

## EPÍLEG

### L'art *queer* de la justícia

Aquest epíleg s'enceta com una segona veu, o una partitura en dos temps, tot calcant les primeres paraules del »Pròleg« de *Justícia*: »El moment precís. Quin és el moment precís? De tots els instants que conformen una vida, quin moment triaríeu per començar a explicar-la?«. D'entrada la qüestió pot semblar supèrflua, anecdòtica, fins i tot: *Justícia* no és tant un text sobre viatges en el temps sinó una història que s'erigeix a través de recursos com la simultaneïtat, l'el·lipsi, el *flashback* o el *flashforward*. Passa, però, que com gairebé totes les impressions que podem obtenir d'entrada, si les donam per bones del tot des d'un principi correrem el perill de caure en el terreny pantanós de la reducció.

La pregunta que deixa anar l'ACTOR 2 tot just començar l'obra és una de les moltes claus de lectura que ofereix el text de Guillem Clua, la que ens permet parlar de temporalitat *queer* i de l'escriptura teatral com una via d'impugnació als discursos de la veritat. Amb ella s'obre una escletxa que travessa de dalt a baix les dimensions i les ressonàncies del text de la mateixa manera que el transcurs de l'acció fa que s'esquerdi tota la casa, perfecta i sublimada, de la família Gallart.

Al seu cèlebre assaig *The Straight Mind* (1991), la teòrica francesa Monique Wittig ja denuncia l'existència d'un pensament hegemònic, unívoc i monolític, que encotilla i reprimeix aquelles vivències que se n'escapen amb una operació doble d'invisibilització i de descrèdit. En diu »pensament heterosexual« i té una doble lectura: en l'original anglès, »straight« pot prendre tant el sentit d'»heterosexual« com de »recte«. Diu:

Aquests discursos d'heterosexualitat ens oprimeixen en el sentit que ens impedeixen parlar si no és que parlem en els seus termes. Tot el que els posa en qüestió és considerat de seguida com elemental.<sup>1</sup> (WITTIG 1991: 53)

És a dir: si jugues amb la veritat del temps és que penses com un infant i per tant t'hauré de tractar com un infant. És a dir: si proposes un nou ordre de valors amb què interpretar la realitat — i, per tant, amb què viure — és que vius en un altre món i ens prendrem les teves paraules com si vinguessin d'un altre món, de l'espai exterior, d'un altre planeta. Potser el mateix planeta d'on provenen els extraterrestres que Aurora afirma haver vist a Montserrat, espai central en l'imaginari tradicional català.

No ho imaginis.

I si ho imagines, no ho diguis.

I si ho dius, compte amb el que et disposes a qüestionar.

---

<sup>1</sup> A les citacions dels textos de Wittig i Halberstam, la traducció és de l'autor. A l'original: »These discourses of heterosexuality oppress us in the sense that they prevent us from speaking unless we speak in their terms. Everything which puts them into question is at once discredited as elementary.« (Wittig 1991: 53).

Prenent com a referència els estudis semiològics encetats per Roland Barthes d'ençà del Maig del 68, Wittig aplica l'anàlisi de les significacions del llenguatge i el poder que aquestes poden tenir en un terreny aleshores poc fresat per l'Acadèmia, el camp del gènere i la sexualitat:

Només puc fer que subratllar el caràcter opressiu que revesteix el pensament heterosexual en la seva tendència a universalitzar immediatament la seva producció de conceptes en lleis generals que pretenen ser certes per a totes les societats, per a totes les èpoques, per a tots els individus. Així, hom parla de l'intercanvi de dones, *la* diferència entre sexes, l'ordre simbòlic, l'Inconscient, *el* desig, *el* gaudi, *la* cultura, *la* història, tot donant un significat absolut a aquests conceptes, quan només són categories fundades en l'heterosexualitat o en un pensament que produeix la diferència entre sexes com a dogma polític i filosòfic.<sup>2</sup> (WITTIG 1991: 54)

Així doncs, i davant un sistema de valors basat en una Veritat, majúscula i singular, única i indiscutible, universal com ella tota sola, quin lloc poden tenir, les vivències *altres*? Quin espai reserva la societat per aquells que viuen —i diuen— als marges? On es concedeix i qui el concedeix, el permís per existir? I per fer pública aquesta existència? Aquestes són algunes de les preguntes que planteja Wittig, sí, però que també bateguen en l'entramat ètic de *Justícia* com una bomba de relotgeria a punt de volar-ho tot pels aires.

En el seu llibre més recent *Un apartamento en Urano* (2019), el pensador contrasexual Paul B. Preciado reprèn en certa manera el fil encetat per Wittig i dreça la seva prosa desbordant contra binarismes homogeneïtzadors de tot tipus: »Dicen hombre/mujer, blanco/negro, humano/animal, homosexual/heterosexual, válido/inválido, sano/enfermo, loco/cuerdo, judío/musulmán, Israel/Palestina. Decimos ya ves que tu aparato de producción de verdad no funciona...« (PRECIADO 2019: 41).

I és precisament davant aquest esgotament del sistema de producció de veritat que constata Preciado que pren sentit la proposta de Jack Halberstam a *The Queer Art of Failure* (2011), que emmirallada en *Justícia* esclata en múltiples lectures altament productives. En aquest assaig, Halberstam fa una apologia del fracàs com a *camí d'imperfeció*, com una ruta a seguir de la manera més genuïna i rara possible, de la manera més personal, amb l'orgull d'aquells que se saben més enllà dels discursos majoritaris: »el fracàs ens permet escapar de les normes punitives que disciplinen el comportament i que dirigeixen el desenvolupament humà amb l'objectiu de portar-nos d'una infantesa desgraciada a una adulta ordenada i predictable<sup>3</sup>«, afirma. Una adulta que, d'altra banda, serà tan pretesament real com infeliç. Castradora, per a

<sup>2</sup> A l'original: »I can only underline the oppressive character that the straight mind is clothed in its tendency to immediately universalize its production of concepts into general laws which claim to hold true for all societies, all epochs, all individuals. Thus one speaks of *the* exchange of women, *the* difference between sexes, *the* symbolic order, *the* Unconscious, *desire*, *jouissance*, culture, history, giving an absolute meaning to these concepts when they are only categories founded upon heterosexuality or thought which produces the difference between the sexes as a political and philosophical dogma.« (WITTIG 1991: 54).

<sup>3</sup> A l'original: »failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthood« (HALBERSTAM 2011: 3).

molts.

*Justícia* s'aixeca, en certa mesura, com una manifestació en negatiu d'aquest art *queer* del fracàs. L'obra transita temps diversos, abasta cinc generacions diferents i esqueixa literalment espais sagrats, com la casa o el paradís de la infància, de la nostàlgia, encarnat en el jardí. Els diàlegs juguen amb la simultaneïtat, amb la superposició i amb l'equívoc, com en una mena de *collage* ple de matisos i d'imperfeccions, i el present s'abeura constantment del passat per a projectar-se vers un futur de neutralitat moral, en què els fets semblen haver-se esborrat sota una fina capa de l'oblit més asèptic.

El text de Clua, doncs, qüestiona la noció de contínuum temporal i espacial i coqueteja amb el que els adults amb una vida prefigurada i predictable podrien anomenar *fantasia*, per qüestionar finalment la tesi que l'ésser humà és d'una sola peça, que encarna una sola veritat: ja a les acotacions, l'autor proposa que un mateix intèrpret faci el paper de més d'un personatge al llarg del muntatge. I és en aquest joc d'ambivalències, de contraposicions, de posades en comú i de revenges impossibles segons les lleis de la lògica, però no de l'art, que *Justícia* sacseja els ciments de molts discursos de la veritat —sexuals, de gènere, nacionals, culturals...— en què fa de bon dormir.

Quan Júlia diu a Aurora que «no es pot creure en Déu i en els marciàns a la vegada», i malgrat això Aurora segueix creient en allò que un cop ha vist, és com si Clua piqués amb el martellet del llenguatge contra el vidre d'emergència aparentment irrompible dels discursos de la veritat. Quan Emili reconeix que porta un condó a la cartera com a recordatori de la seva masculinitat —evidenciant-la, és clar, eminentment performativa i cultural—, el martelleig s'aguditza. Quan Joan redueix la vivència *queer* a Aurora com «els maricòns de tota la vida» alguna cosa comença a esquerdar-se. El martelleig es fa molest. Quan l'ACTRIU 1 defineix l'experiència temporal del jutge Samuel Gallart al principi del segon acte «com un forat negre que comença a engolir-ho tot,» un fragment minúscul de matèria salta pels aires i anticipa als espectadors que res no tornarà a ser com abans. El decurs de la vida de Samuel i el seu retrat ple de fracàs i de covardia fan la resta. No debades, com diu l'ACTRIU 3 cap al final de la peça, la veritat és «allò que la gent decideix creure». Però, si bé queda clar que vol desactivar-ne unes quantes, en quina veritat ens proposa creure, aquest text?

Tornant al principi, a la pregunta «De tots els instants que conformen una vida, quin moment triaríeu per començar a explicar-la?», sembla que Guillem Clua hagi decidit explicar-nos la vida de Samuel Gallart, i d'alguns dels éssers que l'han condicionada, a partir del seu fracàs no assumit, llegit en clau únicament negativa. El fracàs d'una sexualitat i d'uns afectes no resolts. Vistos, justament, no com un orgull, o una normalitat, o part d'un procés d'alliberament, sinó com un fracàs individual confrontat a un clamorós èxit social.

Com diu Raquel, l'àvia de Samuel, «la justícia és un luxe que els perdedors no es poden permetre», i ell és un d'aquells perdedors que van «als jardins de la Font del Gat quan es fa fosc». Un home que ha triomfat a la vida pública i que en la seva intimitat practica el *cruising* en la més frondosa i vergonyosa clandestinitat.

Al llarg de gairebé tota l'obra, Samuel intenta escapar del fantasma de la identitat gai o homosexual, d'aquella «gentussa» que són «maricons com jo. I com tu», en paraules del seu amant Ignasi. I és en aquesta manca d'assumpció de la pròpia identitat —o de part d'aquesta, ja que Gallart ha format una família i ha jugat el paper de pare, marit i avi durant dècades i, per tant, seria problemàtic considerar-lo exclusivament homosexual— que es troba el bessó del seu fracàs vital. Corrupcions del cos i de l'ànima amagades dins l'armari, sota la catifa.

»Gràcies per ser un bon jutge. Gràcies per ser un bon home«, li diu mossèn Ricard durant la cerimònia dedicada a la seva jubilació. Unes paraules que, mirades amb la perspectiva necessària, adquireixen un caràcter més proper al mantra que a la realitat. Un cas semblant és el del lema que Joan ha fet gravar a la placa commemorativa que li regalen entre tots: »La teva família que t'estima«. »No és una mica redundant?«, planteja Judit, i amb la seva pregunta s'inaugura l'efecte dominó que descarta tantes i tantes veritats donades per fetes. Com les pronunciades pel mateix mossèn: ni Samuel Gallart és un bon jutge, ni Samuel Gallart és un bon home. Concebut a partir de l'odi d'una relació forçada o convinguda, gairebé tota la seva vida transcorre lluny de l'amor: »L'amor és una cosa molt petita, però no hi ha res tan immens com el buit que deixa quan no hi és«, sentència també el capellà.

Lluny de l'amor, prop del que ell anomena pragmatisme i dels camins minats que condueixen cap a l'èxit social, Samuel ha construït una existència que reposa en els cotonets del prestigi públic i en la vergonya més íntima. Uns valors —o la manca d'aquests, segons es miri— que part de la seva família hereta i que es fa seus de la pitjor manera: Sammy, el seu net, és un ferm defensor d'aquest pragmatisme, segurament enfront de l'idealisme que permet canviar les coses, o si més no imaginar-les diferents. Sammy es declara partidari de les »paraules importants« mentre que Samuel, l'avi, no dubta en matisar-lo: »Paraules buides. Ja s'encarregaran els altres d'omplir-les per tu«.

*Justícia* és sens dubte una obra política i orgullosament ideològica, que s'alinea en el seu posicionament crític vers la societat en què s'emmarca amb l'esperit agre del corpus bernhardià o la subversió dels valors de la societat benpensant de l'obra d'Elfriede Jelinek. Samuel fa *crusing* a la Font del Gat com *La pianista* (1983) de Jelinek practica el voyeurisme al Prater vienès al vespre, en sortir de les seves classes al conservatori. I encara més: si consideram sobretot el pla de la responsabilitat individual en l'esfera política no ens costarà gaire alinear el personatge principal de *Justícia* amb el cràpula d'en Lamoneda a *El vent de la nit* (1983), de Joan Sales, un retrat de la Catalunya col·laboracionista durant la dictadura de Franco, o bé amb alguns avantpassats dels protagonistes d'*El dia que va morir Marilyn* (1970), de Terenci Moix, i de *Gramàtica dels noms propis* (2017), de Lluís Maria Todó. És possible, la justícia, en un món que està podrit? Quina responsabilitat hi tenen, en la desfeta, els col·laboracionistes i els perdedors? És l'autodi l'últim camí que queda?

Més enllà de voler respondre aquestes qüestions, tan rabiosament candents encara avui, en un moment d'emergència en els drets civils i socials a Catalunya, els fets que tenen lloc a *Justícia* són el desllorigador perfecte i concentrat de les confessions que acaba fent Samuel, des de les més

personals fins les que atenyen el pla més comunitari. No debades la màxima de Carol Hanisch, «allò personal és polític», ha estat i és un dels principals lemes dels feminismes i de l'alliberament sexual dels anys setanta ençà:

Vaig prevaricar, sí! Vaig absoldre fills de puta que haurien de ser a la presó! Vaig mirar a una altra banda mentre ells s'omplien les butxaques! Pel bé del país, sempre pel bé del país... El país anava canviant, això sí. De vegades era Catalunya. De vegades Espanya. El nostre patriotisme era mal·leable segons els pactes que convinguessin més. Sempre ha estat així.

Però, de què serveix, treballar per a un país si no es tenen en compte les persones que l'habiten?

Gràcies als efectes de »deteriorament cognitiu« que pateix, i també per la intervenció a l'ombra de Jacob i el seu peluix, Samuel no només confessa les seves responsabilitats i injustícies en el pla polític, sinó que també acaba compartint el seu secret millor guardat: que l'amor més gran de la seva vida, el que li torna en somnis i en al·lucinacions mentre la casa cau a trossos irremeiablement en el que havia de ser un dels dies més especials de la seva vida, és un home.

O no només: la confessió aparentment doble de Samuel és una mostra més que la sentència de Hanisch s'acompleix. Allò personal és polític i l'amor soterrat de Samuel, combinat amb la manca d'escrúpols— un binomi que connecta amb el personatge de Roy Cohn a *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1990), de Tony Kushner, per exemple—, ha fet que la seva acció política hagi tacat les vides de tantes persones innocents. Quan un suposat fracàs, el de no ser l'home que s'espera que siguis, ho converteix tot en un fracàs. I esquitxa.

Samuel és el rei Mides en versió invertida: tot el que toca ho converteix en dolor perquè això és l'únic que sap reconèixer en ell mateix. Ja l'hi diu Dolors, la seva mare, el dia que decideix anar-se'n» :Els morts no et poden fer mal, Samuel. És dels vius de qui has de tenir por«. Avui ell és un d'aquests vius.

Davant la confessió ,la seva esposa, Aurora, només li sap dir» :Si et sents culpable, fica't en un confessional com fem tots!«. I Guillem Clua ha tret aquest personatge i tot el que representa no només del confessional, sinó de l'amagatall on s'havia encofrat durant tants i tants anys. Tant de bo *Justícia* faci esclatar armaris i airegi catifes de tribunals, de parlaments i de palaus, amb aquesta bafarada d'aire fresc, tòrrid també, guerrer i rabiüt, que de vegades emergeix dels teatres.

SEBASTIÀ PORTELL

Barcelona, tardor del 2019

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

HALBERSTAM, Jack (2011), *The Queer Art of Failure*. Durham i Londres: Duke UP.

PRECIADO, Paul B. (2019), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

WITTIG, Monique (1991), »The Straight Mind«. A: *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Nova York i Londres: The New Museum of Contemporary Art i The MIT Press, p. 51-57.