda, y vente conmigo,
¡ay, Niña de Fuego!

Durante los últimos compases, en la pantalla pasa una ráfaga de imágenes de toda la vida de OCAÑA y, cuando muere la música, una última imagen del artista, desnudo, enseñando sin pudor su sexo, queda congelada por un segundo. Y acto seguido llega el oscuro.



Ocaña, reina de las Ramblas es va estrenar el 18 de setembre del 2019 a la Sala Beckett.

Dramatúrgia i direcció: Marc Rosich

Direcció musical, arranjaments i composició:

Marc Sambola

Intèrprets: Joan Vázquez (Ocaña) i Marc Sambola (guitarra)

Il·luminació: Sylvia Kuchinow

Vestuari: Joana Martí

Caracterització: Txus González

Moviment: Roberto G. Alonso

Vídeo: Eugenio Szwarczer

Producció: Òpera de Butxaca i Nova Creació (OBNC)

La versió original del text, *Ocaña, Königin der Ramblas*, es va estrenar el 15 de febrer del 2018 a la Neuköllner Oper de Berlín, amb producció del mateix teatre.

Marc Rosich dona problemes

Sebastià Portell

Ho intenten els crítics des de les seves localitats en forma de trona, ho intenten els espectadors des de la butaca rasa i ho intenten els lectors des del sofà, orellut o no, que cadascun pot tenir bonament a casa. Etiquetar, taxonomitzar, processar, pair. Convertir en veritat l'emmirallament d'una idea. Convenir amb els altres una realitat. Una i no pas dues, ni quatre, és clar. No fos cas. Albirar una certesa entre gestos i paraules. Sortir del teatre, o del llibre, essent més persona. Saber alguna cosa nova. Diuen que quan saps alguna cosa nova ja te'n pots anar a dormir.

L'escriptura dramàtica de Marc Rosich s'hi resisteix, però. Dona problemes. No se'n vol anar al llit, quan arriba l'hora de dormir. No fa els deures. Es queixa, de vegades. Fa moltes preguntes. Massa. Com un nen repetidor. O com una nena malcriada amb trenes, ferros i pares separats que ha après a treure el millor de cada banda per al seu propi interès. Qui s'estima més, el papa o la mama? Segurament, si pogués respondre amb total sinceritat, diria que qui més s'estima és el gos. O el peix

de colors, lluent i fugisser, que no para quiet ni una estona. El tritó. El peluix. La gata.

És això: Marc Rosich dona resposta a preguntes que no li ha fet ningú. O, davant les que sí que li fan, dona respostes que ningú no s'espera. I això molesta, ben sovint. Però és que ell, com apunta Virginie Despentes sobre el pensament de Paul B. Preciado al pròleg d'*Un apartamento en Urano* (2019), escriu «para un tiempo que aún no ha sucedido [...], para los niños que aún no han nacido y que vivirán, como tú, en esta transición constante, que es lo propio de la vida» (DESPENTES 2019: 14). Es permet el luxe lucidíssim i discret de respondre a les pròpies preguntes i se'n surt i no se'n surt, com el gos o el tritó o el peluix o la gata de Schrödinger. I de quina manera.

M'explic: les respostes de Marc Rosich, per començar, no es plantegen des de la recerca del no o del sí. Aquella manera d'escriure amb flaire nord-americana, realista, tancada, amb una mica de focs artificials aquí i un gir impressionant allà que li agrada tant a la gent que li agrada *anar al teatre* però que no li agrada gens el teatre. Són els mateixos que parlen de l'«obra ben feta» com qui parla d'un pastís de poma que els ha sortit gustós.

No; Rosich escriu des del sí i alhora des del no, i és per això que la seva poètica sovint es desplega en el no-lloc d'Augé: sota un pont, potser al costat d'un riu, vora un munt indeterminat de maletes obertes, en l'espai fluït i alhora asfixiant d'una peixera, en el lloc-que-va-cap-a-un-altre-lloc que són els aeroports, en la bogeria canalla de la plaça Reial i de la Rambla. Aquell riu

de persones. Aquell flux. Els llimbs no són al cel ni a l'infern, ans al contrari. Com hi ha cossos que no són ni d'home ni de dona, sinó exactament a l'inrevés. Desafiadorament a l'inrevés.

L'escriptura dramàtica de Marc Rosich, que és una materialització perfectament imperfecta, una més però no una qualsevol, de *The Queer Art of Failure* (2011), de Jack Halberstam, parla en la llengua dels ni figa ni raïm:

Quina és l'alternativa, doncs? Aquesta senzilla qüestió anuncia un projecte polític, requereix d'una gramàtica de la possibilitat (expressada aquí en gerundis i amb la veu passiva, entre altres gramàtiques del pronunciament), i expressa un desig bàsic de viure la vida d'una altra manera. Els acadèmics, els activistes, els artistes i els personatges de dibuixos animats han anat molt de temps a la recerca d'articular una visió alternativa de la vida, de l'amor i del treball i de posar aquesta visió en pràctica (HALBERSTAM 2011: 2).¹

És, en efecte, i com clama la dona madura d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, la màxima expressió del teatre polític, tot i no fer servir els seus codis tradicionals d'enunciació. És una altra cosa. Cal que sigui una altra cosa. Escriure altrament per viure altrament. Perdre, també en paraules de Halberstam, «l'idealisme de l'esperança per tal de guanyar saviesa i una relació nova, esponjosa, amb la vida, la cultura, el coneixement i el plaer» (HALBERSTAM 2011: 2).

¹ En els textos de Halberstam, Derrida i Beckett, la traducció és de l'autor.

Trobar la pròpia veu en el so gravat d'un disc compacte, entre miques i miques de plats romputs. Guanyar el premi a la bar-raca. Que el que dius sigui el millor *playback* que mai s'hagi sentit. Dir el que et roti, dir el que vols dir tu o el que ja ha dit algú, però no deixar que siguin els altres els qui decideixin què n'has de fer, de la boca.

A *Limbo*, l'Albert va indocumentat. «Tothom és prou docu-ment com per a poder anar indocumentat» (BONET 2014: 388), va deixar escrit Blai Bonet a *Els fets* (1974), i Marc Rosich n'és ben conscient. El cos per a molts intel·ligible de l'Albert no és un document, no és un nom, no és un infinitiu. És un verb en gerundi. Un adverb, a estones. Una cosa en marxa. De ve-gades, un signe d'interrogació i una exclamació, una nota mu-sical. I és per això que no hi ha paraules que el puguin atrapar. Per això és als llimbs.

A *De tritons i sirenes*, el professor afirma que «On jo trepitjo més fort és sota l'aigua». I és amb aquest desafiament als mecanismes de producció de veritat que es dreça el seu discurs: un discurs aquàtic, còmode en la fluïdesa oscil·lant de les onades. Qui ho diu, que l'aigua no es pot trepitjar? En aquesta peça breu, inscrita en el conjunt col·lectiu *La fragilitat dels verbs transitius*, el verb *tre-pitjar* s'estira per tractar des de les pors més encarnades —«Sem-pre havia evitat les platges»— fins als propòsits més determinats:

No necessito posar-me tacons de vertigen. No necessito portar cabells llargs. No necessito sentir-me la dona que marquen els canons. No necessito ser una altra que no soc. A mi simplement

m'agradaria tenir un lloc, sent com soc. Que em deixessin fer el trànsit per ser qui soc. I això no té res a veure amb etiquetes ni quiròfans.

El professor es troba als seus llimbs particulars, entre peixeres sense peixos, envoltat d'aigua, i no necessita que el seu cos s'expressi en la gramàtica de la certesa per donar resposta a preguntes que ningú no té per què fer-li.

El mateix li passa a *Ocaña, reina de las Ramblas*, que pren la paraula per definir-se i desdefinir-se alhora, a ritme de *copla*. Començant «primero, [...] por la mitad», aquest personatge entre el narrador i el protagonista es presenta com un «pintor naïf. De trazo grueso, pincelada gruesa, pero con nervio», però també com un «pionero de la *performance* más queer, cuando ni tan solo se había acuñado el término *queer*». Funambulista entre l'absurd i el ridícul, entre la sordidesa i la seducció més absoluta, Ocaña es posa una «base blanca de payaso, una peca de puta y unos mofletes rojos de vieja que no ve» i s'atreveix a viure i a mirar la vida «a través de su máscara. Y como una serpiente, ante ustedes, cambiarme de piel». Ésser, ésser, ésser i desésser. Un verb germà de *desnéixer* (MARÇAL 2017: 483), per expressar-ho en termes marçalian. Teatre?

Seguint el fil de Halberstam:

Sota certes circumstàncies, fracassar, perdre, oblidar, desfer, desmuntar, desconvertir-se, no saber, pot de fet oferir maneres més creatives, més cooperatives, més sorprenents de ser al món.

Fracassar és una cosa que els bords fem i que sempre hem fet excepcionalment bé; per als bords el fracàs pot ser un estil, per citar Quentin Crisp; o una manera de viure, per citar Foucault, i pot anar en contrast amb els severos escenaris de l'èxit que depenen «d'intentar-ho i intentar-ho una altra vegada». De fet, si l'èxit requereix de tant esforç, aleshores podria ser que el fracàs fos més fàcil a la llarga i que oferís recompenses diferents (HALBERSTAM 2011: 2-3).

Fracàs rere fracàs, fantasia rere fantasia, Ocaña sembla actuar segons l'esperit halberstamià abans que aquest no hagi estat formulat. Reina entre els bords *avant la lettre*. Una manera de viure molt semblant a la màxima de Samuel Beckett a la prosa «Worstward Ho»: «Ho has intentat. Has fracassat. Tant és. Intenta-ho una altra vegada. Fracassa una altra vegada. Fracassa millor» (BECKETT 1989: 101).

A la seva conferència *La différance*, pronunciada el 27 de gener del 1968, Jacques Derrida proposa la noció de la *diferància* i estableix les bases d'una manera altra d'interpretar el món, de d'escriure'l i de descriure'l. Si és que això és possible, és clar. Derrida va a l'arrel de la paraula, que és *differre* en llatí, i en remarca el doble sentit. D'una banda, l'acció de deixar per a més tard, de tenir en compte, de tenir en compte el temps i les forces en una operació que implica un càlcul econòmic, una desviació, un endarreriment, un retard, una reserva, una representació, tots aquests conceptes que jo resumiria aquí amb un mot de què no m'he servit mai, però que es podria inscriure en aquesta cadena: la *temporització* (DERRIDA 1968: 46).

De l'altra, «l'altre sentit de *diferir* és el més comú i el més identificable: no ser idèntic, ser altre, discernible, etc.» (DERRIDA 1968: 46). I és entre aquests dos sentits en dos temps, que Derrida considera gairebé contradictoris, que transiten els personatges d'aquest volum. Entre un jo i l'altre, lluny de l'essència, sempre en el llenç per guixar que és la identitat futura. L'ara, també. El jo què sé, però jo soc. Jo *hi* soc. Perquè la dona madura d'*A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* no és, sinó que *esdevé* tot explicant-se. Perquè l'Albert, a *Limbo*, no fa sinó preparar-se per viatjar. Perquè el monòleg del professor a *De tritons i sirenes* s'assembla molt a prendre aire abans de capbussar-se, ulleres posades, en el que ha de venir. Perquè Ocaña no pinta la seva vida, sinó que en fa un esbós que és i que no és. D'aquí la invocació a Schrödinger del principi d'aquest paratext.

En un passatge de cap al principi de l'obra, Ocaña diu: «Me preguntan si yo soy un travesti. Yo no soy ningún travesti. Yo soy un teatrero y mi escenario son las Ramblas y mi vestuario, ropa vieja de los Encantes».

El teatre pot manifestar-se de moltes maneres i, de fet, ho necessita. El teatre pot ser un híbrid entre autoria pròpia i autoria compartida, pot basar-se en fets reals i *ser* un fet en si mateix, pot ser una amalgama de gèneres teatrals, literaris i humans. Pot parlar diverses llengües sense necessitat de justificar la seva bastardia. Pot ser l'esquerda al bell mig de les lleis tradicionals de la narrativa i pot explicar els cossos, les vides, les vivències, des de l'art bordíssim i lluminós, lúcid i patètic i feliç alhora, del fracàs.

L'obra dramàtica de Marc Rosich no dona resposta als problemes, sinó que en genera de nous. I pens que el teatre potser era això. O no. O totalment a l'inrevés.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BECKETT, Samuel. «Worstward Ho». A: *Nohow On*. Londres: John Calder, 1989.
- BONET, Blai. *Poesia completa* (ed. Nicolau DOLS i Gabriel DE LA S.T. SAMPOL). Barcelona: Edicions de 1984, 2014.
- DERRIDA, Jacques. «*La Différance*, conférence prononcée à la Société française de Philosophie, le 27 janvier 1968». A: *Théorie d'ensemble*. París: Seuil, 1968.
- DESPENTES, Virginie. «Prólogo». A: PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham i Londres: Duke UP, 2011.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Barcelona: Labutxaca, 2017.

Aquest llibre ha estat compaginat
amb la tipografia Bembo en cos 11,4
i s'ha imprès amb un paper òfset cru
de 88 grams.

ALTRES TÍTOLS

Els encantats

David Plana

Infàmia · Desclassificats

Pere Riera

Ventura · Volem anar al Tibidabo

Cristina Clemente

hISTÒRIA

Jan Vilanova Claudín

Llibert

Gemma Brió Zamora

Un tret al cap

Pau Miró

Si no t'hagués conegut

Sergi Belbel

La dansa de la venjança

Jordi Casanovas

Tortugues

Clàudia Cedó

Fairfly

Joan Yago · La Caldrica

Les obres que formen part d'aquest volum dedicat al teatre trans i al teatre queer porten a l'escenari cossos i identitats de gènere que defugen la normativitat. *Limbo*, *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)*, *De tritons i sirenes* i *Ocaña, reina de las Ramblas* ens parlen d'individus que no encaixen en una societat bastida des del privilegi heteronormatiu.

Marc Rosich posa el focus en els col·lectius tradicionalment relegats a la invisibilitat per recordar-nos que hi ha altres possibilitats, altres veus per escoltar, altres indrets per explorar.

PVP: 14,00 €

www.comanegra.com



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

comanegra