



**ISAIAS FANLO, «Malaltia, frivolitat, responsabilitat i transgressió: un diàleg (queer) amb Guillem Clua», entrevista publicada a la revista (*Pausa.*), núm. 40, 2018.**

Si pensem en l'àmbit de la dramaturgia catalana, la trajectòria de Guillem Clua (Barcelona, 1973) resulta ben excepcional. Les seves influències miren cap al món anglosaxó, tant pel que fa a la temàtica com als autors que ell considera els seus pares espirituals —al cap i a la fi, Clua va viure a Londres i a Nova York— i la seva inquietud i versatilitat l'han portat a cultivar, entre d'altres, el musical en gran i petit format, el drama més èpic i la comèdia comercial. Però, a més, al llarg de la seva carrera Clua s'ha erigit com una veu compromesa i important en la lluita per la igualtat de les comunitats LGBT i *queer*, i en contra de l'homofòbia en tots els seus vessants.

Aquesta conversa amb l'escriptor i acadèmic Isaias Fanlo gira a l'entorn de tres obres que Clua va escriure al llarg de gairebé una dècada, en què l'autor ens mostra el seu costat més compromès, si més no a l'hora de donar visibilitat a temes que han estat tradicionalment absents en l'escena

catalana. A *Marburg* (escrita el 2008 i estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 2010), una obra ambiciosa que ens parla de l'impacte de les epidèmies en un món global, Clua va generar una forta controvèrsia en mostrar un adolescent, Buck, que desitja que el seu amant, Dundy, li transmeti el virus del VIH. A *Smiley* (escrita originalment el 2011 per al Torneig de Dramatúrgia de Temporada Alta de Girona i ampliada un any després), Clua toca un altre gènere (la comèdia romàntica) des d'una perspectiva més intimista. L'obra, que mostra una relació en aparença innòcua entre Bruno i Àlex, ha tingut una acollida extraordinària a tot Europa i Amèrica Llatina com a comèdia comercial; en aquesta conversa, però, comentem algunes petites esquerdes que fan que aquesta història d'amor es pugui llegir, també, com una trama que, de manera subtil, qüestiona el règim heteronormatiu. *L'oreneta*, la darrera obra de Clua fins ara, es va estrenar amb èxit a Londres el 2017 i arribarà a Madrid la tardor de 2018 (encara no hi ha data per a l'estrena a Barcelona). L'obra, el context social de la qual és el ressorgiment d'atacs homofòbics i l'atemptat terrorista al Pulse, un bar gai d'Orlando, retrata la trobada d'un supervivent d'un atemptat terrorista amb la mare d'una de les víctimes d'aquell mateix atac.

Els deu anys que van des de l'escriptura de *Marburg* fins a l'estrena de *L'oreneta* mostren un canvi en el tractament dels temes LGBT dins de la dramaturgia de Guillem Clua, que ens fa pensar, també, en els canvis que ha viscut la societat catalana i la societat occidental. En aquesta conversa, ens plantegem també quina pot ser la responsabilitat d'un dramaturg davant les injustícies i les lluites socials, quin és el grau de compromís de la dramaturgia del nostre país amb aquests temes, i ens preguntem el perquè de la poca visibilitat de qüestions *queer* en l'escena del nostre país.

**Isaias Fanlo:** Des que l'obra es va estrenar a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya l'any 2010, *Marburg* va cridar l'atenció. Era, al capdavant, una obra insòlita dins del teatre català, pel que fa a la seva ambició i les seves dimensions èpiques, així com pels temes que tracta. Què et va impulsar a escriure aquest drama èpic global?

**Guillem Clua:** Tot va començar a Nova York, on vaig marxar després d'estrenar, sense gaire èxit, *La pell en flames*. A Nova York escric *Gust de cendra* mentre convisc amb el teatre d'arrel anglosaxona. Allà veig que hi ha autors relativament joves que estan fent obres ambiciosos,

grans... i que s'estrenen en escenaris prestigiosos de l'off-Broadway! Vaig pensar: per què jo no puc escriure, també, una obra de grans dimensions? Ho vaig fer pensant que, possiblement, un text com *Marburg* no es podria representar mai. I que consti que no parlo només de les dimensions de l'obra, sinó del moment en què la vaig escriure: havia sortit de Barcelona per la porta del darrere, amb un espectacle que no havia anat bé. No sabia en quin punt es trobava la meva carrera com a dramaturg.

**I.F.** Potser per aquest motiu pots escriure *Marburg* sense cap mena de gavanya: parles d'allò que t'interessa, sense preocupar-te si la gent ho entendreà o ho acceptarà, si el que dius és prou amable per al gran públic. I, a més, et permets de fer-ho en una obra de dimensions inèdites en el teatre català, com si, en aquell moment, no tinguessis necessitat de limitar-te a les indicacions dels directors artístics dels teatres per fer una obra més «viable».

**G.C.** *Marburg* neix d'una necessitat personal: aglutina totes les meves pors, fòbies i obsessions: la religió, les malalties i l'homosexualitat. Són temes que han marcat la meua vida. Recordo perfectament el moment en què se'm va acudir la primera idea de *Marburg*. Era a un Starbucks de la vuitena

avinguda de Nova York, on anava a treballar. Allà vaig llegir a Internet la notícia d'un contagi d'un virus a Marburg, a l'Àfrica. Recordava que a Marburg, Alemanya, hi havia hagut un virus devastador als anys seixanta, i em vaig posar a fer recerca, per pura curiositat. Vaig buscar Marburg a Google Maps, i me'n van sortir quatre llocs diferents. Aleshores, sorprès, vaig pensar: «Hi ha gent que viu a una ciutat que té nom de malaltia. He d'escriure alguna cosa basada en això.»

**I.F.** Dius que vas pensar que una obra com aquella no s'estrenaria mai. I, tanmateix, acaba arribant a un dels escenaris més importants de Catalunya, el Teatre Nacional. Com arriba *Marburg* al TNC?

**G.C.** El 2008 vaig tornar de Nova York per treballar en una temporada d'*El cor de la ciutat*. És aleshores que vaig recuperar la idea d'escriure l'obra, i vaig aprofitar unes vacances de la sèrie per anar a Marburg, Alemanya, i posar-me a escriure. La meva idea era escriure-hi la part que passa a Alemanya però, al final, la ciutat em va inspirar i vaig escriure-hi una primera versió de l'obra sencera! Els anys següents, vaig anar visitant els altres Marburgs del món mentre revisava l'obra. Mentrestant, s'anuncien els

nous autors del Projecte T6, del qual en principi anava a formar part. Però al final, Sergi Belbel [aleshores, director artístic del TNC], que es va llegir el text, em va proposar de sortir del T6 i estrenar, en canvi, *Marburg* a la Sala Petita. El TNC era l'única institució amb recursos suficients com per muntar l'obra: la possibilitat de portar *Marburg* a escena es tornava real!

**I.F.** *Marburg* sembla insinuar que tots, d'una manera o d'una altra, estem malalts, perquè és el món, al cap i a la fi, el que està malalt. Tu mateix ho dius en el pròleg: «la malaltia [...] forma part inherent de la nostra existència». Alguns pensadors, com Paul B. Preciado, critiquen que la salut no és un dret, sinó un altre negoci en les societats neoliberals, i també una manera de decidir, mitjançant el preu dels tractaments, qui viu i qui mor. Què significa per a tu, la idea de malaltia, d'epidèmia, a *Marburg*?

**G.C.** Per a mi, la salut és com la felicitat: es tracta de quelcom que mai no assoleixes del tot. Què vol dir, estar sa? Vol dir no morir-se? O vol dir tenir els xacres alineats? La salut és una construcció social, un objectiu utòpic, perquè cada dia ens morim una mica. Com tu dius, hi ha qui ho veu com una oportunitat de fer negoci: consumim

medicaments i teràpies perquè ens fan creure que podem assolir la salut plena, a la qual mai no podem arribar del tot. Una operació de màrqueting en plena era del capitalisme neoliberal.

Personalment, penso que viure és conviure amb el dolor. De fet, des que tinc ús de raó, estic convivint amb diverses malalties, amb dolor. Des de la meva infantesa, quan vaig patir una meningitis que gairebé em mata, que en sóc conscient, d'aquesta dualitat inseparable entre salut i malaltia, entre vida i mort. Això va fer que desenvolupés una certa hipocondria, que vaig voler vehicular amb *Marburg*. Amb els anys, li vaig donar una base teòrica, però sí, el dolor, la malaltia, determina el fet d'estar viu.

**I.F.** Això ho deixes ben clar a *Marburg*, on la malaltia condiona la salut, i la possibilitat de la mort és essencial a cada moment de la vida.

**G.C.** Mira si és orgànica, aquesta relació, que quan vaig preguntar-me quines eren les malalties que havien marcat els moments històrics de què volia parlar a *Marburg*, vaig trobar-les de manera lògica: el virus de Marburg com a moment inicial de l'obra; l'Alzheimer com una epidèmia

vinculada a la memòria; una malaltia social com és la idea del fanatisme, en aquest cas religiós; i el VIH. Podríem dir que cada època que ha viscut la humanitat té la seva epidèmia, o les seves epidèmies.

**I.F.** Sí que sembla un tema lògic i orgànic, però tot i així, un tema tan essencial per a les nostres generacions com és el VIH i l'epidèmia de la sida ha patit greus problemes de representativitat. Personalment, he escrit en altres ocasions sobre una gran preocupació que tinc: en l'àmbit artístic català i espanyol no existeix una representació consistent del que un virus com el del VIH-sida va significar per a la societat. Això, per a mi, és especialment greu en una disciplina artística que es preocupa tant per temes socials, que pot donar visibilitat, que ens pot ensenyar a acceptar, a incorporar i a combatre estigmes, com a individus i com a societat.

**G.C.** És cert. De fet, quan me'n vas parlar, no havia pensat que era el primer dramaturg català a tocar aquests temes en un escenari gran a Catalunya. I que consti que estem parlant des d'una perspectiva occidental, on el virus està més o menys controlat. Al capdavant, les dues grans epidèmies recents, que són el VIH i l'Alzheimer, són



epidèmies que tenen una història diferent al món capitalista, com a mínim pel que fa a la seva cronificació. El tractament del VIH a l'Àfrica, en canvi, és una altra història i els seus efectes continuen essent devastadors.

**I.F.** La malaltia, la mort, són grans tabús del nostre temps. I dintre de la malaltia, també hi ha jerarquies: parlar de l'Alzheimer, per exemple, no té el mateix pes que parlar de la sida. En la nostra mentalitat conservadora, encara barregem determinades malalties amb la culpa, i creem estigmes i discriminacions.

**G.C.** I, al cap i a la fi, la malaltia té un poder metafòric indispensable per entendre (i fins i tot per gaudir) la vida. La malaltia ens recorda que la nostra existència és finita, i pot adquirir valor simbòlic, com a metàfora de la destrucció d'un ideal, el de la vida amb una salut perfecta. Parlo tant a nivell individual com a nivell social. És per això que el *leitmotiv* de *Marburg* és que el món s'acaba: perquè jo em moro, perquè arriba l'any 2000, o perquè el que jo creia s'enfonsa. El món sempre s'està acabant.

**I.F.** M'agradaria centrar-me una mica en la trama australiana, la de Dundy i de Buck, perquè és la que parla

explícitament de la sida, o del VIH. Per què creus que cap altre autor havia tocat aquest tema a l'escena del nostre país?

**G.C.** Penso que això té molt a veure amb el fet que, a la dècada dels noranta, el nostre teatre estava molt desconnectat de la realitat. Parlem d'uns moments on ningú no escrivia sobre el que passava al carrer: es tocaven conflictes petitburgesos, històries individuals i abstractes, amb un gran èmfasi en allò postdramàtic... però del que passava a la vida real, res. Potser l'única excepció consistent va ser Josep Maria Benet i Jornet. És possible que aleshores no sentíssim la necessitat de veure una obra per entendre el que ens envoltava, per reflexionar, per viure experiències socials i comunitàries. Durant la Transició, moltes companyies estaven compromeses a nivell polític, però no tant a nivell social. En canvi, als Estats Units, o més específicament a Nova York, quan apareix un tema tan brutal com la sida, el món de les arts reacciona amb un compromís brutal. Allà s'hi genera una escena saludable i combativa, que dóna veu i respostes a les preguntes que es formulen des del carrer —que és una mica el que està passant ara aquí. És la funció social que tenim tots els que

escrivim teatre: donar un punt de vista que matisi, qüestioni o complementi les informacions oficials o les que surten a premsa, encara que sigui des de l'entreteniment.

**I.F.** Potser és cert, però sí que s'hi van estrenar, a Catalunya, obres nord-americanes que parlaven explícitament de l'epidèmia, com *Àngels a Amèrica* al Teatre Nacional, o *Un cor normal*, de Larry Kramer, en el circuit més activista. D'alguna manera, sembla que vam saber veure el poder visual i simbòlic que tenia la pandèmia, que no vam voler perdre l'oportunitat d'espectacularitzar-la, però sempre a través de mitjancers, sense voler fer-la realment nostra, no fos cas que haguéssim de patir l'estigma de la sospita que també estàvem malalts.

**G.C.** És cert que aquests debats estaven forçosament exclosos de les preocupacions d'una societat *respectable* i heterosexual. L'activisme passava al carrer, però no deixava de ser una cosa de maricons i de drogoaddictes, indigna, per tant, dels grans temes teatrals de casa nostra. Aleshores no hi havia una connexió tan forta entre la marginalitat i les arts —i quan es feia, es feia com una mena de deformació mal entesa de Koltès, com una

glorificació idealitzada de la delinqüència i de la misèria d'allò marginal.

**I.F.** És clar, però el problema és que la sida no només es quedava als marges. Hi havia gent de la burgesia que també va emmalaltir i morir. Jaime Gil de Biedma, sense anar més lluny.

**G.C.** Però estem en un moment en què aquesta gent ho ocultava. I mentrestant, a Nova York s'estrenaven *Jeffrey* o *As Is*.

**I.F.** Hi ha altres factors que ens podrien fer entendre aquest silenci de les arts. Per exemple, que entre el sorgiment de l'activisme modern (que coincideix amb la transició política) i l'arribada de la sida al nostre país passi massa poc temps com per plantejar-nos què volia dir tenir llibertat, què fer-ne, de tots aquests nous valors. Després de tantes dècades de prohibició, podem agafar aire però gairebé de manera immediata arriba la sida, i amb ella, nous estigmes i noves homofòbies. Als Estats Units tenen grans noms que han fet una aposta activa per exigir que la societat, les farmacèutiques i els governs reaccionin a l'epidèmia. Ells tenen Tony Kushner, Larry Kramer, Sarah Schulman,

Terrence McNally. Aquí, en canvi, estàvem massa cansats, com a societat, per lluitar contra la sida amb la força que l'epidèmia demanava. I després hi ha també l'aburgesament del teatre: hi ha molts autors catalans que es podrien identificar com a *queer*, però gairebé no hi ha personatges *queer* a les seves obres —entenenent *queer* com a allò que qüestiona la normativitat en tant que constructe social. I la sida, al capdavant, qüestiona el paradigma del que entenem com a salut.

**G.C.** El cert és que encara em costa creure que *Marburg* sigui el primer text català on aparegui aquest tema.

**I.F.** Hi ha algun altre text on es pot detectar la presència de la sida. Penso, per exemple, en *San Francisco*, una peça breu de Sergi Belbel, que no es va representar però que sí que es va publicar, on un dels personatges, en principi, sembla que està malalt. Sí que hi ha, com hem dit, traduccions. Però no hi ha obra pròpia de rellevància, al contrari, per exemple, del que passa a l'Amèrica Llatina, on sí que hi ha respostes contundents, a nivell escènic i artístic en general, a la sida: Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas o Fernando Molano, per exemple.

**G.C.** L'estigma, aquí, ens va afectar molt. Era més fàcil mirar cap a una altra banda.

**I.F.** I arriba l'any 2010 i s'estrena *Marburg*, que inclou l'única trama sobre la sida més o menys comercial que tenim escrita originalment en català. I, tanmateix, aquesta trama passa literalment als antípodes, a Austràlia.

**G.C.** Però passa als antípodes per eliminació. La trama australiana era l'única que no tenia una malaltia assignada. El que passa a Austràlia podia passar a qualsevol lloc d'Occident. A mi, el que m'importa en aquest cas és el vector temporal: és la història del present, la que nosaltres, ara, estem vivint.

He de dir que en aquell moment havia llegit moltes obres que tractaven la sida dins l'àmbit anglosaxó, i *Àngels a Amèrica* em va marcar moltíssim. Aquestes influències em situaven en un altre marc creatiu, i per això també vaig decidir escriure sobre un món global: els grans temes ho són a tot el món occidental. A més, calia fer una aposta clara per incorporar l'epidèmia però amb un discurs valent. Ja no veia tan necessari, avui dia, escriure textos més o menys pedagògics que t'ensenyessin a respectar les

persones que viuen amb el VIH. Ara calia fer un pas endavant i parlar d'altres temes vinculats amb l'epidèmia. En aquest cas, volia parlar de la pèrdua de respecte cap al virus: del fet que, com que ara és una malaltia crònica, entri en joc una actitud frívola envers la pròpia existència. Això em permetia, a més, pensar en aquesta idea tan *queer* que és la de veure el contagi com una transformació i com un qüestionament moral: transformar-te i renunciar al paradigma per la via de la salut.

**I.F.** Ara que hi penso, no conec cap obra de teatre al món, més enllà de *Marburg*, que posi en escena el debat sobre la seroconversió voluntària.

**G.C.** Fins i tot et diré que crec que em vaig equivocar de posar aquesta trama dins d'una obra tan complexa com *Marburg*, perquè el tema es mereixia una obra sencera i ben explicada. Potser a *Marburg* això es perdia una mica entre tanta epidèmia, i haurien calgut més explicacions perquè els espectadors entenguessin una mica millor quin debat volia portar a escena. Va haver-hi crítics que no ho van entendre, i que en sortien escandalitzats. A mi em sembla fantàstic que s'escandalitzin perquè no estan

preparats per enfrontar-se amb una història, però no perquè no l'hagin entesa.

**I.F.** Com va dir Marcos Ordóñez a la seva crítica, el virus de la trama australiana no és tant la sida com «l'anhel de contagi». Però la visió del que és ser seropositiu varia considerablement entre Dundy i Buck, els dos personatges, que pertanyen a generacions diferents i que, per tant, veuen el VIH de manera oposada: per a Dundy, que va viure el moment en què la sida era devastadora, es tracta de «morir de sida», mentre que per a Buck, un adolescent que sap que ara mateix a Occident és una malaltia crònica, es tracta de «viure amb el VIH».

**G.C.** A més, Dundy no ha superat les conseqüències de l'epidèmia: està aïllat, sol, no ha pogut reconstruir la seva vida després del contagi i de les pèrdues que hi ha hagut al seu voltant. És algú que no ha pogut créixer, perquè la seva manera de bregar amb la malaltia no ha estat saludable.

**I.F.** Al final de la trama Buck-Dundy, tu vas optar per un desenllaç èticament complex, per dir-ho així. Com vas



afrontar les implicacions morals de mostrar aquest tema en escena?

**G.C.** Jo no jutjo els meus personatges. El personatge de Dundy pren la decisió que pren com a conseqüència de tot el que ha viscut durant l'obra: perquè veu que és l'única manera que té de no estar sol —que és, al final, la gran preocupació de tots els personatges de *Marburg*.

**I.F.** Penso que, a la seva crítica altrament inspirada, Marcos Ordóñez s'equivoca en opinar moralment sobre aquesta resolució de la trama de Dundy i Buck. Trobo que és un desafiament molt valent, i molt real, el que planteja als espectadors: els obligues a acceptar unes decisions que, probablement, ells no compartirien.

**G.C.** Jo estava convençut, en aquell moment, que la meua decisió dramàtica fomentaria un debat monumental. Ho vaig buscar. Volia que l'espectador es fes preguntes. I sabia que molta gent no comprendria la decisió que pren Dundy, perquè cau fora del que entenem per sensatesa. Però què en sabem, nosaltres, per jutjar Dundy? I si ell i Buck estan junts la resta de la seva vida? El que passa és que, durant tota l'obra, Dundy utilitza els mateixos

arguments que el públic faria servir per criticar el que li demana Buck. Uns arguments que tots coneixem de memòria perquè són els que ens han ensenyat sempre. Quan aquests arguments s'esvaeixen és quan es produeix el curtcircuit en el públic. Però en el moment en què Dundy pren la decisió, és quan finalment accepta la seva malaltia, quan troba una sortida —independentment que nosaltres no la compreguem. Quan sortim de la normativitat, fins i tot de la normativitat que existeix dins de les parelles gais, ni ens plantejem que la relació entre un noi de disset anys i un home de més de quaranta pugui durar. Però això són els nostres prejudicis.

**I.F.** Passem ara a *Smiley*, que és una obra amb un horitzó d'ambició ben diferent de *Marburg*, i que tanmateix és l'obra seva que ha tingut més èxit, pel que fa a presència internacional. Et sorprèn?

**G.C.** La veritat és que sí. *Smiley* va néixer sota el paraigua del Torneig de Dramatúrgia de Temporada Alta, a Girona. Era la primera comèdia que escrivia, i ho havia de fer perquè és el que demana un torneig com el de dramatúrgia. El problema és que m'havia d'enfrontar amb tot un mestre de la comèdia catalana, en Jordi Galceran, però la cosa va



sortir força bé. De fet, tant *Smiley* com *El crèdit*, l'obra que va escriure Galceran, van acabar tenint una vida llarga i productiva. Fins i tot, fixa't quines coincidències, temps després les dues obres van acabar compartint cartell al Teatro Maravillas de Madrid! Va ser com tancar el cercle.

**I.F.** Si algú t'hagués dit que perdries aquella primera ronda, però que en canvi l'obra tindria la vida que ha tingut, segur que hauries estat encantat.

**G.C.** La veritat és que sí. *Smiley* és la meva obra amb més produccions i més funcions! La vaig escriure sense pressió, amb la tranquil·litat d'estar fent una peça per passar-m'ho bé, i la vaig convertir en un exercici d'honestedat que no havia fet mai en cap altra de les meves obres. Per primer cop, no parlo de les meves pors o de les meves obsessions a nivell més abstracte, sinó de la meva vida, de moltíssimes coses que he viscut en primera persona. Aquesta era l'única manera que vaig trobar de fer comèdia: riure'm de mi mateix. Per això va sortir *Smiley* de manera tan orgànica. Perquè són les bromes que havia fet a molta gent sobre mi, sobre les meves relacions. Aquesta manca de complexos és el secret de *Smiley*, crec. Perquè és una obra honesta, sense artificis.

Després, quan em van demanar d'ampliar-la per estrenar-la a la Sala FlyHard de Barcelona, tampoc hi havia cap pressió: bàsicament es tractava de jugar amb Ramon Pujol i Albert Triola, els dos actors de l'obra, fent improvisacions, provant coses. Un procés fàcil, senzill i honest, en una sala alternativa de la ciutat. Però estrenem, i veiem que la cosa funciona.

**I.F.** A Barcelona tampoc t'esperaves que anés així de bé?

**G.C.** No, mai de la vida. A la FlyHard vaig pensar que rutil·laria, però el que va venir després [reprogramacions al Teatre Lliure, al Club Capitol, interès d'altres teatres del món], no. I quan vaig veure el que passava, vaig fer les meves reflexions. El primer que vaig pensar és que la societat havia canviat: ja estava preparada per abordar una història gai explicada amb els paràmetres de la comèdia romàntica, sense que això fos un problema. En el fons, el públic que ha anat a veure la comèdia és majoritàriament heterosexual.

**I.F.** Clar, però d'alguna manera, a aquest públic li deu agradar la part innòcua, que confirma la imatge que ells tenen dels gais.

**G.C.** Sí. No es tracta d'una obra que, així a primer cop d'ull, es dediqui a qüestionar el seu punt de vista.

**I.F.** I tanmateix, a *Smiley* es poden trobar esquerdes que qüestionen el paradigma de l'amor heteronormatiu (representat per les convencions de la comèdia romàntica) que, penso, són molt interessants.

**G.C.** Sí, perquè l'obra mostra altres opcions de parella. Però, al final, el públic heterosexual s'identifica amb Àlex i Bruno perquè tots dos creuen en un amor monògam, i lluiten per aconseguir-lo. En aquest sentit, penso en *Smiley* com un cavall de Troia: utilitzo els elements de la comèdia romàntica heterosexual, els situo a la nostra ciutat, i el públic se sent encantat. I apa, ja tens el cavall a dins, i jo mentrestant puc explicar una història gai.

**I.F.** *Smiley*, però, també funciona a Europa i l'Amèrica Llatina. Per què creus que la resposta a l'obra hagi estat tan positiva? Penses que el moviment gai s'ha homogeneïtzat?

**G.C.** Que ens hem normativitzat pel que fa a acceptar parelles d'homes cisgènere blancs, evidentment que sí. La societat accepta només el que no amenaça el seu modus

vivendi: la part del col·lectiu LGBT més normativa. I això fa que *Smiley* pugui tenir èxit en un rang de països ampli. Perquè, al mateix temps, és una obra que pot fer molt bé en llocs on encara s'estan debatent models. En molts llocs és el primer cop que es fa una comèdia així, i això pot sacsejar alguns constructes socials i promoure un cert debat. És el que va passar a Xile, quan la van prohibir en un festival, i la premsa se'n va fer ressò. També al sud d'Itàlia, on va haver una petita polèmica. I això em fa sentir que la feina serveix d'alguna cosa: la comèdia es converteix en un element que alimenta el debat en la societat.

**I.F.** Potser, aleshores, la comèdia no és tan innòcua com ara fa una estona suggeries...

**G.C.** Potser perquè la lluita pels drets LGBT està en fases diferents segons el lloc del món, i el que en alguns països pot ser una cosa innocent, en d'altres pot ser una bomba. Imagina't fer una obra com aquesta a Rússia! Per la mateixa regla de tres, aquesta obra no té sortida als EUA, perquè allà estan en un altre moment i ja hi ha altres comèdies que toquen el tema.

**I.F.** És *Smiley* únicament una comèdia romàntica? És cert que l'obra juga amb tots els paradigmes del gènere, però penso que l'obra va introduint petites llavors que, en florir, acaben generant esquerdes dintre del mur de la normativitat. Per exemple, les comèdies romàntiques parlen de l'amor, però no són sexuals —el sexe és allò abjecte que ha de quedar amagat, apartat de la mirada. *Smiley*, en canvi, sí que és sexual, encara que ho faci mitjançant la paròdia, per exemple quan descriu perfils arquetípics que et pots trobar a l'aplicació de cites en línia Grindr. Fins i tot una cosa tan innocent com trencar la quarta paret i situar alguns espectadors a la barra del bar on passava l'acció, i que al mig de l'obra Bruno i Àlex els fessin partícips d'unes confessions sexuals, còmplices d'una trobada eròtica, trenca amb les convencions de la comèdia romàntica.

**G.C.** I això està fet expressament. Les indicacions de direcció eren considerar aquells espectadors com els millors amics de Bruno i Àlex.

**I.F.** En una comèdia romàntica no s'acostuma a veure promiscuïtat.

**G.C.** De fet, en una ocasió em van criticar que, quan els dos personatges se separen, Àlex vulgui oblidar Bruno entrant a Grindr. Em van arribar a dir que això, en una peça de ficció, no podia ser perquè el fet que anés al llit amb altres homes volia dir que Àlex realment no estimava Bruno. Per a molta gent, l'ideal romàntic de no separar sexe d'amor fa impossible que alguna persona entri a Grindr per treure's algú del cap, o per passar l'estona. Per tant, sí, hi ha un element que la gent assumeix perquè és còmic, però que, en canvi, quan el veus representat et trenca uns estereotips.

**I.F.** El sexe entre dos homes encara es considera una cosa bruta. El que assumir l'heteronorma i convertir-la en homonorma acaba provocant, doncs, és la dessexualització, a ulls de la societat, de les relacions entre persones del mateix sexe —això és pur Foucault: quan es normativitza un desig, aquest perd el seu component eròtic. I *Smiley*, això no ho fa. Quan Bruno i Àlex trenquen la quarta paret i expliquen, directament, al públic com van tenir sexe, l'espectador no pot mirar a un altre lloc, perquè els actors l'interpel·len directament. És una estratègia que té alguna cosa d'agressiva, fins i tot. I això, en una



comèdia, em sembla molt *queer*, molt disruptiu. Per això parlo d'esquerdes, de petites llavors que, un cop s'implanten dins de les convencions de la comèdia romàntica, creixen i acaben qüestionant el que nosaltres entenem, precisament, com a comèdia romàntica.

**G.C.** De fet, quan escrigui la continuació de *Smiley* m'agradaria qüestionar una mica els paradigmes de l'amor romàntic.

**I.F.** Si *Smiley* sembla mostrar un món gai despreocupat i optimista, la teva darrera obra, *L'oreneta*, porta a escena la necessitat de no abaixar la guàrdia. Quina és la responsabilitat d'un dramaturg, en aquest cas tu, envers l'homofòbia (o la injustícia en general) que encara ens envolta?

**G.C.** Tots tenim una responsabilitat moral quan ens posem a escriure. Al cap i a la fi, hi ha gent que paga una entrada per escoltar una història, i en traurà unes certes conclusions o farà reflexions. Això et posiciona moralment, de manera inevitable.

**I.F.** Fins al punt que optar per no fer res, per mirar cap a una altra banda o apostar per un pur entreteniment quan toques determinats temes, també et posiciona moralment.

**G.C.** Exacte. Personalment, cada cop estic més compromès amb els temes LGBT, i això es nota en la meua obra, on aquests temes han anat guanyant pes des de *Marburg*. Quan ets jove, et fa por que t'encasellin, la qual cosa no deixa de ser una tonteria. Tinc un compromís ferm d'incloure, abordar i comprendre altres realitats més enllà de l'heteropatriarcat i de la norma, i crec que això cada cop serà més important en el que escrigui. Perquè tinc la sort de poder explicar històries, de tenir una trajectòria i de saber que hi ha gent que vol veure les meves obres. Això m'atorga una responsabilitat, i jo no penso defugir-la. Això, però, no vol dir que no torni a fer comèdia, o que no aspiri a entretenir el públic. De fet, sóc un gran defensor de la frivolitat.

**I.F.** *Smiley* va néixer en un moment d'optimisme pel que fa a la igualtat de drets entre heterosexuels i homosexuals. La culminació de tota una lluita, però al mateix temps el perill de pensar que ja ho tenim, i que ja no cal preocupar-se de vetllar per aquesta igualtat —una igualtat construïda, per

cert, a partir de deixar fora a part del col·lectiu, com ara la gent trans.

**G.C.** Sí. Fas una reflexió i veus que quan part de la comunitat aconsegueix els drets legals que buscava (en aquest cas, el matrimoni i l'adopció com a símbol de la igualtat total) acaba caient en l'error de creure que ja està tot fet i que ja podem relaxar-nos. Tots plegats vam caure en una mica d'autocomplaença en les nostres actituds, en aquesta sensació d'anar en la bona direcció. I aleshores, de sobte, passa Orlando [l'atemptat terrorista de l'any 2016 al bar Pulse de la ciutat de Florida, amb un balanç de 49 morts, la majoria gais llatins].

I això em va deixar trastocat.

**I.F.** Un cop abrupte de realitat, que ens porta de cap a *L'oreneta*. Si *Smiley* neix de l'optimisme, *L'oreneta* sembla una d'aquelles obres escrites amb la urgència de determinades denúncies que cal fer com abans millor.

**G.C.** Exacte. Un any abans no m'hauria plantejat escriure una obra per recordar-li a la gent que l'odi envers la comunitat LGBT existeix. I això em va fer pensar que potser estava interpretant l'èxit de *Smiley* d'una manera

excessivament il·lusa i optimista, com una mostra de com havia avançat la nostra societat. No podem oblidar que, en els darrers anys, han augmentat exponencialment les agressions homòfobes.

**I.F.** *L'oreneta*, que va ser escrita originalment en català, es va estrenar primer a Londres, en anglès, i arribarà a Madrid, en castellà, abans que hi hagi cap anunci d'estrena oficial a Barcelona. Quins sentiments et provoca aquesta situació? Creus que simbolitza una mica el desplaçament del centre gravitacional dramaturgic de Barcelona a Madrid?

**G.C.** Totalment. Recordo quan fa deu anys em trobava amb companys dramaturgs de Madrid que miraven Barcelona amb moltíssima enveja. Era l'època del *boom* de l'autoria contemporània catalana de la qual ens vam beneficiar molts gràcies al suport explícit del TNC i el Lliure, l'afany internacionalitzador de la Sala Beckett o el Ramon Llull, i l'aposta de productores privades. A Madrid tot això era impensable... fins avui. En els darrers anys el *boom* s'està vivint allà, mentre que a Barcelona hem fet passes gegantines enrere. Actualment visc amb un peu a cada ciutat i veig (i pateixo) de primera mà la degradació del

teatre català a causa de múltiples factors: el tap generacional, la falta de paritat, la desconexió de les grans institucions teatrals del país amb la realitat, el menyspreu a l'autoria contemporània, l'enlluernament amb textos que guanyen Premis Tony però que no tenen res a veure amb la nostra realitat, el conservadorisme cada cop més greu de l'oferta escènica, la falta de suport a joves companyies i, en general, una manera d'entendre la indústria obsoleta i molt poc ambiciosa. Per culpa de tot això ja fa anys que Barcelona va a remolc de Madrid, on teatres i institucions públics estan posant tota la carn a la graella per ajudar la dramaturgia jove.

En gran part tot plegat explica per què me n'hi vaig anar a viure el 2014 i per què és més fàcil per a mi estrenar una obra a Londres, Atenes, Bucarest o Nova York abans que a la meva ciutat i en la meva llengua materna. Ha passat amb *Gust de cendra*, *La terra promesa*, *L'oreneta* i probablement tornarà a passar amb *Al damunt dels nostres cants*, últim Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, que ja s'està traduint a l'italià..

**I.F.** *L'oreneta* s'inspira directament en la matança terrorista que va passar al bar Pulse d'Orlando l'any 2016, un

esdeveniment que té una rellevància capital per a la història de l'activisme LGBT. Però l'obra també va d'altres tipus de terrorisme, de més baixa intensitat: petits actes terroristes homòfobs que la societat exerceix a cada moment, i que potser cristal·litzen en la figura de la mare, l'Amèlia.

**G.C.** Sí, i de fet es diu en l'obra que el terrorista va tenir còmplices: aquells que s'incomoden quan una persona transgènere entra en un bany, o quan el seu fill plora «com una nena», per posar només dos casos. Són les microhomofòbies que són ben presents a la societat, i que jo veig com a cèl·lules cancerígenes, que quan estan soles semblen inofensives però quan s'ajunten poden crear un tumor letal. I s'ajunten molt ràpidament, sobre tot quan es veuen legitimades, que és el perill que tenim ara, amb certs governs. Aquesta homofòbia no desapareix mai. Pot romandre amagada, però continua allà, esperant l'oportunitat d'atacar. Aquest és el recordatori que volia fer amb *L'oreneta*. En aquell moment, Ramon ho utilitza per culpabilitzar Amèlia, que més que intolerant, és una persona incapaç de gestionar el seu drama o la seva por —de nou la por de quedar-se sola. No volia, però, que Amèlia representés aquestes cèl·lules cancerígenes.

**I.F.** Tot i així, Amèlia diu, en un moment de l'obra: «us passeu la vida exigint respecte, igualtat, les mateixes lleis... i ho aconsegiu. Teniu la grandíssima sort d'haver nascut en un país que us permet viure com desitgeu», però, en canvi, arriba una tragèdia com aquesta i us voleu apropiari dels morts que també són nostres.

**G.C.** Moltes d'aquestes frases, i de les situacions de què parlo, les he agafades de la realitat. De fet, als Estats Units m'han comentat que un text com aquest pot ferir sensibilitats, perquè encara no tenim la perspectiva històrica per parlar-ne. I em sap greu, però no hi estic gens d'acord: el teatre pot ser una manera de reflexionar sobre el que ens està passant en el moment en què ens passa. Pot ser incòmode, però és que la realitat ho és, d'incòmoda.