

Escriure des de l'experiència personal: la intimitat a escena

Entrevistes a Victoria Szpunberg,
Lydia González Zoilo, Marta Galán,
Sònia Gómez i Ada Vilaró

Ricard Gázquez

Els següents fragments són un breu extracte d'una sèrie d'entrevistes que van tenir lloc entre juny i juliol de 2011. Ja sigui des de la dramatúrgia o des de la *performance*, aquestes cinc creadores parteixen d'experiències vivencials a l'hora d'enfrontar-se als processos de treball, de manera que la seva veu personal es deixa sentir en primera persona o bé s'emascara darrere els personatges i les situacions escèniques i teatrals que ens plantegen.

Podeu consultar les entrevistes completes a: *Escrituras performativas de autora en la escena catalana*

contemporánea, de Ricard Gázquez, disponible en format digital a la Biblioteca d'Humanitats de la UAB.

VICTORIA SZPUNBERG
BARCELONA, 1 DE JUNY DE 2011

V. S.: No me interesa el tratamiento confesional en primera persona sobre la vivencia personal. En las historias que cuento, por una parte existe una revisión de períodos de mi vida, pero en lo que respecta a *El meu avi no va anar a Cuba* o *Las Clausman* tiene que ver con una historia de horror. Quería tratar este tema porque se

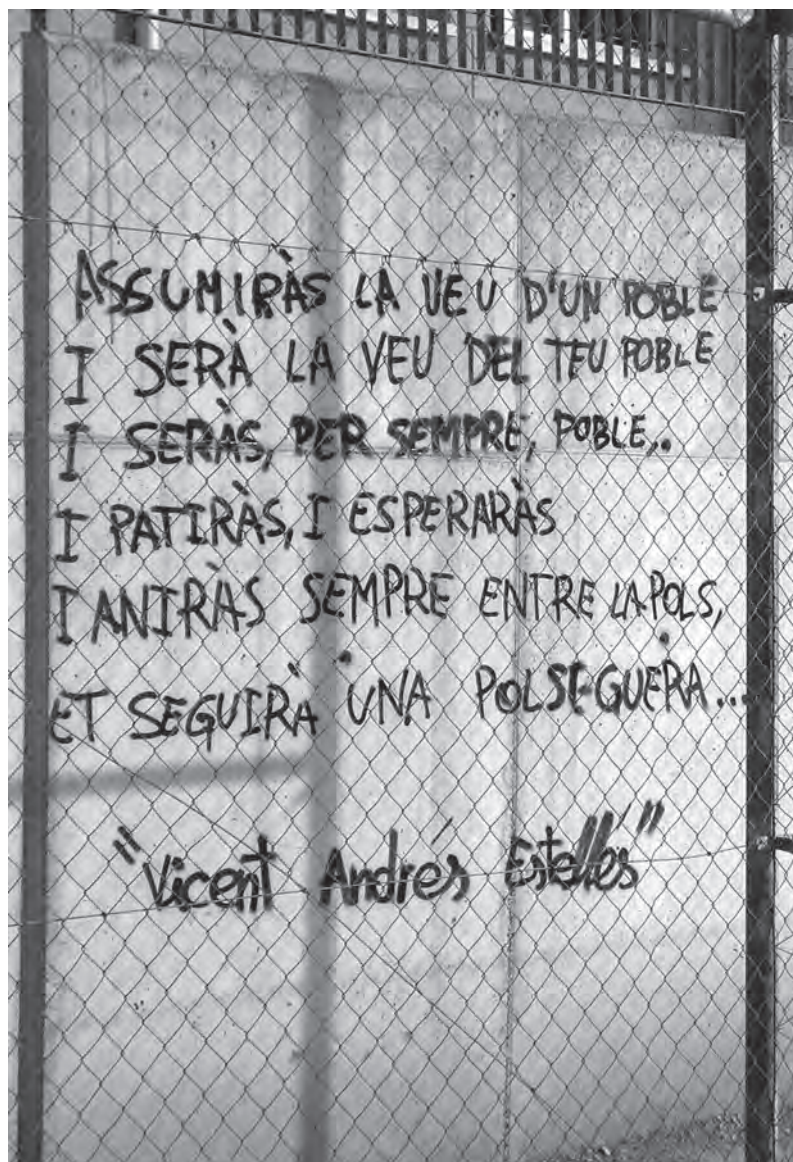
vincula con una historia trágica de un país. Tratarlo desde un punto de vista universal me parece muy pretencioso. No tengo ni los recursos ni el conocimiento histórico para tratarlo desde ahí; en cambio, desde lo concreto personal me vi mucho más capacitada, aunque fuera más doloroso para mí. ¿Cómo representar el horror? ¿Qué derecho tenemos los que escribimos ficción a representar el horror? Ése es un tema que me interesa mucho porque tiene que ver con la ética, con la obscenidad de la ficción. [...]

Me interesaba hablar de los hijos, que es mi caso: ¿qué hacen con la historia de sus padres? Por eso en *Las Clausman* aparecen dos adolescentes a mediados de los noventa. Tienes unos padres que se han jugado la vida por la revolución, pero tú vives aquí, en la sociedad del «bienestar» (hasta ahora). Bueno del bienestar... Comparado con aquello es una vida muy tranquila, en lo que se refiere a la cotidianidad. [...]

Existía un sentimiento pudoroso respecto a cómo contar aquella historia. Debátimos sobre cómo enunciar aque-

llos episodios, sobre qué nombres usar. De nuevo era como volver a enmascarar las identidades, como hicieron ellos cuando se vieron obligados a esconderse. Nuestra identidad está formada por memoria. Si no tenemos memoria, perdemos la identidad. Pero también hay que asumir que la memoria es profundamente frágil, el inconsciente, los sueños... Es imposible reconstruir un hecho tal cual, y más si en ese hecho hay mucho sufrimiento.

¿Por qué la identidad como tema recurrente? Porque la historia de mi familia y la mía propia es de desarraigo. Mis abuelos no eran argentinos, venían de Europa, pero mis padres sí; luego, ellos también huyeron de Argentina, yo nací allí, pero me he criado en Cataluña. Claro, soy una dramaturga catalana hasta cierto punto, tengo un sentimiento de no ser de ninguna parte. Sin embargo, los últimos textos, que son los que considero más trabajados, hablan precisamente del exilio o del desarraigo, están planteados desde una visión localista, desde aquí, para el público de aquí. El tema del desarraigo es algo que los hijos de exiliados sienten mucho,



toda una serie de miedos, inseguridades, preocupaciones, sensaciones... Lo sé porque he hablado con muchos y en casi todos existe ese sentimiento. En mi caso, además, mi escritura parte de un lugar muy orgánico, de una pulsión interna, vivencial, y no de la planificación técnica, con lo cual considero que es del todo normal que aparezca. Para mí la escritura tiene que ver con la búsqueda, aunque a menudo no encuentras nada. [...]

En la escritura, en el proceso creativo, el ponerse en crisis es algo que depende de cada uno, es muy agotador. Es una cuestión del sistema nervioso, de si tienes la piel muy finita o más protegida. [...] Para mí es muy importante el humor, es algo que está en mi escritura, lo mismo que la necesidad de conectar con el aquí y ahora, con lo local. Si no, no tiene sentido, porque se desconecta de la realidad. [...]

Una lleva consigo una serie de fantasmas. Para mí, la escritura tiene que ver con la huída, con la vida, con las huellas, con las heridas... Si una no está en conexión con su propia fragilidad, entonces ¿cómo puede escribir?

LYDIA GONZÁLEZ ZOILO
BARCELONA, 15 DE JUNY DE 2011

L. G. Z.: Ha habido tres etapas: en *Amaranto* se identificaba muy claramente cuál era el proceso, hablábamos de la identidad y de lo autobiográfico. Era más teatral, porque a pesar de buscar que el espectador siempre estuviera presente, que el espacio-tiempo del espectador y el actor fuera el mismo, nos ubicábamos en espacios «escenográficos».

Aunque partíamos de rasgos autobiográficos muy concretos sobre los que queríamos trabajar, la presentación de personaje era muy clara. No es como ahora, donde predomina una visión más anecdótica en la que se deja ver algo de ti a lo largo del tiempo que dura la pieza. El trabajo era mucho más físico que ahora. Buscábamos la no representación (superinocentes). Jugábamos con diversas estrategias: una era la de «yo salgo aquí y te explico quién soy»; otra era la de forzarse en lo físico a través de una acción para llegar a un estado emocional «real», o que el público podía identificar como real; y una tercera era la de mostrar

una instalación, que a partir de la presencia del actor pasaba a representar algo. En cambio, con Colectivo 96° pasa lo contrario. Nos desprendemos totalmente del espacio dramático, del personaje, lo que ocurre en ese tiempo y lo demás te lo tienes que imaginar, porque no hay un desarrollo. Es más conceptual, es más un trabajo sobre la forma, sobre la idea. En *Dar patadas para no desaparecer* se definen bastante los temas que más hemos trabajado con Colectivo 96°: la dificultad de ser persona, eso es con lo que más se identifica el espectador. Es un trabajo muy autocrítico sobre las propias limitaciones, muy pesimista, muy nihilista, que parte de lo autobiográfico, de modo que se deja un espacio al espectador para reflexionar sobre su modo de ver las cosas. [...]

Lo autobiográfico aparece en escena a través de las pequeñas acciones que se realizan en el aquí y ahora, ante el espectador. Los materiales biográficos son un punto de partida, o de llegada, un pretexto para la representación de una determinada identidad, la que uno hace de sí mismo en ese momento. Uno se construye o se deconstruye

a partir de la literatura, la música, el arte..., que se supone que es lo que te hace abrirte, pero resulta que uno acaba cada vez más cerrado a los demás, al mundo. En *Después de mí, epitafios*, las fotos, los textos escritos sobre nosotros por otras personas, surgen a partir de una serie de consignas que nos dio la artista a la que buscábamos (Vera Walser) y nos sirven como material para generar una serie de acciones inmediatas, en vivo y en directo.

El cuerpo desnudo tiene que ver con exponerse al máximo, sin disfraces. Para la última pieza, *Fingir*, el dragón, que era lo más representado y ficticio, acaba siendo algo real en la propia piel. El tatuaje, en parte, significa desprenderse de la personalidad. Es una marca, como las fotos de familia de *Dar patadas para no desaparecer*, colocada sobre la espalda desnuda, como huellas o rastros; o lo de la Virgen, que lleva el alambre de espino con sangre falsa que se muestra claramente como tal, como representación o metáfora de una especie de martirio. [...] Ese tipo de acciones las tienes que trabajar desnudo, si no, no tiene sentido. Igual que todo el papel que le

colocamos a David encima. Estás hablando de algo que le traspasa la piel. Vestido sería como púdico, incluso en calzoncillos; y es todo lo contrario, es literalmente un desnudamiento.

El hecho de que yo sea una mujer condiciona una determinada lectura de lo que hacemos, pero eso está en la visión social, no es algo deliberado. En *Fingir*, él me golpea y eso resulta muy bestia, dado que lo masculino es lo central en la sociedad, pero no hay una intención crítica, sino que sencillamente así resulta más brutal. (Luego ella le golpea a él y se muestra que es un puro juego sobre el arte de fingir.) Lo mismo que el recortable de *Macarena*, que lleva la leyenda «Crea tu mujer perfecta». Podría parecer que tiene que ver con la imagen que la publicidad crea de la mujer, pero ahí tampoco hay una intención crítica, sino que se ofrece como juego, y es la mirada del espectador quien construye ese discurso, no yo.

Si me coloco en el lugar del espectador, me gusta ver que están ocurriendo cosas en la escena, que hay gente que está en un determinado

proceso. Y me gusta poderme preguntar por qué, y qué tipo de proceso están haciendo. ¿Qué están buscando? ¿Qué está cambiando respecto a lo que puedo ver habitualmente en un teatro convencional?

MARTA GALÁN **BARCELONA, 1 DE JULIOL DE 2011**

M. G.: Creo que en mi trayectoria hay una evolución. Resulta difícil hablar sobre una misma, pero recapitulando sobre lo que he ido haciendo, creo que me he ido liberando de algún reparo a ciertas cosas. En mi trabajo, cada vez hay menos pudor: primero, a la hora de mostrarme explícitamente política; y segundo, a la hora de mostrar explícitamente la subjetividad. Hay una decisión, en un momento determinado, de no tenerle miedo a la poesía, a la poesía escénica y a la expresión lírica. O sea, el hecho de permitirse usar un texto que se relaciona con algo terriblemente íntimo y subjetivo, pero que en un punto remite a lo colectivo, y remite a lo político y remite a lo social. Simplemente porque es personal, porque

se plantea desde una subjetividad y desde una identidad muy concreta: la de una mujer con unas características concretas. Poco a poco va habiendo menos pudor, hasta el punto de que en lo que ando ahora ya hay un trabajo directamente social. Ahí me siento terriblemente cómoda. Hay una permeabilidad real a los contextos donde trabajo. Tanto en lo que se refiere a temáticas, sobre lo que decido pensar y trabajar, como en lo que se refiere a las personas con quienes decido trabajar. En los dos últimos proyectos que he activado, La Corporació y TrasnLAB., damos un pasito más en esta necesidad de referir a lo social, e incluso tomamos la decisión de entrar en la acción social, de una forma muy transversal y transdisciplinar, no sólo en la mezcla de disciplinas artísticas, sino en la mezcla de disciplinas que vienen de lo social, como es, por ejemplo, el tema de la educación social. En mi último proyecto, he trabajado con seis chicos raperos de la ciudad de Terrassa, todos ellos de nacionalidades distintas: un chileno, dos árabes, un catalán... Cada vez aparece más esa necesidad de que el trabajo escénico tenga una cierta capacidad

transformadora, ya no sólo para el público, sino durante el proceso.

En los trabajos anteriores, existe una **permeabilidad al bagaje estético de los colaboradores**. Ellos aportan todo su mundo de referentes. Esta reflexión la hacía sobre todo cuando trabajaba con Santi. El trabajo de cinco años con Santiago Maravilla fue un trabajo de cocreación. Trabajábamos en paralelo y todos los referentes artísticos que él aportaba, evidentemente, incidían en la propuesta. Pero el germen de la pieza, la idea inicial, la aportaba yo. En ese momento siempre partía de una reflexión sobre algo que me inquietaba o me preocupaba. Mis trabajos son pequeñas tesinas en cuanto reflexión sobre temas políticos o sociales, o bien acerca de un determinado formato artístico sobre el que me interesa experimentar, como en el caso de *Melodrama*, por ejemplo. De repente me interesaba saber qué ocurría en el melodrama, porque yo me he criado viendo melodramas en la tele, como toda mi generación. Nos hemos tragado *Candy Candy*, *Marco*, *Heidi*, *La casa de la pradera*... Yo eso lo mamé: un melodrama detrás de otro.

A partir de ahí empecé un trabajo y una búsqueda sobre cómo funciona el melodrama. Siempre busco llegar a unas conclusiones. [...]

Inevitablemente, a la hora de escribir aparece mi condición de mujer, y de mujer con unas características muy concretas. Soy mujer, soy heterosexual y soy madre, eso me da otra perspectiva sobre el género. Dentro de la reflexión sobre el género hay muy poca reflexión sobre la maternidad, o no hay una reflexión clara sobre qué representa ser madre. [...] El hecho de dar la vida, el gran acto de amor que supone parir y criar me parece terriblemente subversivo en el mundo en que vivimos. De nuevo, ahí aparece esa necesidad de subjetividad, para poder posicionarme personalmente y poder pensar... Como dice Miguel Morey, pensar donde ya no se puede pensar o pensar lo impensable. Es algo así como una especie de obsesión por darle manija a todo.

¿Cómo se construye la identidad?

La creación va tan ligada a lo personal y al propio devenir de las cosas... En ese sentido es en el que yo hablo

de lo poético, de la expresión lírica en formato escénico. Para mí, en cada trabajo hay algo que yo necesito pensar, a nivel vital. [...] Ese posicionamiento va tan conectado con lo personal que a veces eso se convierte en un handicap que te impide posicionarte dentro del mercado, te impide estar sin implicarte tanto. Hay un punto de desarrollo personal y de aprendizaje para la vida que va en paralelo con cada trabajo, y no es una perogrullada, es completamente real. [...] Creo que me he ahorrado mucho psicoanálisis con el teatro. He dejado de sufrir mucho al volcarlo todo en la escritura. No puedo desligar el aprendizaje de mi vida de mis trabajos escénicos. He necesitado hacer todos estos trabajos para seguir adelante. La construcción de la identidad, entonces, tiene que ver con cómo se ha conformado tu subjetividad, con cómo te han ayudado a construir esa identidad tu padre y tu madre, o las figuras que están ahí en el momento en que te desarrollas como niño. Creo que cualquier persona tiene ahí múltiples fisuras, y sigues avanzando y vas viviendo, y las vas subsanando como puedes. Por eso, creo que todos mis trabajos tienen

que ver con mi actualidad, con mi necesidad de pensar sobre algo, que es siempre personal, y que en muchas ocasiones también es social. Ahora vivo las cosas con más tranquilidad, pero siempre he vivido los procesos con mucha más angustia. Tiene que ver con eso, con que cada pieza escénica es una pequeña parte del yo, que sueldas o que reparas. Nunca lo había expresado de ese modo, pero creo que con el tiempo lo voy viendo así.

SÒNIA GÓMEZ

BARCELONA, 5 DE JULIOL DE 2011

¿Por qué partir de lo autobiográfico para plantear trabajos escénicos de creación? Hay una artista francesa que me interesa mucho, que es Sophie Calle. Representa toda una filosofía y una manera de trabajar. Cojo y me hago fotógrafa y activo mi obra con lo que sucede en mi vida, y viceversa. Es un referente que me ha influenciado, más que el movimiento quizá. Aunque la verdad es que descubrí ese paralelismo con otros *performers* que trabajan desde las vivencias personales cuando ya estaba trabajando

de ese modo, porque es algo que en General Elèctrica ya aparecía: eso de colocarse en la primera fila y empezar a contarle al público lo que te pasa. Era una manera de acercarse al público, porque estábamos hartos de ver espectáculos donde no había ninguna relación con el espectador. Una de las bases de G. E. era esa, romper esa barrera. Y respecto a lo personal, lo autobiográfico, imaginábamos, o lo queríamos entender así, que hablando de uno mismo transcendías a lo que le podía ocurrir al público en su vida, tratándolo de igual a igual. Además, yo, a mí misma es a quien mejor conozco, ¿no? A diferencia de Marta Galán, por ejemplo, que habla desde ella pero con un posicionamiento muy político, muy social, yo no me lo planteo así. Ni siquiera se debe a un posicionamiento artístico radical, no. Yo me encuentro en un lugar muy cómodo, muy natural, intento ser honesta, hablar de tú a tú. No quiero decir que el arte sea pretencioso, pero para mí es muy importante que sea accesible. Yo siempre me quise despojar de esa idea de la excelencia artística, de esa diferencia que se marca con ello, que a fin de cuentas también se convierte

en algo ideológico. Quería llevar la *working class* a escena. Yo lo defino como «tener una posición natural». Llevar la vida a escena de una manera sugerente, con la libertad de mezclar la realidad y la ficción. Ahí hay un trabajo de capas, que es muy típico de estos diez años. Por ejemplo, en *Experiencias con un desconocido*, a mitad del espectáculo, la gente no sabe si eso es real o ficticio, el público se pregunta si los desconocidos con quienes me cruzo son actores y si todo es una tomadura de pelo. Cuando giraba con mi madre, lo mismo. En el extranjero era increíble, porque no se creían que fuera mi madre. Además, mi madre es rubia con los ojos azules y yo soy morena. Pero esa manera de trabajar con lo real sí es un posicionamiento artístico e ideológico. En mi trabajo he ido contando cosas de mi vida de modo cronológico, y eso es curioso porque yo soy muy caótica, visceral, intuitiva...

Para mí, toda la reflexión sobre la identidad de género viene de una forma natural, familiar, porque en casa no había hombres. Esa figura de la mujer que está reivindicando su

espacio es algo que ya he visto desde mi abuela. Y finalmente, por las tendencias, que a todos nos afectan, deviene ideológico sin haberlo buscado intencionadamente. En mi caso, existe una curiosidad de género más que una postura feminista. En general, me interesa más la imagen de la mujer que la del hombre. Se diría que me he copiado la manera como los hombres miran a las mujeres. Es algo que me ha pasado desde niña. En el pueblo me gustaba ir con la pandilla de chicos a hacer el loco, porque me cansaba muy pronto de jugar a saltar las gomas con las niñas. Y de mayor lo mismo. Pero es algo que resumo como curiosidad. Esa curiosidad te lleva a lugares adonde otros llegan porque lo han leído y se posicionan ahí. A mí me llega casi más por despiste, y luego me encuentro ahí, jugando a esa mascarada, y digo: «qué curioso». Y me citan en un libro *queer* y digo: «¡gauau!» [Ríe]. Por ejemplo, yo utilizo zapatos de tacón porque soy pequeña. Lo que Sol Picó hace con las puntas, yo lo hago con tacones. Yo no sé si Sol Picó utiliza las puntas porque es chiquitita... Claro, yo me puse los tacones, y con un

entrenamiento como bailarina, puedes hacer cosas muy locas con tacones, como ella con las puntas. No me estoy comparando. No, en serio, aparte de una cuestión de talla, desarrollas toda una técnica. A mí me ha costado encontrar una manera de moverme, y si estaba hablando de un segmento autobiográfico, me preguntaba cómo se mueve ese segmento, no me iba a poner a hacer danza contemporánea. Yo trabajo con la improvisación, no fijando pasos. Es algo que no sé hacer. [...]

Esta elección por lo performativo tiene que ver también con la formación, claro, los tres años en el Institut y dos en P.A.R.T.S. Tiene que ver con el hecho de no encajar en la perspectiva de lo dramático ni en ningún sitio. Quieres bailar y haces ballet, y estás en un pueblucho, tu familia no tiene ninguna relación con el mundo del arte y de la cultura, estás unos años en un limbo, haciendo FP, y entonces te lanzas y consigues entrar en el Institut del Teatre, y dices: «¡qué bien!, ¿no?» Pero luego te das cuenta de que tu piel no acaba de estar a gusto, y te vas a la mejor escuela del

mundo, y tu piel tampoco acaba de estar a gusto, y es que a esas edades... Estás rodeada de gente muy buena en esos sitios, y eso te produce una especie de incomodidad, no sabes muy bien qué estás haciendo. Por eso te decía que a mí me ha costado mucho llegar a moverme como me muevo.

Para mí, los límites están en la implicación con el trabajo. Después de *Experiencias con un desconocido*, empecé a hacer bolos sin parar, y luego me di cuenta de que había producido y girado sin parar, y eso no te deja tiempo para reflexionar, para parar, para tener vida propia, porque has puesto todas tus energías en el trabajo. Y ahí te planteas si te ha servido para algo. Con *Mi madre y yo* hicimos cien representaciones, durante seis años, viajando por todo el mundo, y hubiéramos seguido, pero ya no podía ser. Ese es el tipo de espectáculo estrella que te decía antes. Pero te exige una implicación muy grande porque te estás desnudando continuamente, metafóricamente hablando. Todo eso te exige mucha fuerza para poder sobrellevarlo todo. Hasta *Experiencias con un desconocido* creo que ha

habido una etapa, y ahora me parece que se abre otra, que no sé qué etapas, pero sé que será diferente. Ya no estoy tan pornográfica, en cuanto a lo que cuentas en escena, me refiero. En *Experiencias...*, al principio era todo muy despojado, muy pornográfico, muy directo. Luego fue tomando otro cariz, con más trabajo de movimiento, etc. Había una implicación muy extrema, porque estabas contando cosas de tu vida. Creo que ahora estoy en otro punto.

ADA VILARÓ **BARCELONA, 7 DE JULIOL DE 2011**

A. V.: Primer va ser *Florentina*, que va acabar sent un solo. Jo no ho tenia pensat, que fos un solo, perquè volia que hi hagués tres o quatre persones treballant-hi, amb música i fins i tot amb alguna peça de circ. El projecte embrió d'entrada era més ampli, però després, com que la creació moltes vegades va lligada a la part econòmica, doncs no va poder ser. Llavors vaig decidir treballar des dels llenguatges que jo utilitzo, que són la dansa, la relació amb l'espai

físic des d'una perspectiva més visual, i la paraula. Després va venir *Efectes secundaris*. Aquells textos havien estat escrits per a *Florentina*, però van acabar a l'altra peça. En principi era una escriptura que no tenia una intenció dramàtica, eren pensaments o petits retalls d'aquella història personal. Vaig partir de la memòria d'uns fets vivencials reals. *Florentina* era molt més íntima, tenia relació amb la malaltia de l'esquizofrènia de la meua mare. Es plantejava a partir de la manera com jo em relacionava amb ella i, per tant, partia d'un record més que de la memòria. Ho distingeixo perquè per a mi no és el mateix: era un fet que encara vivia amb mi, i la meua mare encara era viva, no es rescatava de l'oblit. Tot i que era un viatge al passat, el present em lligava a tot allò.

Partir d'aquest fet autobiogràfic no és només un acte de confessió personal, sinó que també esdevé un testimoni d'un problema social, per tractar de provocar una reacció en el públic i una reflexió sobre aquest tema. Encara ara, en les malalties mentals hi ha una part d'invisibilitat molt forta.

Jo ho ambientava al moment que va tenir lloc, que era als anys vuitanta, i llavors, tant per a la gent del poble com per a les famílies, allò encara era considerat un estigma, i més en un context rural, de certa ignorància. Es barrejaven molts plans: el fet que la gent tanqués els ulls a aquella realitat, barrejat amb els altres plans de realitat de l'esquizofrènia, més la mirada infantil... Tot això propiciava un format performàtic on convivia diversos llenguatges, i on no se sabia ben bé què era realitat i què era ficció. Tenia a veure amb un moment meu personal i amb un moment meu d'investigació amb noves dramatúrgies. Hi ha una recerca de veritat. Com et relaciones i com convius amb allò? Hi ha molt de desconcert sobre com relacionar-se amb aquests altres nivells, perquè per a ells, per als malalts, es tracta d'altres realitats que per a nosaltres són intangibles. Per tant, com a testimoni, busques una veritat, busques entendre una realitat que no existeix per a tu. Com ho expliques, això, en escena? Com li dones forma i cos en l'espai? Vaig fer servir alguns referents cinematogràfics que han parlat del tema (Cassavettes, Bergman...) i també vaig

consultar moltes lectures des del punt de vista psiquiàtric, perquè m'interessava el punt de vista social, familiar i mèdic. Em vaig posar en contacte amb associacions de familiars de malalts per saber com vivien aquesta malaltia, i després em vaig posar en contacte amb els de Ràdio Nicòsia, que són un grup de malalts d'esquizofrènia i bipolar que fan programes de ràdio. Un dia van venir a veure la funció i després vam fer-ne un debat, al Tantarantana. Per a mi va ser una de les coses més interessants de tot el procés, aquell debat, perquè obria una dimensió social. Era un dels meus objectius: des d'un fet molt íntim, autobiogràfic, obrir un debat social més universal. Perquè, a més, el que s'explicava a *Efectes secundaris* era molt proper a l'episodi real. Evidentment, estava destil·lat a través de la ficció teatral, però estava plantejat des d'una perspectiva molt personal, molt directa. [...]

Tots els llenguatges són el mateix, són maneres diferents d'explicar-se. Si jo no hagués tingut contacte amb el *clown*, per exemple, no hauria gosat enfrontar-me a *Florentina*. El *clown* em va permetre distanciar-me

i buscar també un sentit de l'humor particular enfront d'una realitat tan complicada. Hi ha una necessitat de sinceritat, de trencar certes barreres entre l'espai íntim i l'espai públic. Per això, en la feina escènica hi ha aquesta tasca de joc amb la identitat o amb la *desidentitat*. És com treure la clandestinitat a la llum. Per què no es pot parlar dels fets importants de la pròpia vida? La malaltia de la meua mare o la meua relació amb la sexualitat són coses que en un entorn rural no pots mostrar. Per a mi, transgredir certes normes i mostrar-te com ets ha esdevingut una militància. Les coses que et passen et condicionen. [...]

Estic veient que no en sé, de treballar, si no hi ha una implicació vivencial. Necessito fer aquest pont de la faceta íntima, o amagada, o que pot ser mal vista, i treure-la a la llum per fer-ne una reflexió, perquè se'n parli i deixi de ser clandestina. [...]

A *Florentina* i *Efectes secundaris* no hi havia una necessitat exactament terapèutica, perquè quan vaig fer això ja estava curada de tot el que representava aquella vivència, si no,

no ho hauria pogut fer. El que volia era compartir aquesta olor de soledat, tota la soledat i l'aïllament que comporta des del punt de vista social la malaltia, la incomprensió que genera aquest tipus d'històries a qui les pateix i a les famílies, obrir finestres i ventilar-ho tot per poder-ne parlar.

Jo no en sé, de treballar tota sola.

Tinc la força i el motor, però necessito gent que m'ajudi i m'assessori. Necessito un retorn, i la suma de les idees i de la visió dels altres. El fet de treballar amb llenguatges fronterers entre diverses disciplines o d'estar investigant amb el llenguatge implica la col·laboració. D'altra banda, tal com funcionen les coses, hi ha un risc de quedar-se en un àmbit minoritari, segons què fas. Crec que s'ha de fer un esforç per obrir els marges i per arribar a la gent.

Ricard Gázquez
és director i dramaturg.