

# Tot desestabilitzant la toponormativitat

## Una aproximació a algunes iniciatives de resistència queer en l'escena catalana contemporània

Isaias Fanlo

University of Cambridge, UK

**Abstract** The global financial crisis of 2008 entailed devastating effects in the Spanish economy. In the already precarious cultural sector, the recession led to the closing down of many theatres and a dramatic scarcity of opportunities for emerging playwrights. This chapter explores how the crisis shaped not only many of the plays conceived during this time, but also the venues they were performed in. The emergence of initiatives such as *Terrats en Cultura*, that questioned both the traditional scenic institutions and policies and the centralism of Barcelona, can be read through a non-normative approach, as queer acts of resistance that problematize toponormative uses of spaces.

**Keywords** Toponormativity. Barcelona. Queer theories. Affect studies. Theatre studies. Scenic arts. Performance. Urbanism.

**Índex** 1 Introducció. – 2 Escena i crisi. – 3 Teatre fora del teatre.

### 1 Introducció

En la seva trajectòria breu, estranya, complexa i erràtica -no faig servir aquest terme de manera pejorativa-, les teories queer han anat ampliant el seu radi d'acció i d'intervenció. Ho han fet adreçant un seguit de qüestions que, si bé poden vincular-se a l'exploració dels estudis dels afectes o a una formulació del desig que va més enllà del desig dels cossos, se separen de l'estudi explícit de la sexualitat.

En aquest sentit, un dels girs epistemològics més interessants el va marcar un número monogràfic de la revista *Social Text*, editat per David L. Eng, Jack Halberstam i José Esteban Muñoz, i publicat l'any 2005. En aquest volum, titulat *What's Queer About Queer Studies Now?*, Eng, Halberstam i Muñoz es plantejaven una pregunta que em sembla crucial: atesos els avenços pel que fa als drets de les persones LGTBI en els països del Nord, així com pel que fa a la preponderància de les polítiques identitàries en discursos socials, polítics, i també acadèmics, cap a on ha de dirigir-se, ara, la teoria queer? «The contemporary mainstreaming of gay and lesbian identity -as a mass-mediated consumer lifestyle and embattled legal category- demands a renewed queer studies ever vigilant to the fact that sexuality is intersectional, not extraneous to other modes of difference», comenten els editors del monogràfic (2005, 1).

Certament, en la seva primera onada, els estudis queer havien articulat el seu discurs, de manera exclusiva, al voltant del potencial radical del desig i la sexualitat. En paraules d'Alexander Doty, a la seva precoç monografia *Making Things Perfectly Queer*, el pensament queer pretén «recapture and reassert a militant sense of difference that views the erotically 'marginal' as both [...] a consciously chosen 'site of resistance' and of 'location of radical openness and possibility'» (1993, 3). La idea inicial de les teories queer, així doncs, es plantejava com una manera de teoritzar els desigs, les sexualitats i les identitats de gènere no normatives per tal d'explorar-ne el seu potencial transformador a través de l'estudi dels cossos i de la interacció entre les identitats no normatives i el plaer. Tanmateix, a mesura que els gais i les lesbianes han anat conquerint drets -he de deixar fora d'aquesta premissa les altres sigles de l'acrònim LGTBI, que han tingut i encara tenen una trajectòria diferenciada-, el paradigma centrat en el desig va anar perdent potencial radical. La tolerància envers l'homosexualitat, abanderada en el segle XXI per la institució del matrimoni igualitari en un nombre cada cop més elevat de països, especialment entre els països autoanomenats 'occidentals', s'ha fet servir per justificar guerres, invasions, operacions militars i altra mena d'atrocitats. En un assaig publicat dins el número de *Social Text* editat per Eng, Halberstam i Muñoz, Jasbir K. Puar afirma que resulta «imperative to rearticulate what queer theory and studies of sexuality have to say about the meta-theories and the 'realpolitik' of Empire» (2005, 121). Els discursos de Puar s'articulen a l'entorn del concepte 'homonacionalisme', un terme inventat per ella mateixa per criticar la construcció d'una imatge imperialista de la tolerància, enfrontada a un suposat Altre retrògrad i homòfob. L'homonacionalisme, diu Puar, és

a form of sexual exceptionalism [...] that corresponds with the coming out of the exceptionalism of American empire. Further, this brand of homosexuality operates as a regulatory script not

only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects. There is a commitment to the global dominant ascendancy of whiteness that is implicated in the propagation of the United States as empire as well as the alliance between this propagation and this brand of homosexuality. (2007, 2)

Puar esmenta un fet que considero crucial: a través de les polítiques identitàries, els ideals reaccionaris i neoliberals s'han apropiat dels drets de gais i lesbianes a una escala global. Eng, Halberstam i Muñoz destaquen, des d'un angle diferent, que en l'actual punt d'inflexió històric en què ens trobem, cal replantejar-se fins a quin punt una relació homonormativa entre dos homes o dues dones, en un país del Nord, pot resultar subversiva. Davant d'aquest complex i problemàtic vincle entre desig i normativitat, els estudis queer s'han anat repensant per examinar, des de la teoria, l'activisme i l'ètica, qüestions que van més enllà del gènere i la sexualitat. Per tant, resulta indispensable reivindicar la disciplina en tota la seva capacitat constructiva «to mobilize a broad social critique of race, gender, class, nationality, and religion, as well as sexuality» (Eng et al. 2005, 4). Els autors també fan un exercici d'autocrítica en la seva posició d'acadèmics anglosaxons i comenten que les epistemologies queer que es formulen dins de l'acadèmia angloparlant necessiten incorporar altres debats i altres veus que vagin més enllà dels seus límits lingüístics i culturals (2005, 6). Heus aquí una de les múltiples paradoxes de les teories queer: tot i ser una disciplina que emergeix per qüestionar les dinàmiques de poder i d'opressió, la mirada queer no ha pogut evitar caure en algunes de les jerarquies més problemàtiques del món acadèmic, entre les quals l'emergència d'un centre -el món anglosaxó- que s'atorga un capital cultural superior al de les perifèries que no s'expressen en anglès.

Si parlem de paradoxes, també és important plantejar-se si aquesta de-sexualització de les teories queer arriba com a conseqüència directa de l'accés als privilegis i a la normativitat de gais i lesbianes. Tal com afirma Michel Foucault en el primer volum de la seva *Història de la sexualitat*, l'accés a la norma implica reduir al silenci l'erotisme i el sexe, considerat allò invisible, no mencionable, constret al llit matrimonial i sempre esdevenint-se de portes endins: «la conve-nance des attitudes esquive les corps, la décence des mots blanchit les discours» (Foucault 1976, 10). Normativitat i de-sexualització estan, així doncs, vinculades, i, per tant, penso que és necessari, en aquesta expansió de la mirada queer, no oblidar-se dels cossos, dels gèneres i dels desigs com a elements vertebradors d'una epistemologia no-normativa. Els estudis afectius, que tracen aquests nodes que de vegades precedeixen el contacte, tenen el repte d'enriquir aquesta mirada queer, diversa, expansiva, amb una capacitat única de proporcionar perspectives complementàries, i deliciosament física.

En tot cas, una de les línies de recerca no relacionades directament amb la sexualitat que han generat un volum més destacable d'estudis dins l'àmbit de les teories queer ha estat l'exploració del temps i la temporalitat en relació amb la normativitat. Obres importants com ara *No Future* (Lee Edelman, 2004), *In a Queer Time and Place* (Jack Halberstam, 2005), *Cruising Utopia* (José Esteban Muñoz, 2009), *Time Binds* (Elizabeth Freeman, 2010) o *Cruel Optimism* (Lauren Berlant, 2011) fan servir les epistemologies queer com una manera de problematitzar i reconceptualitzar qüestions relacionades amb el passat, el present i el futur, com ara les genealogies, les temporalitats normatives, la tensió entre memòria i història, i les expectatives tradicionals de la 'bona vida'. D'entre la promiscuïtat d'idees i conceptes que ha generat aquest *gir temporal*, tal com l'anomenen Tyler Bradway i E.L. McCallum (2019, 7), el concepte de 'crononormativitat', creat per Elizabeth Freeman per designar com el règim heteronormatiu ha generat una seqüència del desenvolupament normatiu de la vida, s'ha consolidat com una noció particularment vàlida per qüestionar, per exemple, descripcions tradicionals de la família en la literatura, així com per adreçar els accessos igualitaris a l'educació, entre d'altres. La crononormativitat, segons Freeman, es manifesta a través de la concatenació d'una sèrie d'etapes vitals fixades (i per tant, normatives): educació, vida laboral, matrimoni, hipoteca, reproducció, jubilació, etc. Paral·lelament, el règim crononormatiu rebutja tots aquells qui no s'hi poden o volen adherir, i els situa a la perifèria dels discursos majoritaris.

Tot i no haver sorgit amb l'espectacular càrrega d'urgència que té l'anàlisi de les temporalitats queer –especialment en moments en els quals resultava imperatiu adreçar de quina manera la pandèmia de la sida posava en qüestió nocions com ara les expectatives de futur–, penso que també és necessari considerar una aproximació epistemològica antinormativa a qüestions espacials.<sup>1</sup> Si bé les prospeccions postmodernes, de Frederic Jameson a David Harvey, sovint deixen de banda les epistemologies queer aplicades als espais, penso que és necessari trobar maneres d'observar lògiques, paradigmes i associacions no normatives de comunitats en relació a aquests espais. Tal com comenta Jack Halberstam a *In a Queer Time and Place*,

---

**1** Faig servir el terme 'espai', seguint Michel de Certeau, de manera diferenciada de lloc. L'espai, segons De Certeau, és un «lloc practicat» que s'esdevé a través de la «intersecció de moviments» de la gent que hi passa (1990, 172-5). En aquest sentit, la dinàmica espai-lloc no opera de manera opositiva, sinó complementària, interdependent. Podríem dir que la mirada queer sobre els espais es planteja el tipus de cossos en moviment que habiten aquests espais no com un fet neutral, sinó com a conseqüència d'una sèrie de dinàmiques que estableixen jerarquies i determinen quins cossos poden accedir als espais, i quins no.

Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. (2005, 1)

Caldria afegir que aquests usos queer de l'espai -i del temps- qüestionen, com veurem al llarg d'aquestes pàgines, l'arc narratiu triomfalista del capitalisme neoliberal.

Així doncs, vull plantejar una exploració de la toponormativitat. Entenc 'toponormativitat' com un concepte que engloba els usos tradicionals -és a dir, normatius- d'espais, i que els delimita de manera binària en categories tals com local/global, obert/tancat, privat/públic, etcètera. Tot qüestionant aquesta toponormativitat, les aproximacions queer als espais exploren un seguit de pràctiques contraintuïtives, com ara la redefinició i l'apropiació d'espais, així com del qüestionament de no-llocs a través de pràctiques d'ocupació i de resistència.<sup>2</sup> Aquestes aproximacions, a més, problematitzen les divisions binàries mencionades -ara ja en podem dir toponormatives.

Una mirada queer sobre els espais és, per tant, una forma de resistència contra els usos toponormatius de la ciutat del Nord, o de les 'seccions nòrdiques' de la ciutat, com ara els centres on s'esdevenen les transaccions econòmiques: espais generadors de privilegi. Aquests usos toponormatius estan vinculats a les tensions entre espai privat i espai públic, a les dinàmiques gentrificadores, i al turisme massiu. Steve Pile comenta que els processos de resistència han estat tradicionalment interpretats a partir d'una oposició, és a dir, com a reacció contra el poder: «so, 'power' is held by an élite, who use oppressive, injurious and contemptible means to secure their control; meanwhile, 'resistance' is the people fighting back in defence of freedom, democracy and humanity» (1997, 1). En aquest replantejament de les divisions binàries, però, penso que és possible anar més enllà i pensar en les dinàmiques de resistència de manera no binària, o, seguint amb Pile, «'uncoupled' from domination» (1997, 2): pensar-les no com una mera reacció, sinó com un procés més complex que se circumscriu a un context sociopolític específic i que, de manera simultània, articula una altra mena d'afectes.<sup>3</sup> En altres pa-

**2** Marc Augé es planteja la noció de no-lloc de manera diferent al que fa De Certeau, que la formula en termes opositius. Segons Augé (1992, 118 i sgts), el no-lloc indica un espai de trànsit, liminar (un aeroport, una autopista, un centre comercial). Més que en la negació del lloc, la particularitat del no-lloc rau en el clixé i el robust sistema de codis que el signifiquen i que creen una sèrie de recomanacions, informacions o prohibicions (cartells, instruccions d'ús).

**3** En aquest assaig, em plantejo l'afecte tal i com l'articulava Brian Massumi, com a intensitat de caràcter autònom, desenvolupat més enllà de l'àmbit del subjecte, precisament perquè precedeix el subjecte. L'any 1995, Massumi advertia que «affect is central

raules, la resistència a la toponormativitat no s'ha d'entendre només com a revers de la dominació, sinó com una combinació més sofisticada, i decididament queer, d'ira, planificació, protesta, somni, creativitat, talent, oportunitat i coincidència, entre d'altres.

Per tant, i en relació al cas específic de la problematització de la toponormativitat que plantejaré en la propera secció d'aquest capítol, penso que hi ha molt més en joc que una simple reacció a un moment de crisi, per molt dràstica que fos aquesta crisi. L'apropiació queer d'espais urbans públics i privats a partir de les arts escèniques emergeix, inevitablement, dins d'un context específic, però al mateix temps transcendeix aquest context per redefinir les maneres en què l'esdeveniment escènic interactua amb allò que l'envolta i l'afecta. Seguint l'hispanista i pensador queer David Vilaseca -un d'aquells noms que s'han de reivindicar sempre-, penso en l'esdeveniment tal com el teoritzava Alain Badiou, com un drama que emergeix amb força en situacions obertes (2005, 52). Encara més, en aquestes pàgines vull pensar l'esdeveniment escènic des d'un plantejament holístic, és a dir, que no abasta només l'espectacle teatral o performatiu, sinó també tots els altres elements que hi ha al voltant del fet escènic, incloent-hi l'espai mateix on s'esdevé l'espectacle, la il·luminació, l'escenografia, però també el personal tècnic i el públic. Una constel·lació d'elements interdependents en l'ecosistema performatiu.

## 2 Escena i crisi

Hi ha una clara potencialitat queer que emergeix quan obres de teatre i peces performatives com ara *Smiley* (Guillem Clua, 2012), *A mí no me escribió Tennessee Williams* (Marc Rosich i Companyia Roberto G. Alonso, 2016), *La llista* (Quim Bigas, 2017), o *Ocaña, Reina de las Ramblas* (Marc Rosich, 2019), es troben en una intersecció amb iniciatives culturals com el Torneig de Dramatúrgia Catalana, el Festival Píndoles, o el cicle d'arts escèniques Terrats en Cultura. Es tracta d'una sèrie eclèctica de combinacions que, considerades de manera transversal, pinten un llenç prometedori i promiscu de respostes en un context altament problemàtic.

---

to an understanding of our information and image-based late-capitalist culture» (88). Els estudis afectius, precisament, parteixen de les observacions neurològicofilosòfiques de Massumi per a articular una epistemologia del flux. Sara Ahmed, per exemple, parla de l'afecte com una espècie de capital, tot interpretant-lo a través d'una anàlisi marxista: «affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced only as an effect of its circulation» (2004, 120). En tot cas, penso l'afecte desvinculat de subjectes (Massumi) i d'objectes (Ahmed), com un flux que s'articula a través de la circulació entre objectes i signes.

En tot cas, abans de plantejar com la intersecció entre aquestes peces i aquestes espais articulen un discurs de resistència queer contra la toponormativitat, cal fer un cop d'ull al context en el qual s'esdevenen. Els anys 2007 i 2008 van marcar l'inici d'una severa crisi econòmica. Considerada per molts la pitjor recessió des de l'any 1929, la Crisi Financera Global va emergir com a conseqüència d'una tempesta perfecta. Espanya –i, de fet, tot el sud d'Europa– va patir aquestes conseqüències amb una particular virulència, a causa de l'esclat de la bombolla immobiliària. Incapaç de refinançar el seu deute públic, Espanya va haver de demanar ajuda externa a la Unió Europea l'any 2012. Aquest fet va empènyer els sectors públic i privat a un règim d'austeritat prèviament inimaginable. Per a les classes treballadores, les conseqüències es van manifestar de manera immediata, amb una inflació infernal sumada a un índex d'atur insostenible, que va pujar de menys del 9% l'any 2007 a gairebé el doble dos anys després. L'escalada va continuar fins l'any 2013, quan l'atur va arribar a fregar el 27% (Instituto Nacional de Estadística, «Tasas de paro»).

A ningú no li sorprendrà que la fallida del sistema econòmic impactés amb particular severitat la xarxa cultural del país, que ja patia precarietat. L'any 2012, el govern espanyol presidit per Mariano Rajoy (Partido Popular) va aprovar el decret que pujava l'IVA de les arts escèniques del 8% al 21%. L'efecte d'aquesta pujada va ser immediat: segons la Sociedad General de Autores y Editores, de l'any 2011 a l'any 2012, el sector de les arts escèniques va patir una davallada de més del 31% d'espectadors i de gairebé el 33% d'ingressos (*Anuario*).

Aquesta crisi del sector cultural va col·lidir, a Catalunya, amb el que molts han anomenat l'edat d'or del teatre català.<sup>4</sup> L'eclosió sense precedent de dramaturgs, intèrprets i creadors que va viure Catalunya a començaments del segle XXI és, penso, conseqüència d'un seguit d'iniciatives exitoses que van sorgir per promoure la dramaturgia del país. Convé apuntar la creació i el creixement de la Sala Beckett, teatre i obrador internacional de dramaturgia, que va connectar la dramaturgia catalana amb l'obra de Harold Pinter, Neil LaBute, Simon Stephens i Lars Noren, entre molts d'altres; l'expansió de l'Institut del Teatre a la Plaça Margarida Xirgu; i l'èxit del Projecte T6, la iniciativa propulsada pel Teatre Nacional de Catalunya (TNC) per donar suport a la dramaturgia catalana emergent, entre les temporades 2002-03 i 2012-13. La conseqüència de tots aquests factors va ser la generació d'un ecosistema favorable per al sorgiment d'un elevat nombre de dramaturgs i creadors, l'impacte dels quals –tant en l'àmbit nacional com internacional– resulta innegable. Segons la

---

<sup>4</sup> En aquest sentit, convé fer un cop d'ull al suplement especial *Teatre català. L'edat d'or* publicat pel Diari Ara el 17 de juliol de 2016, per celebrar l'obertura de la nova Sala Beckett al barri del Poble Nou de Barcelona.

plataforma Catalan Drama, dedicada a traduir teatre català a altres llengües i a promoure la dramaturgia catalana arreu del món, del gener de 2015 al juliol de 2016, un total de cinquanta-tres peces catalanes de disset autors diferents es van estrenar fora de Catalunya, en països tan diversos com ara el Japó, l'Argentina, Xile, Alemanya, França, Turquia, el Regne Unit, o els Estats Units d'Amèrica.

I tanmateix, mentre aquesta nodrida generació d'artistes, nascuts majoritàriament a les dècades del 1970 i 1980, generava un volum encomiable de peces, la recessió econòmica forçava els espais teatrals a prendre mesures dràstiques. Espais privats com ara el Club Capitol o la Sala Muntaner van tancar les portes. Els teatres públics van ésser durament castigats: el Teatre Lliure es va veure forçat a cessar l'activitat durant tres mesos, i el TNC va haver de tancar una de les seves tres sales, la Sala Tallers –l'espai que acollia, precisament, el Projecte T6–, com a conseqüència d'unes retallades de pressupost que van impactar tant el projecte artístic com la infraestructura de la institució.

El que dèiem: una tempesta perfecta. El moment d'eclosió de creadors va entrar en col·lisió amb la reducció del nombre de sales d'exhibició i amb uns pressupostos culturals cada cop més magres. Calia, així doncs, trobar solucions imaginatives que complementessin les protestes en defensa de les arts escèniques, com ara les manifestacions que, sota el lema «La cultura no és un luxe», van ocupar els carrers de Barcelona, Palma, i altres ciutats el juliol de 2012. Una de les reaccions a la crisi i a la precarietat dels pressupostos va ser reduir les dimensions de les produccions. L'any 2010, Guillem Clua va estrenar *Marburg*, una ambiciosa peça sobre les pandèmies en el món global, a la Sala Petita del TNC amb un cast de deu actors; just abans que el Projecte T6 s'acabés, la iniciativa comptava amb una companyia estable de nou intèrprets. En contrast, a partir del 2012 es percep un augment del nombre de produccions per a dos, tres i de vegades quatre intèrprets, entre les quals *El principi d'Arquímedes*, de Josep Maria Miró, un dels textos catalans de més èxit del segle XXI, que es va estrenar a la Sala Beckett de Gràcia el juliol de 2012 i que, des d'aleshores, s'ha traduït a més de quinze idiomes i s'ha produït més d'una vintena de vegades per tot el món.

Convé, paral·lelament, mencionar diverses iniciatives que, en la meva opinió, van aconseguir nodrir-se d'aquest complicat ecosistema per promoure un volum destacat de peces. La primera d'aquestes iniciatives és la Sala FlyHard, que va obrir les portes l'any 2010 per acollir les petites produccions de la Companyia FlyHard; el projecte estava liderat per l'inquiet dramaturg Jordi Casanovas, especialitzat en un teatre decididament comercial, que cercava la connexió directa amb el públic. Ben aviat, però, la FlyHard va començar a produir peces de petit format d'altres dramaturgs, des dels ja esmentats Guillem Clua i Josep Maria Miró fins a creadors emergents,



encara més joves, com ara Daniel J. Meyer, Clàudia Cedó o Joan Yago. Les reduïdes dimensions de la sala, amb un petit escenari envoltat per dues grades que seuen un centenar d'espectadors, resultaven ideals per acollir produccions de proximitat, modestes però cuidades.

Una segona iniciativa digna de menció és el Festival Terrassa Noves Tendències (TNT), també fundat l'any 2010. Es tracta d'un festival multidisciplinari, dedicat als «nous llenguatges artístics» i a «pràctiques artístiques crítiques i compromeses» (*Sobre el Festival*). El TNT programa espectacles teatrals i performatius de diversos formats, tots ells amb l'element comú de la innovació escènica, i també facilita residències per tal que els artistes explorin les possibilitats creatives de les seves idees abans de mostrar-les en el Festival. Convé afegir que el TNT està fortament connectat amb la ciutat de Terrassa i ofereix un seguit d'activitats participatives adreçades als seus habitants.

La darrera iniciativa que vull mencionar, i que també té lloc fora de Barcelona, és el Torneig de Dramatúrgia Catalana de Girona, que es va crear l'any 2011 sota els auspicis del Festival Temporada Alta. En cada edició s'hi mostren vuit peces de nova creació, escrites per a dos actors i d'una durada aproximada d'una hora, que competeixen a través d'un sistema d'eliminatòries. És el públic, que no sap qui és l'autor de la peça, qui decideix qui passa a la següent ronda. L'atractiva fórmula del Torneig s'ha exportat, amb èxit, a altres ciutats, com ara Palma, València, Alacant, Madrid o Lima.

A més d'apostar per una tipologia més modesta de teatre, cal destacar que aquestes iniciatives comparteixen l'afany descentralitzador. Resulta paradoxal que un país com Catalunya, que ha criticat els desequilibris en el repartiment de recursos econòmics i d'infraestructures de l'Estat Espanyol, caigui en els mateixos defectes que critica en els altres. Barcelona, la sobresaturada capital catalana, concentra una aclaparadora majoria de recursos i d'institucions polítiques i culturals, en comparació amb la resta del territori. En un altre article vaig parlar de la paradoxa catalana, una nació sense estat que aspira a esdevenir, de manera ben problemàtica –com bé ha detallat Josep-Anton Fernández a *El malestar en la cultura catalana-*, 'un país normal', mentre continua reforçant el seu cos deforme: «Catalunya és un país malalt de macrocefàlia. La dolència és greu i s'accentua des del 1992, però a ningú sembla importar-li gens ni mica. Barcelona acumula demografia, institucions, equipaments, i xuca tants recursos que deixa la resta del país ofegada en una desertització preocupant» (Fanlo 2020a).

Barcelona, la ciutat dels prodigis, la gran encisera, s'empassa amb una voracitat insaciable els recursos del país. Concentra la major part dels museus i dels centres culturals, i acull una majoria de les companyies teatrals i gairebé la totalitat dels equipaments escènics amb programació estable. Per acabar-ho d'adobar, dins de Barcelona

existeix un altre espai central, encara més saturat, en el qual es concentren bona part d'aquestes infraestructures. Així doncs, obrint un espai teatral al barri de Sants, més enllà de la frontera imaginària que delimiten els barris centrals de Ciutat Vella, el Raval, el Born i l'Eixample, la Sala FlyHard fa tota una declaració d'intencions pel que fa a la descentralització de la vida a la ciutat. De manera similar, l'èxit del Terrassa Noves Tendències i del Torneig de Dramatúrgia qüestiona, de manera orgànica, el desequilibri territorial del país, i demostra que no tots els esdeveniments teatrals han de tenir lloc, per força, a Barcelona.

Com a conseqüència directa de la precarietat i de la reacció a la crisi per part d'aquestes iniciatives, molts dels èxits teatrals de la darrera dècada a Catalunya són obres de petit format. Alguns exemples destacables en serien *El crèdit*, de Jordi Galceran, *Smiley*, de Guillem Clua, *La nostra Champions particular*, de Cristina Clemente, i *Red Pontiac*, de Pere Riera (aquestes quatre peces van participar en el primer Torneig de Dramatúrgia, l'any 2012, i posteriorment van ser estrenades amb èxit en diversos espais de Barcelona, i, en el cas de les peces de Galceran i de Clua, en teatres de tot el món); també, *Litus*, de Marta Buchaca (2012, que compta amb una versió fílmica de l'any 2019), *El rei borni*, de Marc Crehuet (2013, amb una pel·lícula estrenada el 2016), *La pols*, de Llàtzer Garcia (2014, també amb versió fílmica de l'any 2016), *Tortugues (la desacceleració de les partícules)*, de Clàudia Cedó (2015), *#LifeSpoiler*, de Marc Angelet (2017) i la guardonada *A.K.A. (Also Known As)*, de Daniel J. Meyer (2019). Alguns d'aquests joves dramaturgs van prendre's aquestes peces de petit format com una oportunitat per alliberar-se de constriccions i per experimentar sense la responsabilitat que comporta estar al davant de produccions més costoses. Paral·lelament, els espais que van acollir aquests muntatges no es veien condicionats pel risc que suposa produir dramaturgs joves i sense un públic consolidat, atès que es tractava de peces de petit format que, en general, no demanaven una gran inversió. Impulsada pel seu èxit amb *Tortugues* a la FlyHard, Clàudia Cedó va guanyar l'experiència i la confiança necessàries per tirar endavant projectes més ambiciosos, com ara *Una gossa en un descampat* (Sala Beckett, 2018) i *Mare de sucre* (TNC, 2021), tots dos elogiats per crítica i públic. La Calòrica, una jove companyia que funciona com a cooperativa, va necessitar deu anys d'èxits creant produccions de petit format on feien crítica de la precarietat que ha de patir la seva generació –espectacles com *Sobre el fenomen de les feines de merda* (Tantarantana, 2015) i la celebrada *Fairfly* (Tantarantana, 2017)– abans de tenir l'oportunitat de presentar espectacles en els dos grans teatres públics de Catalunya, el Teatre Lliure (on l'any 2020 van reestrenar, amb totes les entrades exhaurides, l'espectacle fundacional de la companyia, *Feísima enfermedad y muy triste muerte de la reina Isabel I*) i el TNC (*De*

*què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, 2021). Aquestes dues estrenes van consolidar La Calòrica com una de les companyies més prominents del país.<sup>5</sup>

### 3 Teatre fora del teatre

A més de la reducció de l'escala de les produccions, la recessió econòmica va portar una altra conseqüència, igualment determinant: l'emergència d'iniciatives que oferien espais alternatius, no teatrals, per a l'esdeveniment escènic. A mesura que els teatres anaven tancant les portes, semblava clar que les institucions tradicionals –totes elles, públiques i privades, dependents en diversa mesura de les aportacions públiques– no resultaven necessàriament fiables en temps de crisi, i que la part més experimental del teatre i les arts performatives necessitava escapar de la gavanya de les institucions ortodoxes per tal de trobar alternatives per materialitzar-se. A Barcelona, la Companyia Roberto G. Alonso, per exemple, va redissenyar el seu local d'assaig, al barri del Poble-sec, per acollir *Cabaret 13*, un espectacle de cabaret *underground* i de proximitat per a quatre intèrprets en el qual alternaven, a la manera clàssica de la revista, una miterada de dansa, cabaret, i esquetxos d'humor, sovint llançant una mirada sarcàstica sobre el context sociopolític del moment. Una altra iniciativa recent digna de menció és el Festival Píndoles, que opera des de l'any 2015, una mostra de microteatre en espais singulars –les darreres edicions han tingut lloc al Castell de Montjuïc–. Píndoles té, també, un vessant descentralitzador: els espectacles guanyadors de cada edició del festival fan una gira per diverses localitats de Catalunya.

Tanmateix, la iniciativa pionera de foment de les arts escèniques en espais no convencionals a Barcelona és el festival Terrats en Cultura. Fundat l'any 2013 per l'associació cultural Coincidències, Terrats en Cultura és un projecte híbrid sorgit durant els moments més dramàtics de la recessió econòmica, tot just després de la pujada de l'IVA per a les arts escèniques. La iniciativa se sosté sobre dos pilars,

---

<sup>5</sup> En aquest sentit, cal afegir la tasca de Xavier Albertí com a director del Teatre Nacional de Catalunya, entre el 2013 i el 2021. Si bé Albertí va començar el seu mandat donant per acabat el Projecte T6, s'ha de destacar que va compensar-ho encarregant obra de nova creació a dramaturgs catalans. El tret diferencial, en aquest cas, és que algunes d'aquestes obres van anar destinades a la Sala Gran, l'intimidatori i exigent escenari principal de la institució, amb una capacitat de 966 espectadors. Fins aleshores, cap altre director artístic de la institució havia gosat de comissionar obra autòctona nova per a aquesta sala. Com a resultat d'aquesta iniciativa, els darrers anys del mandat d'Albertí s'hi van poder veure, a la Sala Gran, peces com *Temps salvatge*, de Josep Maria Miró (2018), o *Justícia*, de Guillem Clua (2019, Premio Nacional de Literatura Dramàtica 2020), dues obres que, n'estic convençut, han de merèixer l'atenció dels acadèmics en els pròxims anys.

el primer dels quals està relacionat amb l'activisme cultural: Terrats en Cultura aspira a proporcionar als creadors escènics espais per poder mostrar la seva feina en un moment d'inestabilitat en els teatres convencionals. El segon pilar, igualment rellevant de cara al projecte, consisteix en reivindicar una manera sostenible d'habitar Barcelona després de l'esclat de la bombolla immobiliària i la subseqüent davallada de poder adquisitiu per part de la població general, combinada amb les agressives dinàmiques gentrificadores de la ciutat i l'augment insostenible de turisme massiu.<sup>6</sup>

L'organització va escollir els terrats com a espai d'intervenció per diverses raons. La primera de les quals, perquè els terrats havien estat, tradicionalment, espais amb una significativa transcendència simbòlica per a la ciutat. La combinació de clima temperat amb una elevada densitat de població havia fet dels terrats uns espais històricament indispensables pel que fa a la vida social de la ciutat, punt de trobada per acollir reunions de veïns, per estendre la bugada, per festejar o per, senzillament, gaudir del sol en els barris amb carrers més bigarrats i ombrívols. Aquests espais de socialització i de camaraderia formen part del paisatge sociocultural de la ciutat: un jove Pablo Picasso, que va saber entendre'n la rellevància, els va pintar en diverses ocasions; Mercè Rodoreda els va incorporar a l'imaginari literari barceloní; i Colita els va fotografiar en la seva impenitent quotidianitat.

El segon motiu que justificava els terrats com a espai d'intervenció és l'impacte negatiu que les plataformes de lloguer d'apartaments turístics han tingut sobre la vida domèstica de Barcelona i l'ús tradicional dels terrats com a espais comunitaris.<sup>7</sup> Per tal d'evitar usos conflictius dels espais –com ara que s'hi fessin festes–, molts

---

<sup>6</sup> Val la pena mencionar, encara que sigui de passada, el paper dels festivals com a esdeveniments generadors d'identitats i de comunitats. Tal com comenta Dorothy Noyes, en el cas específic de Catalunya això s'ha donat a partir de la participació activa de la ciutadania: «Festival is a labour and participation is obligatory: a small culture cannot sustain itself through the quiet identification of individuals in private space.» (2011, 208). Noyes menciona que els festivals s'articulen, a Catalunya, en un espai entre la rauxa (la festa, la celebració comunitària) i el seny (la reivindicació), i també comenta que, a mesura que el país va anar trobant el seu lloc en un món globalitzat, «its festivals have become more dedicated to reconnecting residents with their place or telling outsiders its story» (2011, 219).

<sup>7</sup> L'anomenat 'efecte AirBnB' (concepte creat per Renate Van der Zee en un article publicat a *The Guardian* l'any 2016), que fa referència a l'impacte negatiu, en termes socio-espacials, de la plataforma de lloguers temporals a les ciutats amb més densitat turística, així com les contranarratives de resistència a aquest impacte, han estat estudiats en els darrers anys per antropòlegs, sociòlegs, i urbanistes. En un article que fa referència a l'efecte AirBnB a Barcelona, Soledad Morales-Pérez, Lluís Garay i Julie Wilson fan esment de diverses conseqüències de la saturació d'apartaments de lloguer temporal en el centre de la ciutat, entre les quals la despoblació d'àrees centrals (2020, 4 i sgts).

propietaris van decidir, els darrers anys, tancar els terrats dels edificis.<sup>8</sup> Per tant, reivindicar els terrats com a espais que es poden utilitzar de manera sostenible resultava una manera de generar discursos vinculats amb la recuperació d'afectes comunitaris històrics, uns afectes actualment tocats de mort. A més, reclamar aquests espais a través d'activitats culturals alternatives i immersives, en un país en el qual els debats identitaris tenen una importància innegable, articulava, de manera directa, un discurs utòpic -i, m'atreviria a dir, queer- sobre les catalanitats, en plural.

Faig servir el terme 'utòpic' amb tota la intenció. Amb la reivindicació dels terrats de la ciutat com a espais oberts per a la socialització, els Terrats en Cultura establien un vincle discursiu i ideològic amb la visió utopista del pla d'Ildefons Cerdà per a l'expansió de Barcelona. Aprovat, no sense polèmica, l'any 1869, el Pla Cerdà pretenia, en la seva formulació original, preservar el centre de les illes -els blocs quadrats que són la unitat bàsica de divisió de l'espai en el barri de l'Eixample- com a jardins o parcs oberts als veïns i a la ciutadania.<sup>9</sup> L'accés als jardins restava obert, atès que la majoria dels blocs deixaven, com a mínim, un dels costats sense edificar: aquesta insistència en els espais oberts, escriu Cerdà, està relacionada amb les «exigencias de la nueva civilización cuyo carácter distintivo son el movimiento y la comunicatividad, poniéndolas en parangón con lo que podrían ofrecer para satisfacerlas nuestras antiguas ciudades en que todo es estrecho y mezquino» (1968, 8). Segons Brad Epps, cal destacar l'interès de Cerdà pel «desplaçament del conflicte de classes mitjançant la redistribució no de la riquesa sinó de l'espai» (2007, 115), és a dir, que Cerdà atorgava a l'espai urbà una certa qualitat redemptora, clau per generar una societat més justa.

Tanmateix, el ràpid creixement de la població de la ciutat va alterar-ne els plans originals, i el Pla Cerdà va acabar patint «adaptacions diverses degudes a l'especulació desenfrenada» (Epps 2007, 110). El que havia de ser una zona que donés aire a la ciutat ha esdevingut una àrea densament poblada i saturada de blocs edificats a les quatre bandes, amb molts interiors d'illa ocupats per pàrquings o altres edificacions. Reclamar els terrats com a espais oberts per a la ciutadania semblava, així doncs, una manera de recordar les intencions

<sup>8</sup> Resulta interessant advertir que la *Guia de terrats vius i cobertes verdes* editada per l'Ajuntament de Barcelona es limita a afirmar que l'ús dels terrats «es va anar perdent durant la segona meitat del segle XX i els terrats es van convertir fonamentalment en espais on ubicar instal·lacions i espais de mals endreços» (2015, 3), sense fer menció del greu problema de la ciutat amb les plataformes de pisos de lloguers turístics.

<sup>9</sup> A l'article «Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona», Eduardo Aibar i Wiebe E. Bijker adrecen tant la polèmica pel que fa a l'adjudicació del projecte d'expansió de la ciutat com les limitacions de l'execució final del projecte (1997, 7 i sgts).

originals i utòpiques –amb el seu èmfasi en un espai públic permeable, que supurava dins les delimitacions privades de les illes– del Pla Cerdà: segons l'Ajuntament de Barcelona, els terrats plans de la ciutat sumen un total de 1.700 hectàrees, és a dir, dos cops l'extensió de l'Eixample (2015, 5). En una ciutat tan densament construïda, amb els problemes endèmics de pol·lució i de manca de parcs i espais verds com a conseqüència de l'adulteració del projecte d'expansió urbana, els terrats podien pensar-se com una alternativa als espais públics i oberts que es plantejava el Pla Cerdà en la seva formulació original.

Els Terrats en Cultura volen personificar, doncs, la quinta essència del canvi del paradigma resultant de la crisi global i de la saturació d'una Barcelona severament castigada per la gentrificació i pel turisme insostenible. La clau de l'èxit de la iniciativa, penso, es basa en un maridatge singular: d'una banda, en apropiacions efímeres d'espais alternatius, no teatrals, descentralitzats; de l'altra, en la programació d'una sèrie de peces teatrals i/o performatives que qüestionen la família tradicional (*Pequeños monstruos*, de Marilia Samper, 2013; *El esperanza*, de Quique Culebras, 2015; *Estiu*, d'Helena Tornero, 2017; *Smiley*, de Guillem Clua, 2020); que interroguen el binarisme de gènere tradicional en disciplines com el flamenc (*Sexto acercamiento al cante*, de Juan Carlos Lérída i el Niño de Elche, 2014; *Bailar en hombre*, de Fernando López Parra, 2017; *A-género*, de Pol López, 2018); que reivindiquen una mirada queer sobre la ciutat i les persones reals o imaginàries que l'habiten (*¿Qué fue de Andrés Villarrosa?*, 2018, de Marc Rosich); i, especialment, que promouen experiències immersives i interdisciplinàries que trenquen la quarta paret, problematitzen la passivitat tradicional de l'espectador i exploren els límits i les fronteres de l'esdeveniment teatral (*Que te vaya bonito*, de Teatro de Cerca, 2014; *Kites, Kids and Monkeys*, d'Ivan Morales, 2016; *La llista*, de Quim Bigas, 2018). Privats de la separació tradicional entre escenari i platea, espectadors i artistes comparteixen un mateix espai, que ni tan sols és un espai tradicionalment teatral. A *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière parla de la necessitat de trencar la relació binària entre espectador i intèrpret: la performance –l'esdeveniment en si–, un tercer element que se situa dins de l'àmbit dels afectes, que problematitza l'intercanvi i la jerarquia entre els assistents a l'espectacle i les actrius i els actors que hi ha a escena: «Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet» (2008, 21).

Segons Rancière, l'emancipació es produeix quan es trenquen els desequilibris que es desprenen de pensar l'esdeveniment teatral com a transmissió de coneixement dels intèrprets als espectadors: l'artista «veut seulement produire une forme de conscience, une intensité

de *sentiment*, una energia per l'acció» (2008, 20, èmfasi meu). Una de les maneres de promoure aquesta emancipació, diu Rancière, és trencar amb la separació entre escena i platea.

La séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser. C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières: en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une à l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. (2008, 21-2)

Els Terrats en Cultura, que efectivament cerquen aquesta 'possessió', encara que sigui efímera, d'un espai liminar –sovint privat perquè es troba en un edifici d'habitatges o d'oficines, espai públic perquè l'esdeveniment l'obre a espectadors que no habiten aquell espai- i l'emancipació de l'espectador en termes de Rancière, sí que es planteja, tanmateix, com a projecte que proposa una comunitat. Ho fan, però, no des del dogma sinó des del flux afectiu entre tots els assistents a l'esdeveniment, així com a través de les propostes escèniques que hi tenen lloc. És precisament aquesta combinació de factors –l'espai compartit, no pensat per a les arts escèniques, els espectacles que exploren dissenys i identitats transversals queer- que fa dels Terrats en Cultura un cicle de resistència contra la toponormativitat. Les propostes del festival cerquen maneres alternatives de viure els espais urbans, de trencar amb la dinàmica gentrificadora de la ciutat, i ho fan obrint l'imaginari col·lectiu a altres afectes i a altres cossos, situant-los al centre de la mirada, i fomentant el que podríem anomenar un repensament de la vivència comunitària i la memòria col·lectiva.

Un exemple paradigmàtic d'aquesta resistència a la toponormativitat a través de l'esdeveniment performatiu és *Ocaña, Reina de las Ramblas*, de Marc Rosich, estrenada als Terrats en Cultura l'any 2019. L'espectacle, dissenyat per a un músic –Marc Sambola, en la seva versió original- i un sol actor –interpretat a l'estrena per Joan Vázquez-, fa un recorregut per la vida d'Ocaña, l'artista *underground* multidisciplinari que va viure i treballar a la Barcelona 'canalla' de la transició i els inicis de la democràcia. A través de la seva proposta metateatral, en la qual l'actor va entrant i sortint de personatge, Rosich aconsegueix que Ocaña sigui, més que cos –el que en anglès anomenaríem *embodiment*-, afecte. Al capdavant, Ocaña ens parla des de la mort, és a dir, des de la no-corporalitat, i ho fa des

del llenguatge parlat i cantat, però també des del gest i des d'un espai performatiu tan poc convencional com el mateix artista: la figura d'Ocaña, així doncs, transcendeix la corporalitat i la singularitat.

En el pròleg al volum que reuneix el teatre queer i trans de Marc Rosich comento que *Ocaña, reina de las Ramblas* reivindica l'artista com a icona de resistència antinormativa, a partir d'un text «que flirteja amb la teoria queer. De fet, s'hi menciona l'heteronorma i també la 'crononormativitat'. [...] 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» (Fanlo 2020b, 26-7). El moment culminant d'aquesta reivindicació de la figura d'Ocaña arriba quan el mateix personatge ens parla de la seva mort espectacular, accelerada per les cremades provocades per l'incendi de la disfressa de sol que portava mentre feia una performance en el seu poble natal d'Andalusia. L'artista era a terres andaluses recuperant-se d'una llarga hepatitis. Però què més s'hi amagava, rere aquesta malaltia? A la part final de l'espectacle, Rosich especula amb la paraula, invoca fantasmes i explicita eufemismes. Fora de personatge, Joan Vázquez afirma que «En el 83, cuando muere Ocaña por las llamas, el sida era innombrable. [...] Pero ahora podemos decir con cierta seguridad que aquella hepatitis mal curada no era solo una hepatitis mal curada» (Rosich 2020, 152). Al capdavant, a principis de la dècada de 1980 Ocaña havia visitat Nova York, on havia pogut viure la seva sexualitat lliurement, just en el moment en què la pandèmia començava a fer estralls a la ciutat nord-americana. És en aquest moment que *Ocaña, reina de las Ramblas* es transforma no només en una celebració de l'artista, sinó també en una catarsi col·lectiva vehiculada a través de la lluita contra el silenci, el tabú i l'estigma. Amb aquesta 'sortida de l'armari' pòstuma i fictícia, Ocaña, pioner sempre, abandera la visibilitat de les víctimes de la sida. El text sembla mostrar-nos que resulta necessari cridar ben fort perquè, com diu la màxima d'ACT UP, el silenci és igual a la mort: i és aquí quan Ocaña pren la paraula i afirma: «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?» (Rosich 2020, 156). Aquest monòleg ficcional s'ha de llegir com un gest utòpic, que explora un horitzó possible -l'horitzó dels «quizás», d'una possibilitat que només s'insinua però que, en explicitar-se, passa a l'àmbit d'una existència plausible. Com ja vaig comentar en el pròleg referit anteriorment, «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 just celebren aquest desplegament de potencialitats, d'afectes, que anomenem teatre» (Fanlo 2020b, 28).



És en aquesta idea de celebració comunitària en un espai determinat a través de la performance teatral, que rau l'especificitat dels Terrats en Cultura com a esdeveniment que qüestiona la toponormativitat. Quan *Ocaña, reina de las Ramblas* es va estrenar als Terrats, en un edifici privat del Guinardó amb vistes al Mediterrani i a Barcelona, Santa Coloma i Badalona, es volia, d'una banda, reivindicar l'artista com a pioner de l'experiència queer, i presentar-lo al públic general, especialment a les generacions més joves: un exercici de memòria a través de la performance. D'altra banda, la combinació entre espectacle i espai pretenia donar visibilitat a la figura d'Ocaña com a emblema d'una ciutat que ha anat desapareixent, engolida per la gentrificació i el turisme massiu –una ciutat que les accions de Terrats en Cultura, ja ho hem dit, exploren com a vivència encara possible-. Desplaçar Ocaña de les Rambles al Guinardó, a més, implicava imaginar una Barcelona més enllà de les zones amb més densitat turística, tot elaborant un mapa afectiu de la ciutat que s'estén davant de la mirada, de barri a barri, de terrat a terrat.

Ha estat a través de peces que projecten una mirada queer sobre les històries, els afectes i els cossos, com és el cas d'*Ocaña, reina de las Ramblas*, que el discurs crític amb la toponormativitat dels Terrats en Cultura assoleix una major consistència. L'espectacle complementa l'ocupació efímera d'un espai privat i no teatral per celebrar-hi un esdeveniment escènic de proximitat. El terrat, aquí, esdevé un espai liminar d'intercanvi, de contraban d'afectes que genera, entre artistes i espectadors emancipats, un gest simbòlic de resistència queer contra la ciutat toponormativa.

## Bibliografia

- Ahmed, S. (2004). «Affective Economies». *Social Text*, 79(22), 117-39. [https://doi.org/10.1215/01642472-22-2\\_79-117](https://doi.org/10.1215/01642472-22-2_79-117).
- Aibar, E.; Wiebe, E.B. (1997). «Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona». *Science, Technology, & Human Values*, 22(1), 3-30. <https://doi.org/10.1177/016224399702200101>.
- Ajuntament de Barcelona (2015). *Guia de terrats vius i cobertes verdes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Àrea d'Ecologia Urbana.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781350252035>.
- Bradway, T.; McCallum, E.L. (eds) (2019). *After Queer Studies. Literature, Theory and Sexuality in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108627832>.
- Cerdà, I. (1968). *Teoría general de la urbanización*. Barcelona: Instituto de Estudios Fiscales.

- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien*. Vol. 1, *Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Diari Ara (2016). *Teatre català. L'edat d'or*. suplement *Ara Diumenge*, 115 (17 de juliol).
- Eng, D.L.; Halberstam, J.; Muñoz, J.E. (eds) (2005). «What's Queer About Queer Studies Now?». *Social Text*, 84-5(23), 1-15. [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-1](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-1).
- Epps, B. (2007). «Els llocs d'enloc: Aspiracions utòpiques i limitacions materials del Pla Cerdà». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 63, 105-20.
- Fanlo, I. (2020a). «Catalunya, país macrocefàlic». *Núvol, el digital de cultura* (12 de juliol). <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/catalunya-pais-macrocefalic-111916>.
- Fanlo, I. (2020b). «Supervivència i utopia en el teatre queer i trans». Rosich, M. (ed.), *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra i Institut del Teatre, 9-30.
- Fernàndez, J.-A. (2008). *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització, 1976-1999*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393184>.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP.
- Instituto Nacional de Estadística (s.d.). «Tasas de paro por sexo y grupo de edad». <https://www.ine.es/up/JeCXCoXhi2>.
- Massumi, B. (1995). «The Autonomy of Affect». *Cultural Critique*, 3, 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- Morales-Pérez, S.; Garay, L.; Wilson, J. (2020). «Airbnb's Contribution to Socio-spatial Inequalities and Geographies of Resistance in Barcelona». *Tourism Geographies*. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1795712>.
- Noyes, D. (2011). «Festival and the Shaping of Catalan Community». Keown, D. (ed.), *A Companion to Catalan Culture*. London: Tamesis, 207-27. <https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr8nx.16>.
- Pile, S. (1997). «Introduction: Opposition, Political Identities and Spaces of Resistance». Keith, M.; Pile, S. (eds), *Geographies of Resistance*. London: Routledge, 1-32. <https://doi.org/10.4324/9781315824659-1>.
- Puar, J.K. (2005). «Queer Times, Queer Assemblages». *Social Text*, 84-85(23), 121-39. [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-121](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-121).
- Puar, J.K. (2007). *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822390442>.
- Rancièrre, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rosich, M. (2020). «Ocaña, Reina de las Ramblas». *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra i Institut del Teatre, 129-61.
- Sociedad General de Autores y Editores (2014). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2014*. <http://www.anuariosgae.com/anuario2014/frames.html>.
- Terrassa Noves Tendències. *Sobre el Festival*. <https://tnt.cat/festival/sobre-el-festival/>