
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Victory Cirer, Lluís; Jané i Lligé, Jordi , dir. Larry Kramer i la trilogia de la SIDA. 2024. 53 pag. (Màster Universitari en Estudis Teatral)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/309175>

under the terms of the  license



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

LARRY KRAMER I LA TRILOGIA DE LA SIDA

Lluís Victory Cirer

Tutor: Dr. Jordi Jané i Lligé
(Universitat Autònoma de Barcelona)

**MÀSTER UNIVERSITARI
D'ESTUDIS TEATRALS**

Institut del Teatre – Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB

Curs 2023-2024

RESUM

La irrupció de la pandèmia de la SIDA suposa una profunda transformació en la cultura i el moviment homosexuals. Les preocupacions del moment es veuen plasmades a l'art i Larry Kramer resulta un pilar fonamental de la vehiculació de l'activisme polític en la literatura dramàtica. Mitjançant la publicació de tres obres durant la pandèmia, *The Normal Heart* (1985), *Just Say No* (1988) i *The Destiny of Me* (1992) explora els sentiments de solitud, tristesa, por i mort de la comunitat homosexual generats per la malaltia; i tot això a través de la perspectiva d'un alter ego que narra uns fets que mesclen realitat i ficció. Kramer esdevindrà un dramaturg polifacètic que es farà seus diferents gèneres teatrals per narrar les diferents necessitats, personals i socials, d'una comunitat marcada per la tragèdia. Mitjançant l'anàlisi comparatiu de les tres peces i del comportament dels seus protagonistes, s'ha pogut entendre com a partir de la seva pròpia experiència personal, posada al servei del lector, l'autor oferirà al món una visió cínica, crua però real dels primers anys de la SIDA a Nova York.

PARAULES CLAU: Teatre contemporani anglosaxó, Larry Kramer, homosexualitat, SIDA, activisme, performativitat.

ABSTRACT

The emergence of the AIDS pandemic is a paradigm shift for homosexual culture and gay activism. Society's concerns are reflected in art and Larry Kramer is a fundamental pillar of using dramatic literature as a political weapon. By publishing three plays during the pandemic, *The Normal Heart* (1985), *Just Say No* (1988) and *The Destiny of Me* (1992), he explores the feelings of loneliness, sadness, fear and death the gay community had because of the disease; and using an alter ego's perspective he narrates historical facts and fictional ones. Kramer will then become a multifaceted playwright who will adopt different theatrical genres to narrate the different needs, personal and collective, of a community marked by tragedy. Through the comparative analysis of the three plays and examining the behavior of their main characters, it has been possible to understand how Kramer uses his own personal experience to offer the world a cynical, raw but real vision of the first years of AIDS in New York City.

KEYWORDS: Contemporary English theatre, Larry Kramer, homosexuality, AIDS, activism, performativity.

ÍNDIX

1. CONTEXT HISTÒRIC, POLÍTIC I SOCIAL	4
2. CONTEXT LITERARI I CULTURAL	5
3. LARRY KRAMER I LA TRILOGIA DE LA SIDA	8
3.1. Breu biografia literària	8
3.2. <i>Faggots</i> o la introducció de l'alter ego.....	10
3.3. La trilogia de la SIDA: Aproximació a <i>The Normal Heart</i> , <i>Just Say No</i> i <i>The Destiny of Me</i>	11
3.4. La perspectiva del jo	11
4. <i>THE NORMAL HEART</i>	12
4.1. Origen i perspectiva històrica.....	12
4.2. L'escriptura dramàtica.....	14
4.3. El jo i la dimensió privada	15
4.4. El jo i la dimensió pública.....	20
4.5. El jo i la malaltia	22
5. <i>JUST SAY NO</i>	25
5.1. Origen i perspectiva històrica.....	25
5.2. L'escriptura dramàtica.....	25
5.3. El jo i la dimensió privada	27
5.4. El jo i la dimensió pública.....	31
5.5. El jo i la malaltia	34
6. <i>THE DESTINY OF ME</i>	36
6.1. Origen i perspectiva històrica.....	36
6.2. L'escriptura dramàtica.....	37
6.3. El jo i la dimensió privada	38
6.4. El jo i la dimensió pública.....	41
6.5. El jo i la malaltia	45
7. CONCLUSIONS	49
8. BIBLIOGRAFIA	52

1. CONTEXT HISTÒRIC, POLÍTIC I SOCIAL

L'estudi de la història de la humanitat ha demostrat que sempre resulta complicat concretar una data que serveixi com a tret de sortida i inici d'una nova època. Determinar amb precisió el dia en què comença un conflicte històric també resulta una simplificació de mal fer. No en va, les línies cronològiques es confonen en funció del prisma a través del qual es mirin. Avui dia es té molt present que l'inici de la dècada dels 80 suposa la irrupció del Virus de la Immunodeficiència Humana (VIH) al món occidental, i l'imaginari social col·lectiu ubica en grans ciutats dels Estats Units d'Amèrica un escenari de confusió, por, mort i rebuig. Ara bé, quan es parla de "principis dels 80" resulta complicat acotar una data més exacta. David Román explica que el terme SIDA (Síndrome de la Immunodeficiència Adquirida, conjunt de símptomes i signes que desenvolupa aquell qui contreu infecció pel VIH) no va ser encunyat pel *Centers for Disease Control and Prevention* (Centres per al Control i Prevenció de Malalties) fins a 1982, però que nocions sobre el virus ja existien a la societat estatunidenca molt abans. Concretament, la primera vegada que s'esmenta el que posteriorment es coneixeria com a SIDA a la premsa homosexual data d'un article publicat el 18 de maig de 1981 a l'edició del *New York Native*, mentre que no va ser fins un mes més tard, el 5 de juny de 1981, que una revista mèdica es feia ressò de la situació, la *Morbidity and Mortality Weekly Report*. El 3 de juliol de 1981 marca l'aparició als diaris de la primera notícia sobre la desconeguda SIDA, amb un article al *New York Times* titulat *Rare Cancer seen in 41 Homosexuals*. Tanmateix, Román explica que resulta molt complicat establir una data d'inici per a la pandèmia, no existeix un fet que suposi un canvi de la nit al dia, un inici concret. Tal i com ho enuncia: «*When thinking about AIDS [...] finding the beginning of the story would provide an opening for the telling of its story. But the story of AIDS has no set point of origin.*» (Román, 1998: xviii-xix).

Les primeres nocions sobre el virus es troben relatades amb profunditat a una de les obres claus del periodista Randy Shilts: *And the band played on* (1987). A partir d'aquesta extensa crònica que engloba la primera dècada de la pandèmia, ara podem entendre que les primeres manifestacions del virus a Estats Units es remunten a 1980, quan apareixen casos a Nova York i San Francisco de pacients homes homosexuals que presenten sarcoma de Kaposi, un estrany càncer de pell, i que comencen a morir per infeccions oportunistes que, segons la teoria mèdica del moment, no haurien de suposar gravetat ni, molt menys, la mort. Diarrea, fatiga, nòduls inflamats i taques a les pell són alguns dels símptomes que presenten els homes que, mesos després de la seva aparició, comencen a morir d'infeccions respiratòries i colonitzacions fúngiques. L'estranyesa i la distància entre els casos va fer que la seva relació no es posés de manifest fins a principis de 1981 quan cada vegada eren més els homes que morien amb un quadre similar.

A nivell polític, els anys 80 venen marcats per la pujada al poder de Ronald Reagan, qui comença el seu mandat amb unes retallades importants dels pressuposts dedicats a la sanitat i a la investigació mèdica, de manera que els recursos per estudiar el que estava succeint eren bastant limitats. A més, una de les dades que va cridar més l'atenció dels sanitaris fou la condició sexual de tots els pacients: homes homosexuals sense una relació estable. Tot i que a partir de 1981 comencen a aparèixer casos en addictes a drogues per via parenteral i també en pacients hemofílics, els responsables de les administracions veien aquests pacients com a homosexuals que es negaven a reconèixer la seva preferència sexual i no havien “sortit de l'armari”, de manera que es negava qualsevol altre factor de risc per al contagi que no fos l'orientació sexual. De fet, molt abans d'anomenar-se SIDA, l'afecció es coneixia com a *Gay Related Immune Dysfunction* (GRID o disfunció immune relacionada amb l'homosexual) (Long, 2005: ix). En l'imaginari social, es va començar a imposar la idea que era un càstig per als homosexuals que estava apareixent a les ciutats més grans dels Estats Units. Les retallades en els pressuposts i la condició marginal de les víctimes van contribuir a alentir el procés d'investigació (Shilts, 2021: xxiii). L'equívoca associació exclusiva de la SIDA amb l'homosexualitat fou la responsable de la marginació social i ignorància de la problemàtica, i irremeiablement de l'escampament de la malaltia per altres comunitats al llarg de la dècada dels 80 i 90 (Román, 1998: xxiii). A mitjans de 1983, ja hi havia més de 1112 infectats i la xifra total de morts superava els 415 (Kramer, 1994: 33).

2. CONTEXT LITERARI I CULTURAL

I know from my own experience that there is an irrational feeling that by speaking about AIDS, one wards off the disease.

(Bergman, 1991: 123)

Des d'una perspectiva històrica, la cultura homosexual anglosaxona, i especialment l'estatunidenca (així com la seva literatura dramàtica), presenta dos moments en la seva cronologia que marquen un abans i un després en la història del col·lectiu. Per una banda, la visió de l'homosexualitat a nivell de totes les esferes (política, social, cultural, etc.) pateix un canvi de paradigma important amb les revoltes de Stonewall de finals dels anys 60 i principis dels anys 70. La insurrecció que va tenir lloc a l'*Stonewall Inn*, el famós bar de Nova York, el 28 de juny de 1969, va deixar clar que aquelles persones considerades marginades per la societat s'havien cansat de ser considerades com a tals quan la policia va entrar a fer una batuda al local i els clients es van negar a ser tractats de delinqüents. Després de dècades d'hostilitat i marginació, poc a poc el col·lectiu va aconseguir ocupar els espais que mereixien, que no són cap altres que els mateixos espais que qualsevol altra persona. L'impacte de les revoltes va generar una ona expansiva que va arribar fins al món artístic, i va envair totes les seves disciplines, inclosa la literatura dramàtica. D'aquesta manera es pot trobar tota la literatura pre-

Stonewall, amb els seus propis codis, una visió concreta de l'homosexualitat, i unes jerarquies i uns rols concrets assignats als personatges; i la literatura post-Stonewall, on la proclamació en obert de la dissidència sexual es presenta lliurement en les obres (o de manera molt més lliure al que la societat estava avesada fins aleshores), i els personatges reivindiquen la seva existència tal i com els activistes ho fan fer en el seu moment (Clum, 1992: xii-xiii). L'efecte de les revoltes de Stonewall suposen un canvi de paradigma en la visió de la homosexualitat, tant per part dels autors de les obres com del públic en general. En les dècades anteriors, en els drames realistes d'autors com Arthur Miller o Harold Pinter, l'homosexualitat només era un tret que es deixava intuir de manera molt subtil, quasi encriptada. Autors com Tennessee Williams són la màxima expressió d'aquesta tendència de presentar l'homosexualitat de forma latent i encoberta. D'altra banda, l'homosexual s'introduïa com la figura que suposava un conflicte amb el concepte de virilitat, i representava un perill per a les relacions entre homes (Clum, 1992: 139). Els canvis més plausibles en la literatura dramàtica que es comença a publicar després dels fets de Stonewall es reconeixen en el fet que es presenta la figura homosexual més explícitament i oberta, i les relacions entre homes deixen de narrar-se de forma críptica i misteriosa. El col·lectiu comença a ocupar cada vegada més espais, incloent-hi la literatura.

Una dècada després, la segona fita històrica que va marcar també un abans i un després en el col·lectiu va ser la pandèmia de la SIDA. La visió sobre l'homosexualitat va tornar a donar un gir de cent vuitanta graus quan, després de tota la lluita i reivindicació per a la llibertat sexual i de lliure elecció de parella, apareix una malaltia que aparentment ataca només els homes gais i que té el focus de contagi precisament en les trobades sexuals. Dins del mateix col·lectiu, la malaltia genera un impacte que afecta les pròpies relacions entre els seus individus i contribueix a un clima de confrontació. La urgència d'aturar els contagis xoca amb la negativa d'aturar les relacions sexuals (enteses des de la promiscuïtat i les múltiples parelles). La llibertat sexual es veu qüestionada quan l'única manera d'aturar la infecció sembla ser haver de renunciar-hi.

Abans d'entrar en matèria sobre el text dramàtic, cal tenir present que la cultura de la performativitat sempre ha sigut un dels pilars fonamentals d'expressió i manifestació pública de la comunitat LGTBIQ+. Les arts escèniques han suposat pel col·lectiu una eina d'enteniment propi i una plataforma de projecció al món. Pel que fa a la SIDA, la performativitat ha suposat una ajuda enorme i un mitjà per a poder entendre i ser partícip de la pandèmia. A través de les arts escèniques i esdeveniments performatius, hi ha hagut un apropament i una major comprensió de la identitat pròpia i col·lectiva (Román, 1998: xiii). Les primeres traces de la performativitat al voltant de la SIDA daten de 1981 i s'engloben en actes temporals i localitzats, de natura molt diferent al propi teatre de text. Esdeveniments com recaptacions de fons, serveis memorials per a aquells que deixaven d'estar entre els vius, marxes i protestes, intervencions de conscienciació i educació preventiva i vigílies a les nits amb espelmes són considerades les primeres intervencions en resposta a la SIDA; accions efímeres no pensades pròpiament com manifestacions artístiques que buscaven un efecte ràpid

sobre la comunitat per fer córrer un missatge; de manera que els actes performatius que les acompanyaven fugien d'una autoria i una preocupació estètica i formal, i manifestaven molt poc interès en la recepció crítica. La performativitat suposava una part de la intervenció. La brevetat i quasi espontaneïtat dels actes ha fet que quedi molt poca documentació sobre aquestes intervencions, fet que autors com Román expliquen que suposa una manera clara de veure com hi havia el pensament col·lectiu d'una resolució ràpida del conflicte; encara que el fet de tenir-ne tants pocs registres també fa pensar en la importància social que es va donar a l'assumpte. El que resulta curiós, i cal tenir present, és que les primeres respostes a la SIDA per part del teatre es trobaven irònicament fora de l'edifici teatral *per se* (Román, 1998: 8-10).

La utilització del teatre de text i l'aparició dels primers dramaturgs que posen en veus de personatges problemàtiques coetànies a la pandèmia comença amb petites propostes fora de teatres com a tal que s'inclouen també en el programa d'actes socials com els esmentats anteriorment. Les estratègies dramàtiques que es plantegen giren al voltant de la causalitat, i es recupera la idea del drama realista que s'havia fet fins aleshores, que buscava un al·lisonament moral, social i psicològic a partir de la proposició causa-efecte. Pel que fa al tractament de la malaltia en el drama, el principal element que el condueix és la por al contagi i la por de transmetre-la. L'imaginari comú de l'època inevitablement vincula la SIDA no a un virus, sinó a l'homosexualitat. La diferència sexual torna a estar en el punt de mira després de tot el bagatge històric que s'havia aconseguit en la dècada anterior. Per la societat del moment, tot són missatges que inciten un altre cop al rebuig de l'homosexual, titllant-lo de persona que està morint per culpa de la seva pròpia conducta i està escampant una malaltia per tota la ciutat (Clum, 1992: 46). Les peces dramàtiques dels autors del moment versaran sobre la moralitat darrere de l'atribució de la culpa de la SIDA als homosexuals, i es reafirmaran en les llibertats aconseguides anteriorment que s'han vist truncades per l'arribada de la malaltia (Clum, 1992: 53). Les històries que es comencen a escriure busquen, per una banda, reafirmar-se en el passat dels personatges i no oblidar la història que els defineix i, per l'altra banda, celebrar un present que defensa i tracta l'homosexualitat de forma lliure (Clum, 1992: 67). Aquesta concepció pròpia dels autors, majoritàriament homosexuals, buscarà plantar cara a la mirada heterosexual del moment i a la visió que els mitjans culturals més convencionals atorguen a la figura de la persona amb SIDA, relegada a complir els principis de causalitat propis del drama del segle XIX, on les seves accions són les que marquen el seu destí i, per tant, les que el converteixen en culpable de la seva malaltia per unes actituds dissidents del cànon (Clum, 1992: 53).

El primer text que es puja sobre un escenari és el monòleg *One* de Jeff Hagerdon, que s'estrena el 14 d'agost de 1983 (Román, 1998: 44-45). En el text, un home sense nom ha sigut diagnosticat recentment de SIDA i parla directament al públic sobre la seva experiència i els seus pensaments en relació a la malaltia, i com aquesta acaba per afectar totes les seves relacions personals. La peça de Hagerdon va suposar el tret de sortida per a nombrosos dramaturgs i dramaturgues. Altres

exemples de peces pioneres són: *Warren* de Rebecca Ranson (Román, 1998: 49-51), l'espectacle *The A.I.D.S. Show* del col·lectiu A.I.D.S. (*Artists Involved in Death and Survival*) (Román, 1998: 54), *Night Sweat* de Robert Chesley o *Fever of Unknown Origin: A Kind of Love Story*, de Stephen Holt (Román, 1998: 55-57). Aquestes dues darreres, estrenades a Nova York van aconseguir despertar l'interès de les productores per a fer grans obres a teatres més convencionals i per a un públic més general. D'aquesta manera, les obres que s'estrenaren a partir de 1985 van gaudir de la viabilitat comercial i d'un major èxit, motiu pel qual habitualment són considerades les primeres manifestacions teatrals de la SIDA en la literatura dramàtica. Tot i així, la seva escriptura i concepció es va iniciar molt abans. En termes d'èxit de taquilla, destaca *As Is* de William Hoffman, en la qual el protagonista, Rich, és diagnosticat de SIDA i busca construir una xarxa de suport al seu voltant (Román, 1998: 58- 59).

D'altra banda, una de les obres més influents pel seu impacte a nivell de recepció crítica i el context en què es pot ubicar el seu autor fou *The Normal Heart* de Larry Kramer. Autor, dramaturg, activista polític, entre altres, són moltes les etiquetes que ha rebut Kramer. Segui com sigui, la seva figura va fer-se un lloc a l'opinió pública gràcies a una ideologia molt forta expressada d'una manera contundent. A través d'assajos, cartes i textos dramàtics, Kramer va fer front al desconcert, la soledat, la tristesa i la mort. La present recerca se centrarà a entendre i desgranar la influència que va tenir la pandèmia de la SIDA sobre la producció literària de Kramer, i posarà el focus d'anàlisi en les obres dramàtiques que va escriure al llarg de la pandèmia per a analitzar com les necessitats socials, culturals i històriques, de caràcter més personal i/o interpersonal van transformar la seva dramaturgia.

3. LARRY KRAMER I LA TRILOGIA DE LA SIDA

3.1. Breu biografia literària

Tornar a l'origen suposa pactar amb el passat i entaular-hi un diàleg per a entendre la realitat present. En aquest cas, ubicar en la cronologia prèvia a la SIDA la figura de Larry Kramer suposa endinsar-se en la ment d'un personatge polifacètic i polèmic que va plantar cara a una societat que el rebutjava, on s'inclouen els seus propis amics i companys del col·lectiu.

Larry Kramer neix el 25 de juny de 1935 a Bridgeport, Connecticut. El primer contacte de l'autor amb el teatre es remunta a 1943 quan un amic seu el convida a un espectacle de marionetes al National Theatre de Washington. A partir d'aquell moment, comença a freqüentar el teatre setmanalment per

gaudir de totes les peces que hi estan programades i a formar part del grup de teatre escolar (Mass, 1997: 25-26). Als 18 anys inicia els seus estudis de filologia anglesa a la Universitat de Yale, on comença a tenir problemes d'adaptació i socialització amb els seus companys i companyes. Les dificultats de trobar-se a gust a Yale el van portar a l'extrem i el 1955 va ingerir 200 aspirines amb la intenció d'acabar amb la seva vida. L'intent va resultar fallit i Kramer fou ingressat al Grace-New Haven Hospital on va estar sotmès a teràpia psiquiàtrica (Mass, 1997: 26-28).

Després d'una temporada més fosca, Kramer va enamorar-se d'un professor seu de la facultat, una relació relatada pel propi autor com la primera vegada que es va sentir estimat i correspost, tot i que l'aventura va durar poc (Mass, 1997: 26-28). Quan el seu germà gran Arthur es va assabentar de la relació, el va enviar a psicoteràpia. Les consultes amb terapeutes van començar a ser un fet recurrent en la vida de l'autor i el fet que la seva família l'enviés a rebre les sessions va marcar de forma inevitable la concepció de l'autor sobre si mateix i les seves relacions amoroses.

Als 23 anys comença a treballar pels estudis Columbia Pictures com a secretari i assistent en diferents departaments. La seva pro-activitat fa que els seus caps l'enviïn a Londres per a inaugurar un departament de guió en la seu del país anglès. Després d'una dècada a Anglaterra, Kramer se n'adona que escriure guions, la majoria adaptacions de novel·les, no li produeix cap estímul artístic ni cap satisfacció. Considerava que un dels principals problemes al voltant d'això era que no escrivia res sobre el que de veres ell sentís emoció i s'hi identificués. D'aquesta manera, decideix posar-se a escriure un guió original que titula *Sissies' Scrapbook*. La història gira al voltant de quatre amics (un d'ells homosexual) que inicien la seva amistat després de coincidir a Yale. Les relacions entre els amics i aquests i els seus pares suposen una retrat sobre la incapacitat masculina de madurar i endinsar-se en els problemes de la vida adulta (Mass, 1997: 34). L'amistat, l'amor, les relacions entre homes, la relació pare i fill i Yale són alguns dels elements autobiogràfics que Kramer inclou en el seu primer text original i que també recuperarà pràcticament en tota la seva producció. A partir d'un enfocament molt naturalista de les relacions humanes, Kramer també es pren llicències en la construcció dramàtica i experimenta amb noves possibilitats d'interacció de personatges fugint del realisme teatral que imperava fins aleshores (Kramer, 2002: xi).

Al veure que cap productora compra el seu text, decideix convertir-lo en una obra de teatre. La nova versió escènica es va presentar el 19 de desembre de 1973 al Playwright Horizons de Nova York. El públic que hi va assistir va sortir de la sala emocionat i plorant, fet que va marcar a Kramer de sobre manera. Acostumat al treball de les adaptacions, es va veure commogut al contemplar com la gent s'emocionava després de veure una producció que ell mateix havia escrit. Segons el propi Kramer: "*If this was theater, then I never wanted to make another movie again.*" (Kramer, 2002: 117).

Després de l'èxit de *Sissies' Scrapbook*, el 1974 escriu *A Minor Dark Age*, una obra que mai no va escenificar-se sobre un home perdut en la vida que acaba com a treballador de la llar en una presumptuosa casa d'una família rica als Hamptons (Kramer, 2002: 243-244) i comença la producció de *Sissies'* a l'Off-Broadway sota el nou títol *Four Friends*, perquè el teatre on es produïa, el Theater de Lys, es negava a produir res que portés la paraula *sissie* (marieta) al títol. Les males crítiques que va rebre la nova producció de *Sissies'* i les constants negatives de productores per a escenificar *A Minor Dark Age* porten a Kramer a allunyar-se de l'escriptura dramàtica a mitjans dels anys 70 (Mass, 1997: 34).

3.2. *Faggots* o la introducció de l'alter ego

Abandonar l'escriptura dramàtica no va suposar abandonar la seva voluntat d'escriure sobre el que a ell li interessava. La vida de l'home blanc i gai era el que més coneixia Larry i sobre el que més volia parlar, sobre el que més tenia a dir. El seu historial d'aventures furtives i parelles puntuals que no anaven més enllà havien contribuït que l'autor es fes una idea sobre els ideals romàntics homosexuals i es qüestionés sobre quin era el futur que els deparava com a col·lectiu a l'hora de cercar l'èxit en la vida amorosa. En un acte d'observació mimètica sobre les conductes patriarcals i heterossexuals de l'època, Kramer anhelava un amor estable i continu, un amor que durés per sempre. En el seu entorn només veia una presentació en societat de l'homosexual com una figura que utilitzava la sexualitat com a única eina de relació, basant el seu desenvolupament com a individu en el nombre de relacions sexuals esporàdiques que es tenia. El seu terapeuta va recomanar-li apostar pel gènere novel·lístic per a plasmar les seves inquietuds sobre la vida homosexual. De 1975 a 1978 Kramer escriu *Faggots*, que el situa en el punt de mira i li atorga un nom i una reputació. La novel·la transcorre al llarg dels quatre dies previs al quarantè aniversari de Fred Lemish, un guionista exitós que està buscant una productora que financi la seva propera pel·lícula de temàtica homosexual i que s'ha marcat un objectiu abans d'entrar a la quarantena: trobar l'amor vertader. Al llarg de les 96 hores, Lemish veurà com la cultura del seu col·lectiu, basada en el sexe, les drogues i la promiscuïtat, faran impossible que arribi a la seva meta (Mass, 1997: 35, 89).

La novel·la de Kramer va ser rebuda amb molt d'escepticisme. La idea que un homosexual criticqués l'estil de vida dels seus companys (sobretot després de tot el que s'havia lluitat per gaudir de la llibertat sexual) va suposar que gran part de la comunitat li donés l'esquena i el considerés un enemic del col·lectiu. Tot i ser un èxit en vendes, Kramer es va tornar a sentir un incompès. Els tres anys posteriors va mantenir un perfil baix i allunyat de la mirada pública fins al 1980, quan veure un home que carregava el seu amant als braços després d'haver-se desplomat va començar a despertar el seu interès en una nova amenaça que trastocaria tot el col·lectiu (Mass, 1997: 36).

3.3. La trilogia de la SIDA: Aproximació a *The Normal Heart*, *Just Say No* i *The Destiny of Me*

Larry Kramer escriu tres textos dramàtics des de la irrupció de la SIDA fins a l'aparició dels primers antiretrovirals efectius: *The Normal Heart* (1985), *Just Say No* (1988) i *The Destiny of Me* (1992). De fet, són les tres últimes obres de teatre que escriu l'autor. Per a Kramer, la literatura dramàtica esdevé un element mitjançant el qual pot vincular el seu compromís amb la causa. El teatre suposa una eina artística d'impacte immediat que interpel·la directament a un públic, i sobretot és un art literari que Kramer havia explorat abans i sobre el qual havia tingut bones experiències en el seu moment. D'altra banda, la necessitat d'activisme el porta a generar contingut literari no només dramàtic, sinó també periodístic i assagístic a partir de diferents escrits que es veuran recopilats a *Reports from the holocaust: The story of an AIDS activist* (St. Martin's Press, 1994). Aquesta obra suposa un compendi de diferents assajos, discursos i cartes a l'editor mitjançant les quals Kramer entaula un diàleg amb la ciutadania i l'administració pública al llarg de la pandèmia. L'estil, extremadament confrontatiu, defuig qualsevol pretensió artística però precisament serveix d'un molt bon punt de partida i de comparació per a veure com la presentació dels fets es fa mitjançant la veu pròpia de l'autor (en format assagístic) i mitjançant la veu narrativa a través dels personatges que presenta a la seva producció dramàtica. De fet, Thomas Long elabora una meticulosa anàlisi de *The Normal Heart* a la seva obra *AIDS and American Apocalypticism* (State University of New York Press, 2005) on afirma precisament que molts parlaments dels personatges corresponen a frases de discursos i cartes del propi Kramer (Long, 2005: 100). La reproducció de la realitat a través del diàleg teatral esdevé un recurs fonamental per entendre la producció de l'autor, i la vinculació de les tres obres amb *Reports* suposa la presentació d'una mateixa història a través de dos prismes diferents: l'estil assagístic i l'estil dramàtic.

Com es desenvoluparà a continuació, la utilització de diferents estils i gèneres suposa una manera de respondre al context històric que està vivint. La voluntat artística desapareix (aparentment) per a deixar pas a un teatre reivindicador i dolgut que posa els punts sobre les is a la comunitat, l'administració pública i fins i tot a la seva família i a ell mateix. A partir d'aquest punt, resultarà interessant vincular la producció teatral de Kramer que narra la pandèmia del VIH des d'una òptica ètica i política però també amb una perspectiva estètica i artística, i entendre com les formes dramàtiques utilitzades obeeixen a diferents raons.

3.4. La perspectiva del jo

Per a dur a terme una anàlisi coherent i amb continuïtat temporal i literària, s'han hagut de trobar els elements comuns que comparteixen les tres obres escrites per Kramer al llarg de la pandèmia per a

veure com evolucionen i es van transformant. Tot i que hi ha elements secundaris que es desgranaran a continuació, el fil conductor present en les tres peces sempre és el personatge principal, que actua com alter ego de Kramer, i es veu sobrepassat per les seves circumstàncies personals, esdevenint un antiheroi que arriba sempre a destemps i no pot evitar el mal que s'instaura al seu voltant. Cal endinsar-se un moment en aquest concepte. La producció pròpia de Kramer (s'han d'excloure les adaptacions cinematogràfiques de la llista) sempre s'han versat sobre un personatge principal amb virtuts i defectes molts similars a l'autor que viu unes circumstàncies d'extrema similitud amb la seva vida. La tristesa de Kramer per la seva solitud i el seu malestar al veure la manca d'amor propi de la comunitat el porten a escriure *Faggots*, una novel·la molt criticada pel seu to hiperbòlic que titlla de depredadors sexuals als membres del col·lectiu. Tot i així, per primera vegada apareix aquesta dimensió del jo de Kramer transformat en un jo personatge que esdevé el protagonista de la seva obra. A través de la literatura, Kramer expressa el seu malestar pel context històric i es vehicula a ell mateix a través de l'autoficció. L'aparició de la SIDA en el panorama gai acaba afectant també la visió de Kramer d'aquest món. Resulta quasi obligatori per ell haver de parlar de la malaltia quan afecta la comunitat; una comunitat que ell intenta retratar i sobre la qual vol interposar la seva manera d'entendre l'amor i les relacions entre homes. És aleshores quan s'adona (i li fan veure) que el seu poder mediàtic i la seva dimensió pública el fan idoni per a portar la veu cantant en la lluita. Les obres dramàtiques, per tant, són un reflex d'aquesta necessitat de comunicar i de dirigir-se a una comunitat fràgil i en el punt de mira. Quasi de rebot, Kramer es veu immers en la complexitat de la pandèmia de la SIDA i recupera la figura del jo, de l'alter ego com a protagonista i es valdrà de les formes que requereixi el moment.

D'aquesta manera, la comparativa de les obres es pot narrar des de l'evolució de l'alter ego, un antiheroi que sucumbeix a les seves circumstàncies personals i es veu obligat a lluitar contra el seu destí que l'aboca a la solitud, al fracàs i a la mort. Kramer es vincula a la seva producció a través del jo des de tres perspectives diferents que s'analitzaran i es compararan en les tres obres: el jo i la seva dimensió privada; la relació del jo amb el seu entorn, entès com la dimensió pública d'aquest, i la relació del jo amb la malaltia i les seves connotacions.

4. THE NORMAL HEART

4.1. Origen i perspectiva històrica

L'article publicat al *New York Times* esmentat prèviament arriba a les mans de Kramer i no el deixa indiferent. A partir d'aquí, concerta una entrevista amb el metge que porta la major part dels 41 casos que descriu l'article del diari, el dermatòleg Alvin Friedman-Kien. Després de reunir-s'hi el metge l'insisteix en utilitzar el seu poder mediàtic per a cridar l'atenció de la comunitat homosexual sobre

que el que està passant i com pot anar a pitjor sinó es prenen determinades precaucions.

Des de la publicació de l'article al *Times* i la declaració oficial de la pandèmia el juny de 1981, les iniciatives que contribuïssin a la causa foren escasses i amb resultats modestos. Per aquest motiu, Kramer reuneix al seu apartament el gener de 1982 amics seus i personalitats de dins del món polític i de la comunicació: el doctor Lawrence D. Mass, els periodistes Paul Popham i Nathan Fain, l'escriptor Edmund White i l'inversor Paul Rapoport. Les preocupacions al veure que la ciutat els donava l'esquena i que els seus amics estaven morint sense ells ser capaços d'evitar-ho fan que el grup formi la organització *Gay Men's Health Crisis* (GMHC). L'organització va començar a desenvolupar tota una feina de conscienciació i a esdevenir un punt de referència novaiorquès per informació sobre el desconegut virus i la síndrome que produïa. A partir de la publicació d'un setmanari i d'una línia telefònica van començar a ser un suport i un centre neuràlgic de divulgació mèdica i social amb l'organització de diferents recaptacions de fons que van tenir més èxit que les organitzades per Kramer per iniciativa pròpia (Mass, 1997: 38-39).

Als pocs mesos de la fundació de l'organització, la personalitat combativa de Kramer esdevé un punt de conflicte. Per Kramer, GMHC havia de ser una estructura institucional que lluités en tots els àmbits possibles per a guanyar presència en la política i en els mitjans, i aixecar la veu sobre el que estava passant a la comunitat gai. La resta de la junta, en canvi, enfocava més les tasques com un servei comunitari que passava per no cridar gaire l'atenció però col·laborar en el que fos menester. Fugir de l'exposició mediàtica era impensable per Kramer, avesat a escriure cartes i manifestos als diaris. Moltes vegades, en els seus textos es veia obligat a desmarcar-se de GMHC i recalcar que escrivia des de la seva perspectiva pròpia. Per Kramer, a la comunitat gai se li havia de dir clarament: havien de deixar de mantenir relacions sexuals o almenys renunciar a tenir diferents parelles. Aquesta visió tintava de certa puritat i castedat l'organització que es posicionava en contra del missatge, ja que l'entenien com un retrocés en la lluita pels seus drets sexuals (Shilts, 2021: 167).

El 3 de març de 1983 envia una carta a l'alcalde de Nova York, Ed Koch, on relata els 12 punts d'acció més importants que hauria d'assumir la institució pública (Kramer, 1994: 52-59), però no n'obté resposta. Enfadat i frustrat publica al *New York Native* un dels articles periodístics més famosos de Kramer i de la història estatunidenca d'aquell moment: *1112 and Counting...* (Kramer, 1994: 33-51), un article on parla amb un to seriós i crític de la situació dels homosexuals i la SIDA a la ciutat i estableix un model de pla d'acció per a poder treballar cap a un futur millor. El títol fa referència a les persones contagiades pel virus fins aleshores. A partir del rebombori que genera el text, Koch decideix concedir una reunió a la junta de GMHC on Kramer no es veu convidat. Al veure com el projecte que havia nascut al menjador de casa seva li donava l'esquena, decideix abandonar GMHC i tornar a Londres el juny de 1983.

L'estada a la capital britànica ve acompanyada de moltes visites als teatres i del gaudi del teatre polític que s'hi fa. Kramer comença a tornar a sentir la necessitat d'escriure un text dramàtic per a poder entendre's ell mateix i fer entendre a la resta el que estava passant. En un impuls, marxa a Alemanya i visita el camp de concentració de Dachau. Inspirat i commogut pels paral·lelismes de la comunitat jueva amb l'homosexual, torna als Estats i finalitza el primer esborrany del que ha esdevingut el seu text dramàtic més important: *The Normal Heart*.

4.2. L'escriptura dramàtica

En aquesta primera de les tres obres, Kramer recupera l'estil realista del teatre i elabora una peça que es manté en consonància amb el drama realista propi d'aquells autors que van començar a escriure sobre l'homosexualitat. L'estructura obeeix a la necessitat més immediata d'activisme i a la canalització del malestar de Kramer amb el GMHC per com l'havien tractat. El llenguatge senzill, directe i despul·lat de recursos estilístics afavoreixen la cruesa del text per a aconseguir el seu efecte: cridar l'atenció del públic i convidar-los a mirar per aquesta finestra que porta al món del col·lectiu que representa l'obra de Kramer. El fi últim de *The Normal Heart* és la vehiculació d'uns esdeveniments reals que, tot i afectar l'autor en primera persona, acaben per a afectar tota la comunitat; la caiguda de la qual vaticina l'autor si les conductes pròpies que es relaten a la peça (i que són un mirall de fet verídics) es repeteixen. D'aquesta manera, l'acció es condueix a través dels diàlegs, amb poques acotacions i d'extrema senzillesa les que hi ha. La interacció dels personatges, que expressen els seus pensaments i les seves intencions, esdevé el motor que fa avançar una història basada una vegada més en el principi de causalitat.

Fred Lemish comença a caminar fins a l'horitzó al final de *Faggots*, després de desistir en la recerca de l'amor vertader. Quasi es podria dir que el caminar de Lemish s'estén durant tres anys, des de 1978 fins a 1981, quan l'autor frustrat incapaç de trobar a algú qui estimar reapareix sota el nom de Ned Weeks i torna al panorama novaiorquès que segueix en plena collita de les llavors que es van sembrar a Stonewall. Kramer recupera la figura de l'alter ego que utilitza per primer cop en la seva novel·la per a parlar dels seus desitjos més interns i deixar clara la visió que té sobre el món al que pertany. *The Normal Heart* torna a ser una història conduïda a través dels ulls d'un personatge que rep la condició de tal perquè té un nom diferent a Larry, perquè no deixa de ser Larry Kramer emmascarat qui parla tota l'estona. La història gira al voltant de Ned Weeks, un escriptor que viu a Nova York, que comença a veure com tots els seus amics sucumbeixen a una estranya malaltia d'extrema letalitat. Pertorbat per les morts properes, comença a endinsar-se en l'activisme polític per a demanar ajuda a la ciutat i a la societat.

4.3. El jo i la dimensió privada

La dimensió personal del *jo* es veu marcada per un dels temes més recurrents de tota la producció de Kramer: l'amor. L'amor que no ha tingut, que vol tenir, que creu merèixer, que de veritat mereix (si mai és possible parlar d'aquest últim). Larry Kramer s'ha vist mancat d'estima (pròpia i aliena) i s'ha qüestionat fins a quin punt la seva natura homosexual i els codis de conducta establerts entre el col·lectiu són els responsables de la seva incapacitat amorosa. Ned Weeks es presenta com algú envoltat d'amistat i de persones que estima però sense un component sexoafectiu de les seves relacions, i des de les primeres intervencions del personatge ja qüestiona la manera d'entendre les relacions del seu voltant:

NED: How's John?

MICKEY: John? John who?

NED: You've had so many I never remember their last names.

(Kramer, 2014: 25)

El personatge observa les parelles al seu voltant amb gelosia (perquè no és el que té) però també amb menyspreu (perquè tampoc sap si és el que vol tenir). Aquesta ideologia tan present en el pensament de Kramer, es manté inalterada quan Weeks entra al despatx de la doctora Emma Brookner per parlar sobre els articles que han sortit sobre un càncer que sembla afectar la comunitat homosexual. La doctora Brookner intenta interceptar l'escriptor per tal que porti la veu cantant en aixecar la veu per la causa, i mentrestant aprofita per a qüestionar-lo sobre l'estat del seu col·lectiu i de com ell mateix ho veu:

EMMA: Have you had any of the symptoms?

NED: I've had most of the sexually transmitted disease the article said come first. A lot of us have. You don't know what it's been like since the sexual revolution hit this country. It's been crazy, gay or straight.

(Kramer, 2014: 28-29)

El protagonista manifesta el seu malestar davant d'una societat que ha sucumbit a les relacions sexuals i a la promiscuïtat com a úniques eines d'aproximació a l'amor. Com si tota la repressió del passat hagués funcionat com una olla exprés i ara se li hagués tret la tapa. Però en les seves paraules, també hi ha reconeixement propi i autocrítica. Que no estigui d'acord amb el modus relacional de la comunitat no vol dir que ell no en formi part. És aquesta paradoxa que mou constantment el personatge (i l'autor), el formar part i contribuir a allò del que ell no n'és partidari. Tanmateix, el problema, segons Kramer/Weeks, de la comunitat és la manca de crítica pròpia (Kramer, 2014: 30). Per a ell, poder tenir la llibertat de diferents parelles sexuals i diferents trobades no deixa de ser vist com un atac a l'autoestima pròpia i a l'orgull.

L'història de Weeks en les seves relacions furtives es veu reflectit en la manera d'afrontar les noves trobades amb homes que se li presenten i el seu pensament envers el possible vincle a establir. Un dels arcs més importants a *The Normal Heart* és la relació d'amor entre Ned Weeks i Felix Turner, un redactor del *New York Times*. La primera trobada entre els dos personatges obeeix a la necessitat de Weeks d'obtenir cobertura mediàtica en relació a la malaltia que s'estén per la ciutat. Després de la negativa del periodista, l'escena 4 del primer acte narra una primera cita entre els dos homes quan Turner, després de la visita de Weeks, decideix trucar-lo per a proposar-li una quedada. Aquest gest sorprèn de bones a primeres Ned, algú que havia descartat la possibilitat d'una relació romàntica i de trobar a algú amb qui compartir la seva vida. Per Ned, no hi ha cap relació homosexual que pugui funcionar, ja que per ell l'aspiració màxima del col·lectiu és un intercanvi físic com si els cossos humans fossin pura mercaderia (Kramer, 2014: 42). Aquesta idea, aquest pensament quasi mercantil de les relacions humanes entre homes fa de Ned algú impermeable a les vacil·lades i a les aproximacions físiques emocionals i, el pitjor, el fa cec davant d'un Felix obert i preparat per a entrar en el seu món i estimar-lo. Tot el que critica Ned (la manca de contemplació dels sentiments de la resta i la recerca única del plaer propi) és el joc en el que ell acaba participant quan nega qualsevol intenció d'apropament de Felix i només vol d'ell el seu poder mediàtic i influència en la premsa.

Al final de l'escena, i de la seva cita, es desvela que Ned i Felix ja s'havien conegut abans:

FELIX: [...] I don't believe anyone in the whole wide world who doesn't want to be loved. Ned, you don't remember me, do you? We've been in bed together. We made love. We talked. We kissed. We cuddled. We made love again. I keep waiting for you to remember, something, anything. But you don't!

(Kramer, 2014: 47)

Els dos s'havien trobat en un passat, quan Weeks havia caigut en la cultura del sexe casual i havia entès que era l'única manera de no sentir-se sol. El monòleg final del personatge de Felix en l'escena posa en escac mat al protagonista, quan li fa veure que no només havien mantingut relacions, sinó que havien parlat sobre el seu passat i la seva història. Ned per fi troba a algú que amb qui connecta i amb qui es pot entendre. Algú que no fuig de la seva actitud tan excèntrica i crítica, i que aposta per un amor possible amb ell. En un joc amb la metarealitat, Felix li fa veure que la novel·la més famosa de Ned (fent referència al *Faggots* de Kramer) va sobre algú que busca desesperadament ser estimat, de manera que el discurs de Ned de no necessitar amor es desmunta per trossos:

FELIX: I just told you. We made love twice. I thought it was lovely [...] and I asked what you did, and you answered something like you'd tried a number of things, and I asked you if that had included love, which is when you said you had to get up early in the morning. That's when I left. But I tossed you my favorite go-fuck-yourself when you told me "I really am not in the market for a lover" – men do not just naturally not love – they learn not to. I am not a whore. I just sometimes make mistakes and look for love in the wrong places. And I think you're a bluffer. Your novel was all about a man desperate for love and a relationship, in a world filled with nothing but casual sex.

(Kramer, 2014: 47)

Totes les defenses de Ned cauen en aquest moment. A partir d'aquí, l'escriptor veurà que és possible poder estimar i sentir-se estimat i construir un futur amb una persona. Felix esdevindrà al llarg de l'obra un punt d'ancoratge per a Ned i un espai segur on poder refugiar-se. L'escena final del primer acte es veu aquesta dinàmica instaurada de parella que recorda a aquesta hegemonia heterosexual a la qual, en el fons, aspira tant el protagonista. Els problemes del dia a dia semblen pesar menys quan tens algú amb qui poder compartir-los. Per desgràcia, el futur de la parella es veurà truncat quan Felix li revela a Ned que té una lesió porpra a la cama que no acaba de marxar (Kramer, 2014: 71).

Les relacions del moment esdevenien breus per culpa de la SIDA, que s'emportava fugaçment la vida d'aquells que contreïen la infecció per VIH. La relació de Ned i Felix no s'escapa d'aquesta natura breu i tot i ser una de les línies argumentals amb més pes, poques són les escenes on queda retratat el dinamisme romàntic entre els dos personatges. De la confessió de la infecció per part de Felix, quan es comença a veure una relació de parella molt més consolidada, es va directament a l'antepenúltima escena del segon acte (i de l'obra) quan el redactor del *New York Times* llueix un aspecte considerablement desmillorat i és víctima dels símptomes més limitants de la infecció. Cansat d'estar sotmès als tractaments experimentals que li ofereix la doctora Brookner, Turner manifesta el seu malestar i la voluntat de deixar-se anar, ja que la seva esperança de vida s'ha vist catastròficament limitada. La visió sobre el seu propi futur té un impacte molt gran sobre Ned, qui just acabava de trobar una persona amb qui connectava de veritat. El propi cansament del protagonista per la indiferència de l'administració, la resposta a la malaltia del col·lectiu i dels seus propis amics, i el nombre de morts que va en ascens el porten una vegada més a l'extrem. Ned està enfadat, no amb Felix sinó amb el món. L'alter ego porta anys donant tombs al món literari, mirall del món real de Kramer, i al renegar de l'amor i considerar impossible obtenir els seus anhels troba una persona amb qui construir un futur. Ara, la SIDA esdevé el següent obstacle que dificulta que, finalment, l'alter ego pugui descansar i aturar de rondar.

NED: Felix, I am so sick of statistics, and numbers, and body counts, and how-manys, and Emma; and every day, Felix, there are only more numbers, and fights – I am so sick of fighting, and bragging about fighting, and everybody's stupidity, and blindness, and intransigence, and guilt trips. You can't eat the food? Don't eat the food. Take your poison. I don't care. You can't get up off the floor – fine, stay there. I don't care. Fish – fish is good for you; we don't want any of that, do we? (*Item by item, he throws the food on the floor.*) No green salad. No broccoli; we don't want any of that, no, sir. No bread with seven grains. Who would ever want any milk? You might get some calcium in your bones. (*The carton of milk explodes when it hits the floor.*) You want to die, Felix? Die!

(NED retreats to a far corner. After a moment, FELIX crawls through the milk, and with extreme effort makes his way across to NED. They fall into each other's arm.)

Felix, please don't leave me.

(Kramer, 2014: 116)

La veu del protagonista està cansada. La seva vida està caient a trossos i s'estan desmuntant totes les perspectives de futur que es podien veure fins aleshores a l'horitzó. L'alter ego ha intentat obrir el

seu cor i li ha passat factura. Les ferides quedaran obertes i la tristor es mantindrà en els següents textos dramàtics. El final de l'obra, una de les poques llicències que es pren Kramer ja que no correspon a un element biogràfic, suposa una estampa anhelada per l'autor i manifestada des dels seus inicis en l'escriptura. Ned i Felix es casen a l'hospital, pocs minuts abans que Felix mori, en una boda oficiada per la doctora Brookner i amb el germà de Ned com a testimoni. L'amor tant anhelat arriba i així com ho fa desapareix pels horrors d'una malaltia sobre la que encara no es sabia res. L'obra finalitza amb un senzill: *Thank you, Felix*. (Kramer, 2014: 121). Després de tot el que ha viscut, finalment l'alter ego no s'ha sentit sol.

L'escena final de la primera obra presenta per primera vegada un alter ego que deixa de banda la seva actitud més reivindicativa i s'envolta d'un clima d'intimitat. Resulta curiós que en aquest moment, més enllà del seu amant, l'altra persona que és partícip d'aquest moment íntim és Ben Weeks, el germà del protagonista. S'ha detallat que la dimensió més personal del *jo* que Kramer presenta a les seves obres es mou sempre amb l'amor com a objectiu final. En aquesta recerca, l'amor fraternal també esdevé un pilar fonamental que constitueix la visió de Kramer i del seu alter ego del món que el rodeja. La dinàmica relacional d'ambdós correspon a la pròpia natura de la relació entre Larry Kramer i el seu germà Arthur. La figura del germà gran es recurrent en les primeres obres que apareixen en els primers anys de pandèmia. El germà gran, al cap i a la fi, esdevé la personificació del món heterosexual contra el que s'haurà d'enfrontar el protagonista (Clum, 1992: 62).

Ben Weeks representa aquell pare que no va guiar quan havia de fer-ho i aquella mare que no va cuidar quan era necessari. Aquesta idea tan antiquada del nucli familiar estàndard és molt present en l'imaginari de Kramer i en les aspiracions del seu alter ego. La frustració de no poder tenir el que "clàssicament" es tenia (una família model, funcional, amb una divisió clara de rols) és el que també el porta al conflicte amb ell mateix. El desig d'una estructura familiar arcaica i patriarcal obeeix al propi malestar que li genera a Kramer la seva condició d'homosexual, un malestar que neix quan la seva família opta per enviar-lo a psicoteràpia per a mirar de "tractar" la seva identitat sexual. Ben és vuit anys més gran que ell, heterosexual i casat, i treballa en un gabinet d'advocats molt important. És una persona respectada per les altes esferes i té els possibles per a poder gaudir de la vida i dels seus plaers. Sense que es reconegui en cap punt, es podria considerar que fins i tot suposa un model aspiracional per a Kramer. No hi ha una voluntat clara de ser com ell, però sí que hi ha una consciència (per molt trist que sigui) que si la natura de l'alter ego fos més similar a la del seu germà no es veuria en les situacions en les que es troba. Aquest model d'aspiració és present des del principi de l'obra. Abans de conèixer Felix, es presenta a Ned com una persona que en els moments de major incertesa o malestar recorre al seu germà per a trobar-hi consol. Les intervencions de Ben són comptades, i generalment generen un conflicte a Ned, però també resulta evident el paper que té cadascú en la vida de l'altre. La següent intervenció resumeix el que simbolitza Ben a la vida de Ned:

NED: [...] Do you know you're the only person in the world I can't get mad at and stay mad at. I think my world would come to an end without you. And then who would Ben talk to? (*He embraces BEN.*)

(Kramer, 2014: 40)

Al cap i a la fi, els dos germans suposen un punt de suport encara que tots dos per motius diferents es neguin a confessar-ho. Ned sap que el seu germà i ell sempre es barallen, no és novetat. Però després es reconcilien perquè saben que pel seu passat comú, es tenen mútuament com a únic vincle familiar. Ben busca la redempció per haver enviat al seu germà a teràpia després d'adonar-se de la seva homosexualitat, però el perdó el canalitza a través de bens materials i diners. Per Ned sempre ha estat suficient; si a això se li sumen dinars setmanals on s'alternen pagar el compte.

El problema apareix quan la redempció definitiva per part de Ben es podria assolir mitjançant la vinculació del seu gabinet d'advocats amb l'organització de l'escriptor per a la lluita política contra la pandèmia. Ned li planteja aquesta possibilitat però Ben s'hi nega. Tota l'escena 6 del primer acte és un combat de boxa entre dues persones que per sobre de tot s'estimen, però que no poden empatitzar amb l'altre. L'alter ego porta anys treballant la seva relació amb el seu germà i intenta sobreposar-se de les dificultats que es presenten en el camí. Busca entaular una dinàmica saludable i amb amor i refer-se d'un passat familiar tèrbol. Per a acceptar definitivament la seva homosexualitat i poder estimar-se inevitablement necessita que la persona més important per a ell també ho faci. Poc a poc, les negatives del seu germà faran que Ned entri en un enfado important, i sobretot en un estat de decepció. El clímax de l'escena arriba quan el protagonista se n'adona que per molt que faci, seguirà sent un malalt pel seu germà:

NED: In some place deep inside of you you still think I'm sick, Isn't that right? Okay. Define it for me. What do you mean by "sick"? Sick unhealthy? Sick perverted? Sick I'll get over it? Sick to be locked up?

(Kramer, 2014: 63)

Per a Ben hi ha una malaltia molt més important i preocupant que la SIDA. Una malaltia que sí que afecta al seu germà i, segons la seva visió, l'està fent perdre el nord. Ned és homosexual, i això Ben no ho acabarà d'entendre mai. No és que no l'ajudi perquè no li importi la SIDA, no l'ajuda perquè el seu germà es gai i ell no ho entén. El conflicte intern del protagonista amb la seva sexualitat i amb l'imaginari col·lectiu que es té sobre la comunitat es veu agreujat quan la persona més propera no és capaç de dir-li que no pensa que sigui un monstre. Això porta a Ned a l'extrem, qui decideix trencar llaços amb el seu germà. L'escena acaba amb el següent parlament de Ned:

NED: [...] I will not speak to you again until you accept me as your equal. Your healthy equal. Your brother!

(Kramer, 2014: 66)

La incapacitat de comprendre la natura de l'altre porta als dos germans a mantenir-se distanciat un llarg temps. Com amb l'amor sexoafectiu, l'escena final de la peça esdevé una utopia emocional per a l'alter ego, que sembla deixar de banda els conflictes que té amb el Ben per a poder fer-se companyia mútua en el llit de mort de l'amant del protagonista. Aquesta bombolla final suposa una aproximació dels dos personatges, i sense paraules es dona per fet que per sobre de tot són família. I en els valors de la família tradicional sobre els que es sustenta Kramer, l'amor fraternal ho pot tot. Encara que no es puguin entendre, es faran companyia mútua. La presència de Ben a l'hospital és la materialització del somni del alter ego on, per fi, té un final feliç amb la seva família.

4.4. El jo i la dimensió pública

La figura de l'alter ego en la producció teatral de Kramer presenta un món interior profund i detallat que obeeix a una psique complexa, producte d'unes experiències vitals i d'un context històric delicat. Un altre aspecte que resulta clau per entendre el viatge de l'antiheroi, l'evolució d'aquest alter ego que s'estudia, és el seu comportament relacional i les dinàmiques que estableix amb el seu voltant. La seva personalitat s'ha construït sòlidament en part pels vincles amb l'altre. L'entorn, aleshores, i les dinàmiques interpersonals, esdevenen una peça clau. Cada una de les obres que produeix Kramer en resposta a la SIDA enfoquen l'entorn en una esfera concreta de la vida privada de l'autor i el doten d'una dimensió pública. L'alter ego al final manté una actitud combativa amb el seu entorn, que es converteix en el seu enemic. Les traves que el propi jo es posa es sumen als obstacles de les persones del seu voltant i condicionen el seu esdevenir.

A *The Normal Heart*, la veu protagonista es posiciona en contra de la seva pròpia comunitat, i els seus amics i companys esdevenen l'entorn a combatre. La seva condició d'escriptor el dota d'una natura quasi forana, i fins i tot les seves amistats més properes el veuen com algú que aprofita la realitat aliena per escrutar-la i convertir-la en un relat. Des d'un principi, l'entorn rebutja l'antiheroi. Aquesta manca de suport entre el jo i el seu entorn també es manifesta en la primera conversa que té amb la doctora Brookner, que esdevé l'única figura afable del voltant del protagonista. En la seva primera conversa, queda ben clar que la metgessa està assabentada de qui és Ned Weeks i quina reputació té dins la comunitat. Això, per ella, li resulta beneficiós perquè el protagonista pot esdevenir una plataforma d'altaveu per a transmetre les necessitats de prevenció. En els diferents parlaments de l'escena, es recupera aquesta visió de Kramer sobre el col·lectiu i el protagonista explica que per una banda, no hi ha ningú interessat en l'activisme gai perquè manquen organitzacions, i les poques que hi ha no són efectives. I, d'altra banda, manifesta que ell tampoc és la persona indicada perquè té mala reputació pel que pensa:

NED: [...] Anyway, you're talking to the wrong person. What I think is politically incorrect.

EMMA: Why?

NED: Gay is good to that crowd, no matter what. There's no room for criticism, looking at ourselves critically.

EMMA: What's your main criticism?

NED: I hate how we play victim, when many of us, most of us, don't have to.

EMMA: Then you're exactly what's needed now.

(Kramer, 2014: 30)

L'alter ego va intentar encaixar a *Faggots* i ara a *The Normal Heart* s'ha adonat que no val la pena ni intentar-ho, que ell no té cabuda en un món així. A més, la situació empitjora quan se li planteja que sigui el portaveu del missatge que s'han de reduir les parelles sexuals per a frenar una malaltia mortal que s'està estenent i que, aparentment, es transmet a través del coit:

NED: Do you realize that you are talking about millions of men who have singled out promiscuity to be their principal political agenda, the one they'd die before abandoning. How do you deal with that?

(Kramer, 2014: 30-31)

La duresa de la realitat al veure que el seu voltant està ple de persones properes que estan morint fa que el protagonista decideixi aleshores aprofitar la seva plataforma per a començar a construir una organització (la versió literària de GMHC). I alhora que Kramer comença a escriure cartes i manifestos, i a aixecar trobades per a subvencionar la recerca mèdica, l'alter ego a *The Normal Heart* comença a endinsar-se en el món de l'activisme. Seguint la biografia de Kramer, el seu to hiperbòlic i la seva manera de confrontar-se li portaran més d'un mal de cap. Els seus amics decidiran no fer-lo president de l'associació, evitaran que es reuneixi amb l'alcalde de Nova York i, finalment, la junta de directors el farà fora. L'entorn que comença a obrir-se a ell i la seguretat que el protagonista comença a agafar al sentir-se part d'alguna cosa desapareix quan tornen a donar-li l'esquena. Després d'aconseguir la reunió amb l'alcalde, Bruce Niles (alter ego teatral de Paul Popham) comunica a Ned que la junta ha decidit que no ha d'anar a la trobada i que es pensés una possible renúncia per desavinences en la visió del propòsit de la organització. El monòleg final de Weeks ha esdevingut un dels parlaments claus de l'obra i del pensament de l'autor i de l'alter ego: la necessitat de reclamar una cultura pròpia i que aquesta cultura no es basi en els intercanvis sexuals. Desfer-se d'aquesta visió de depravació i oblidar aquestes dinàmiques relacionals per a que el col·lectiu pugui entendre que poden ser molt més que animals que poden copular entre ells:

NED: [...] The only way we'll have real pride is when we demand recognition of a culture that isn't just sexual. It's all there – all through history we've been there; but we have to claim it, and identify who was in it, and articulate what's in our minds and hearts and all our creative contributions to this earth.

(Kramer, 2014: 113)

4.5. El jo i la malaltia

Fa l'efecte que les societats necessiten tenir una malaltia que es pugui identificar amb el mal, i que es culpi les «víctimes».

(Sontag, 2023: 116)

Un seguit de reflexions extremadament interessants sobre la SIDA i el seu impacte a nivell cultural es recopilen al llibre *La sida i les seves metàfores* de Susan Sontag (Arcàdia Editorial, 2023). L'autora parla de la SIDA com: «[...] una malaltia pròpia d'individus que també són membres d'un "grup de risc"; una categoria de to neutral i burocràtic que també fa reviure la idea arcaica d'una comunitat corrompuda jutjada per la malaltia.» (Sontag, 2023: 151). La societat del moment entén la SIDA com un càstig per a l'homosexualitat. És més que una malaltia que aparentment es propaga per transmissió sexual; és una infecció que només apareix en aquells considerats "invertits": «La transmissió sexual [...] és objecte d'una condemna encara més severa que altres vies de transmissió, sobretot perquè la sida es veu com una malaltia causada no només causada per excessos sexuals, sinó per la perversió.» (Sontag, 2023: 128). Les metàfores que envolten la malaltia i l'impacte social que aquesta té són la tercera esfera de relació del jo de l'autor compartit a les tres obres escrites durant la pandèmia. Pel que fa a *The Normal Heart*, les metàfores de Sontag són presents en l'imaginari de la veu protagonista, que sap que necessita lluitar per treure l'estigma d'aquesta infecció, irremeiablement associada al sexe i, pejorativament, al sexe entre homes.

Un dels aspectes més característics de l'alter ego és que lluita per una malaltia que ell no té. Des de fora, sembla que no hi ha cap necessitat d'immiscir-se en l'activisme per una causa que no afecta directament la veu cantant i que, de bones a primeres, afecta el seu entorn (un entorn del que ell se'n sent poc partícip i sovint rebutjat, recordem.) D'aquesta manera, l'alter ego desenvolupa aquesta necessitat combativa i canalitza la seva frustració amb el món a través de la lluita per a vèncer la SIDA. L'origen del malestar, es remunta precisament a l'homosexualitat. El jo es relaciona amb la malaltia entenent aquesta com la SIDA pròpiament dita però també des d'una perspectiva on l'homosexualitat segueix veient-se com una malaltia, una perversió culpable de les desgràcies del VIH, tal com desenvolupa Sontag. Potser l'alter ego no ha patit la infecció però sí que és homosexual, i això no li treu l'etiqueta de malalt que li col·loca la societat. La lluita per la SIDA, aleshores, esdevé la lluita per mantenir els drets i fer net el nom del col·lectiu; finançar els progressos d'Stonewall i anar més enllà dels drets sexuals; aconseguir col·locar l'homosexualitat en una plataforma de visibilitat i acceptació. De fet, la veu protagonista es referirà més explícitament a aquesta relació social de l'homosexualitat com una malaltia tant a *Just Say No* com a *The Destiny of Me*; però en aquesta primera obra ja s'entreveu amb la següent frase que Ned li diu al seu germà:

NED: I am furious [...] with every goddamned doctor who ever told me I am sick and interfered with my loving a man.

(Kramer, 2014: 66)

El que preocupa més per sobre de tot és la imatge que el món té del col·lectiu i com la imatge es veu compromesa per les pròpies persones de la comunitat, fent impossible avançar en llibertats. Kramer passa de parlar de l'homosexualitat segons la seva visió (*Faggots*) a lluitar per ella i prendre cartes en l'assumpte. El canvi radical en el seu paradigma rau en la necessitat d'activisme perquè, fins aleshores, l'homosexualitat es relacionava amb la depravació. Des dels primers casos de la infecció per VIH, l'homosexualitat es relaciona directament amb la mort; i la connotació que rep el col·lectiu s'agreuja.

El terme *SIDA* o *VIH*, no s'esmenten en cap moment a l'obra. No cal explicitar de quina malaltia es parla, perquè l'imaginari comú ja ubica perfectament quin és el mal que està turmentant els personatges. Però a més de quedar prou evident per a l'espectador, reforça la idea que tothom sap del que està parlant però ningú posa les cartes sobre la taula. Parlar sense dir, com si hi hagués por de dir-ho en veu alta. Precisament és aquesta por i aquesta manca de compromís la que està portant a les persones a morir, perquè tothom sembla tenir por a dir les coses pel seu nom (i per tant la honestedat, com li passa a Kramer, esdevé una característica pejorativa).

El *jo* s'aproxima a la malaltia i se la fa seva a partir de l'homosexualitat. Al llarg de les cartes i els escrits al diari de *Reports* es veu com Kramer defensa aquesta idea plantejada per Sontag de la necessitat de la societat de culpar a les víctimes de la malaltia. La visió de Kramer és molt més directa: la societat sempre ha considerat l'homosexualitat una malaltia, i ara culpa el col·lectiu perquè aquesta malaltia (perversió) ha portat una malaltia més greu que suposa la mort (*SIDA*). En l'imaginari comú, la promiscuïtat i les relacions sexuals són objecte de crítica de la societat normativa i a sobre resulten ser les principals hipòtesis de contagi. La negativa a tenir control sobre les relacions sexuals i, per tat, continuar inevitablement estenent la malaltia, contribueixen a fiançar aquesta idea de la perversió i de l'homosexualitat com a identitat pejorativa. Aquesta imatge del col·lectiu que no és capaç d'aturar de practicar sexe i evitar la mort contribueix que la societat els continuï marginant.

The Normal Heart esdevé un exercici de metateatralitat, quan incorpora escrits del propi Kramer com a cartes que ha enviat el Ned Weeks:

MICKEY: [...] This is what Ned wrote for me to send out. "If this doesn't scare the shit out of you, and rouse you to action, gay men may have no future here on earth." Neddie, I think that's a bit much.

[...]

MICKEY: "It's difficult to write this without sounding alarmist or scared." Okay, but then listen to this: "I am sick of guys moaning that giving up careless sex until this blows over is worse than death... I am sick of guys who can only think with their cocks... I am sick of closeted gays. It's 1982 now, guys, when are you going to come out? By 1984 you could be dead."

(Kramer, 2014: 51)

En aquest fragment, el Mickey Marcus parla sobre un polèmic escrit de Weeks. Els extractes que llegeix pertanyen a *1,112 and Counting...* on Kramer busca desesperadament l'atenció dels seus companys per a que prenguin consciència de la necessitat d'activisme (Kramer, 1994: 33).

La relació del jo amb la malaltia també pot dividir-se en dues òptiques i analitzar-les per separat. Fins ara, l'autor s'aproxima a la malaltia des de fora i parla des d'un registre més polític i activista. Una vegada més, l'última escena de l'obra esdevé aquest microcosmos de possibilitats on per primera vegada s'allunya de l'experiència biogràfica i permet entrar en un to més íntim i personal. Aquí, l'aproximació que fa l'alter a la malaltia recau en la sensibilitat i en la tristesa personal de veure a la persona que estima en un llit d'hospital en els seus últims moments de vida. L'alter ego ha lluitat i s'ha deixat la pel per a transmetre un missatge; per fer arribar una informació crucial per a la supervivència. No només se l'ha ignorat i se l'ha vilipendiat, sinó que la pròpia malaltia ha entrat en la seva esfera personal i s'ha emportat la persona que més estima. El darrer monòleg de Ned suposa l'exteriorització del món intern de la veu protagonista i el reconeixement d'una de les característiques principal d'aquest antiheroi que es repetiran al llarg de les obres de la pandèmia: que faci el que faci sempre arribarà tard i no podrà escapar de les seves circumstàncies.

NED: Why I didn't fight harder! Why didn't I picket the White House, all by myself if nobody would come. Or go on a hunger strike. I forgot to tell him something. Felix, when they invited me to Gay Week at Yale, they had a dance... In my old college dining hall, just across the campus from that tiny freshman room where I tried to kill myself because I thought I was the only gay man in the world – they had a dance. Felix, there were six hundred young men there. Smart, exceptional young men and women.

(Pause.)

Thank you, Felix.

(Kramer, 2014: 121)

Aquesta darrera intervenció tanca definitivament *The Normal Heart*. Per una banda, instaura aquesta idea d'antiheroi que no pot combatre els seus enemics, que arriba tard, i que el món es vexa d'ell. Per altra, serveix com a exercici de reconeixement de la veu protagonista. Per primera vegada, amb la descoberta de l'amor, ha pogut oblidar aquesta connotació de l'homosexualitat i ha pogut estimar i sentir-se estimat. Ha deixat de pensar que era un malalt, després de tantes veu havent-hi insistit. I sobretot, marca un principi d'esperança. El retorn al passat, a Yale, on les coses han canviat i ara el món s'està obrint contribueix a pensar que, pot ser, encara que el Felix no ho pugui veure, arribarà un dia on de veres la societat no donarà l'esquena al col·lectiu.

5. JUST SAY NO

5.1. Origen i perspectiva històrica

Entre 1985 i 1986 Larry Kramer es va dedicar exclusivament a *The Normal Heart*. Després de la seva estrena, la producció va resultar un èxit i va anar passant per diferents teatres dels Estats Units i fins i tot es van començar a entaular converses per a una adaptació cinematogràfica (Kramer, 1994: 92). Tot i l'èxit de l'obra i el seu impacte a nivell mediàtic i cultural, que van contribuir a dotar a Kramer d'encara més presència en el panorama del moment; a nivell polític, l'administració local d'Ed Koch i la nacional de Ronald Reagan continuaven donant l'esquena a l'auge de les infeccions per VIH. Cada vegada eren més les persones contagiades i mortes, i els recursos destinats a la investigació eren extremadament limitats. El malestar del col·lectiu creixia i qualsevol iniciativa o intent de reivindicació semblaven ser insuficients.

Rebeca Ranson explica que quan va acabar de veure *The Normal Heart* en el teatre, el públic, després d'haver estat plorant pel que estaven contemplant, van aixecar-se i van marxar: « [...] *feeling like “they did what they needed to do for AIDS—”* ». Aquesta actitud de l'espectador demostra la necessitat d'un canvi constant en les intervencions que es duen a terme en relació a la pandèmia (Román, 1998: 66). La societat canvia a velocitats vertiginoses i les necessitats d'activisme també són diferents. A més, quan la SIDA irromp en la performativitat del col·lectiu i esdevé la principal temàtica a abordar, comença a ser primordial i necessari tractar el tema des de diferents prismes per evitar l'avorriment i desistiment del públic. Cal estar en constant renovació pel que fa a les problemàtiques que envolten la malaltia en una pandèmia en la qual cada dia es presentava un repte nou. D'aquesta manera, Kramer recupera l'escriptura dramàtica per a seguir parlant de la SIDA i dels problemes socials que aquesta comporta. Aquesta vegada però, enfoca la crisi sanitària des d'una òptica ben diferent.

5.2. L'escriptura dramàtica

Just Say No (1988) rep el seu títol de la polèmica campanya publicitària que va liderar Nancy Reagan en contra de l'ús, distribució i consum de les drogues en els sectors més joves de la societat. La primera dama defensava que la millor manera d'aturar el consum i evitar-ne les desastroses conseqüències passava simplement per saber dir “no”. La campanya va ser titllada de simplista ja que es fomentava bàsicament en un eslògan que carregava la responsabilitat a les víctimes de les drogues en comptes d'establir una plataforma d'acompanyament i actuacions encaminades a solucionar el problema. No cal endinsar-se en el paral·lelisme de la situació, ja que resulta evident. L'absoluta ignorància i manca de voluntat per part del govern de prendre acció en relació a la SIDA era patent des de 1981. Ara que Kramer s'havia desmarcat per complet del seu entorn, dels seus companys, i havia dedicat la seva dramaturgia a analitzar els perquès i les complicacions de les

relacions entre els homes (amics) que lluitaven per una mateixa causa, l'autor comença a elaborar el seu nou discurs per a atacar i criticar durament la següent baula de la cadena a qui realment culpa de la situació: l'estament polític. D'aquesta manera, *Just Say No* suposa una manera d'arremetre contra l'administració i fer públiques les seves mancances i errors per a presentar a la societat un govern amb unes prioritats molt llunyanes al benestar de la població: «[...] my “play about a farce” *Just Say No in which I tried to find yet another way to expose our two most active murderers, Reagan and Koch* [...] » (Kramer, 1994: 288).

Tal i com s'explicita a la cita anterior, aquesta vegada Kramer articula el seu discurs al voltant de la farsa, i escull aquest gènere per a caricaturitzar i ridiculitzar una administració política que no disposa d'una agenda actualitzada i respectuosa amb la ciutadania. La farsa suposa un entramat de convencions socials estripades al màxim. Aquest gènere va íntimament lligat amb la transgressió, i com explica John M. Clum, la necessitat de transgredir uns límits requereix primer la identificació d'aquests per a creuar-los (Clum, 1992: 114). La materialització dels límits i de l'espai pre- i post-transgressió es duu a terme a través de les portes. Portes d'entrada, d'habitacions, d'armaris,... espais amagats que no acaben de ser del tot descoberts i que suposen una incògnita. La manca de coneixement del que succeeix allà, en aquell espai, permet trencar amb qualsevol normativa i donar peu a l'ambigüitat i al secretisme. Kramer recupera elements dramàtics de la farsa més pura de Plaute i juga també amb la farsa de dormitori tan característica d'autors com Georges Feydeau on la temàtica sexual és la principal de l'obra.

Tota la peça té lloc a la mansió plena d'habitacions de Foppy Schwartz, un homosexual de l'alta societat que es relaciona amb les figures més importants i representatives de la ciutat. La seva casa rebrà la visita de diferents personatges que representen diferents entitats del panorama polític novaiorquès, les trames dels quals sempre estaran íntimament vinculades amb la sexualitat i el seu espectre. Per una banda, Nancy Reagan, batejada com Mrs. Potentate (traduïble com Senyora Poderosa), busca desesperadament una cinta de vídeo on apareix ella enmig d'una orgia amb diferents membres de l'administració política. Paral·lelament, Schwartz també rebrà la visita del fill d'aquesta i de Mr. Potentate (o Daddy, que mai no apareix a l'obra però és la caricaturització de Ronald Reagan) Junior, que busca consol després d'haver confessat als seus pares la seva homosexualitat i desitjos de convertir-se en un reputat ballarí i ha sigut repudiat pels seus progenitors. Per si no n'hi hagués prou, a la mescla s'hi sumará Gilbert Perch, l'amant secret del l'alcalde, anomenat talment Mayor i que simbolitza un Ed Koch dins de l'armari. El batle d'Appleberg (Nova York canviada amb un joc de paraules i el seu sobrenom de *big apple*) també entrarà en escena, així com un seguit de personatges més que, sense representar figures reals, ajudaran a construir una sàtira plena de crítica social que no va tenir la rebuda esperada ni molt menys l'èxit de la predecessora, en

gran part, precisament, per parlar i criticar sense embuts les figures polítiques més representatives dels Estats Units del moment.

Clum explica que un dels pilars de la construcció de la farsa és la desaparició del personatge complex, que es veu engolit per una única de les seves característiques portades a l'extrem. La tipificació absoluta esdevé l'eina per a crear personatges còmics i arquetípics amb unes motivacions molt concretes i un arc de personatge al llarg de l'obra més aviat senzill: «[...] *character becomes type*.» (Clum, 1992: 115). Aquesta “simplificació” juga a favor de Kramer a l'hora de presentar a les figures més influents amb unes característiques banals, ridícules i histriòniques que no fan més que accentuar el despropòsit de gestió que estaven portant a terme. Ja no parla de persones properes, ja no amaga darrera pseudònims amics seus que li han fet mal i parelles que han sucumbit a la malaltia. La farsa és el gènere perfecte perquè permet ridiculitzar figures inaccessibles i popularment conegudes. El drama realista que tractava de forma crua però versemblant les amistats de Kramer es substitueix per un humor estripat i a vegades il·lògic que confirma, una vegada més, que l'autor no té cap mena de por.

5.3. El jo i la dimensió privada

Si fins aleshores les circumstàncies personals havien servit de motlle per a la producció dramàtica de Kramer, *Just Say No* suposa un punt d'inflexió en la manera de concebre la seva pròpia projecció dins del text i el desenvolupament d'un jo intern que serveixi de fil conductor per a la trama. Kramer agafa distància de la vulnerabilitat i del bolcament de la seva pròpia experiència com a recurs primari per a l'elaboració de personatges i de trames. La necessitat autobiogràfica es veu pausada per una força major. La introspecció feta a *The Normal Heart* i la conseqüent exposició mediàtica de la vida personal de Kramer desapareix en aquesta segona peça de la pandèmia per a donar lloc a un distanciament del jo més personal. D'aquesta manera, es complica la identificació d'un personatge clau que esdevingui un antiheroi i vehiculi la vida del propi Kramer. La ideologia de l'autor i, per tant, la dimensió més privada d'aquesta veu cantant, es fragmenta en diferents personatges que, en certs moments de l'obra, manifesten a través dels seus parlaments les opinions que Kramer havia enunciat en primer lloc a *Reports*. No hi ha una única veu, ara és un conjunt de personatges (com el col·lectiu que li dona l'esquena a la vida real) els que a l'interaccionar amb les estripades caricatures de les figures governamentals suposen la transmissió d'una ideologia concreta. El lector no segueix una trama estructurada com el viatge d'un antiheroi amb qui pot empatitzar i comprendre les seves emocions. A *Just Say No* té lloc una immersió en un univers paral·lel però no del tot aliè que convida a reflexionar sobre l'estat polític extremadament vinculat al país i al moment històric.

Aquesta invitació a la reflexió s'evidencia des del començament de l'obra, quan en el pròleg es presenta a Electra Vye, una dona negra que romp la quarta paret i interpel·la directament al públic:

ELECTRA: Listen, my children, and you shall hear

How we came to be screwed so drear

By Mommy and Daddy, who make all the rules,

And then live by others –making us fools.

[...]

(Kramer, 2002: 361)

La comunicació directe amb el públic ressembla trencar la quarta paret i transforma el codi d'escriptura i posa èmfasi directament en la notificació de l'espectador/lector del contingut que es desenvoluparà. De fet, Electra utilitza la primera persona del plural: «[...] *How we came to be screwed so drear* [...]» per així parlar per totes aquelles persones víctimes de l'administració de Ronald i Nancy Reagan. Algunes d'aquestes víctimes tindran el seu propi rol a l'obra, i esdevenen fragments del *jo* més personal. D'aquesta manera, es crea un mosaic de diferents personatges amb un malestar cap a l'administració política però un malestar concret i específic. Si es recupera una de les característiques claus de la farsa, on cada personatge es veu engolit per un tret de personalitat concret, aquests malestres específics distribuïts en diferents personatges obeeixen a la divisió del malestar propi de l'autor.

Electra Vye és un personatge que, dins de la trama, no esdevé pivot a l'hora de vehicular la crítica satírica de Kramer; però sí que és l'únic personatge que, tant al principi com al final, parla directament amb el públic. Ella és el personatge que guia al públic i l'ubica per a que entri al món de l'obra i, també al final, el convida al món real:

ELECTRA: [...] I'm afraid now. Now I know too much, too. Now, so do you. Now, what are you going to do?

(Kramer, 2002: 459)

La comparació amb Marsha P. Johnson es quasi inevitable. La dona negra que porta el missatge i esdevé la capdavantera del moviment, d'assegurar-se que la informació arribi i que la gent que escolti sigui plenament conscient del que està passant. Aquesta connexió amb el públic, aquesta figura missatgera, és la part més reivindicativa d'un Ned Weeks que ha decidit parlar directament amb els espectadors i allunyar-se dels convencionalismes del drama més realista. Si el missatge no ha quallat quan es presenta a escena, a veure si ho fa quan s'entrega al públic directament. Electra, aleshores, assumirà la vessant més crítica i política, la part més reivindicativa del *jo* que es relacionarà amb l'entorn de la forma més racional i crítica, trencant una mica els esquemes del codi de la farsa. La interpel·lació directa al públic amb la pregunta final suposa una clara cita de *La bona persona de Sezuan* de Bertolt Brecht, autor de qui inevitablement beu Kramer en aquesta segona obra. Traslladar al públic el dilema irresolt que s'acaba de plantejar a escena és la millor forma de reclamar la implicació activa del públic en la qüestió.

És complicat associar la veu interna del propi Kramer en el discurs dels personatges de *Just Say No*, i el propi llenguatge de la farsa és el que ho complica. No és un exercici d'honestedat, no es busca una introspecció. La contrapart d'Electra, Foppy Schwartz, suposa una altra unitat d'aquesta fragmentació de la veu interna de l'autor i esdevé un personatge que presenta un conflicte moral de major profunditat en comparació a la resta. Schwartz, aleshores, torna a ser aquest antiheroi de Kramer tot i que aquest rol d'antiheroi no l'assumeixi fins al final de l'obra com es veurà més endavant. El viatge que segueix *Just Say No* fuig d'un protagonista que lluita en contra de les seves pròpies circumstàncies per presentar-ne un altre que trenca i s'allunya del seu propi entorn per a aproximar-se una mica més a la veritat. *Just Say No*, aleshores, no és el viatge de l'antiheroi sinó el despertar d'aquest. Des del principi, Foppy coneix i controla a tothom a través dels seus favors i la seva mansió, i esdevé algú pivot en la cúpula social. Les referències a personalitats del moments són nombroses i Foppy sempre esdevé algú de confiança:

MRS. POTENTATE'S VOICE: My Foppiness!

FOPPY: My supreme Blessedness!

MRS. POTENTATE'S VOICE: Are we alone?

FOPPY: Your bitch is my command.

(Kramer, 2002: 365)

La relació amb la primera dama del país és de cordialitat i de subordinació. Al principi de la història es planteja el dilema del personatge: els amants Trudi Tunick i Herman Harrod volen que Foppy xantatge a la primera dama i a la muller de Harrod per a aconseguir diners i ascendir en la piràmide social amb una cinta de vídeo que conté una orgia on la primera dama és present juntament amb els amants. Foppy és conscient de tot el que ha aconseguit anant darrere i sucumbint als manaments de les altes esferes i dubta de si procedir o no. Es planteja seriosament entregar la cinta a la primera dama per tal que es desfaci d'ella. Al final, es mou sempre a favor d'aconseguir la protecció del matrimoni presidencial, que tant ha fet per a ell. La seva indecisió augmenta quan arriba a casa Junior, el fill dels presidents, que fuig del seu nucli familiar després d'haver sigut repudiat per ser homosexual. Foppy, que mai no ha parlat de la seva homosexualitat davant de la primera dama, comença a plantejar-se de veres quin hauria de ser el seu paper i si hauria de començar a moure's seguint una brúixola moral diferent. Junior desitja amb totes les seves forces reivindicar la seva homosexualitat, però Foppy sap que és una jugada arriscada:

JUNIOR: Foppy, you were the first person I told I was gay. You told me I wasn't sick but to keep my mouth shut. Well, I want to open my mouth. [...]

FOPPY: My thinner Marlon Brando, my shorter Tommy Tune, your father does not like us.

[...]

JUNIOR: [parlant de la relació de Foppy amb Mrs. Potentate] She must know you're gay.

FOPPY: We do not discuss it!

JUNIOR: Why not?

FOPPY: Why not, why not, youth want to know? Because Mommy and Daddy are rulers of over two hundred million people who look on us as freaks.

JUNIOR: You deny your true feelings.

FOPPY: Better that than she denies me all her Palace parties. One makes choices.

(Kramer, 2002: 386-387)

Foppy mostra consciència d'haver renunciat a la seva condició d'homosexual. Ha hagut de renegar de la seva identitat per poder estar al lloc que socialment vol ocupar. Tot i així, la multiplicitat de personatges que acaben apareixent a la seva mansió contribueixen al fet que posi en dubte el seu model de vida. Gilbert Perch, l'amant de l'alcalde, li fa veure que el batle de la ciutat, escollit pel president, està en ple procés de decidir si es torna a presentar a les eleccions. Appleberg està enmig d'una crisi mèdica on la gent està morint i Gilbert explica que l'alcalde n'és plenament conscient, però que les estadístiques i els números han de romandre secrets. Poc a poc, Foppy veu com tot el seu món real (el col·lectiu, els amics propers) estan a mercè de les autoritats polítiques, les quals no tenen el més mínim interès per a vetllar per ells. Finalment, es narra com el president es troba en un congrés on es votarà la legalització de l'homosexualitat, que surt en contra i, per tant, és manté exempta de reconeixement legal. Tot això, contribueix al viatge de Foppy de reconeixement propi i de decisió d'assumir i acceptar la seva homosexualitat i vetllar per la seva comunitat:

FOPPY: [...] Herman Harrod, you are forcing me to have my rendezvous with destiny. It is time for me to change into basic Black.

(Kramer, 2002: 390)

FOPPY: What's happening to me? Electra, I'm tired of being a hag fag. Is this a way to live out one's life? I think it's time to change the world.

(Kramer, 2002: 397)

Aleshores, també amb l'ajuda de l'Electra, que es manté tota l'obra com la veu de la saviesa i del procedir, decideix que efectivament farà xantatge a la primera dama per aconseguir el respecte que tant mereix i la llibertat d'ell i dels seus en ser com vulguin ser:

FOPPY: Now. I also want Daddy to propose legislation prohibiting discrimination on the basis of sexual orientation...

[...]

MRS. POTENTATE: (*To FOPPY.*) So this is your price?

JUNIOR: Hey, Ma, it's not such a high price.

FOPPY: And as long as we are negotiating, my Sandra Day O'Connor, Daddy must also petition the Supreme Tribunal to rehear that wretched wrongful case that has made your own son illegal.

(Kramer, 2002: 451)

D'aquesta manera, el viatge del *jo* protagonista deixa de ser una lluita contra les seves circumstàncies, per a esdevenir un procés de reconeixement propi i dignificació. Kramer s'apropia del gènere de la farsa per a buscar-hi una mirada crítica i satírica del seu entorn (com es veurà més endavant) i també aconsegueix desfer els estereotips que presenta el personatge de Foppy, eliminar la seva personalitat estripada pròpia de la sàtira, per fer-lo aterrar una mica més i que s'inclogui dins aquest seguit de personatges tan característics de l'autor que descobreixen la veritat, decideixen apostar per ella i trenquen amb el que coneixien fins aleshores. Fins i tot, aquest antiheroi que arriba tard, que no és capaç de lluitar a temps i ha de sobreposar-se quan la catàstrofe ja s'ha instaurat, apareix breument a *Just Say No* quan, a la mansió de Foppy coincideixen Junior i Gilbert i s'enamoren un de l'altre. Foppy sembla ser aquesta celestina que ha propiciat la relació i, una vegada més, l'amor es manté inaccessible per al protagonista:

JUNIOR: You can't keep kids from fucking, 'cause it feels so good. (*Runs over to FOPPY and hugs him.*) Thank you for helping me find love. And for being such a warrior role model. Foppy the Great!

(JUNIOR takes GILBERT into Oscar Wilde. The door closes. HERMAN starts to move. He even pulls himself up a stair or two.)

FOPPY: Foppy the late.

(Kramer, 2002: 424)

Els dilemes als que s'ha afrontat Foppy, als que s'ha afrontat el propi autor, són els dilemes que es presenten al públic per tal que se'ls plantegi i reaccioni. Al final, Kramer demostra que cap gènere teatral està exempt de ser sacsejat i posat al servei de la lluita contra la pandèmia de la SIDA.

5.4. El *jo* i la dimensió pública

Quan Kramer s'apropia dels codis propis de la farsa, arrossega totes les conseqüències d'aquest gènere tan característic. La relació amb l'entorn, per tant, es veu obligada a ser sotmesa al filtre de la sàtira i la comèdia estripada i abandona el naturalisme més proper al drama realista utilitzat a *The Normal Heart*. Tanmateix, la deformació grotesca de la realitat ha sigut molts cops el recurs més efectiu per a demostrar-ne els seus vicis, i el teatre de Valle-Inclán o de Dürrenmatt en són un bon exemple. Aquest fet permet no només el distanciament del públic i la seva invitació a la reflexió, sinó que suposa també el distanciament propi d'un autor que ve de fer un treball dramàtic molt íntim i que ara aposta per un gènere que no demana perdó a l'hora de fer humor de res. La vulnerabilitat es veu substituïda per la indignació. Al final, una vegada més, el gènere és sotmès a la voluntat política i es posa al servei del dramaturg. La farsa esdevé la millor manera de ridiculitzar un entorn hostil. El primer personatge a començar a atacar sense pietat l'administració és Electra. Kramer recupera el sentiment de l'antiheroi imprès vist de l'òptica de la farsa. Prengui's per exemple:

ELECTRA: The ideals that made our country great are more than ever turned to excrement. (*To the audience.*) That's shit.

FOPPY: They have been a good First Mommy and First Daddy.

ELECTRA: To you white, man.

(He begins to open and model various presents. She helps him.)

ELECTRA: I was taught if we didn't like it to speak up. There are 23,110 lobbyists in this town. There are 21,614 journalists. There are 180,234 trade reps. It is impossible to be heard from underneath the weight and volume of 224,958 other speaker-uppers.

FOPPY: You have discovered democracy's flaw. Write your chamberperson,

(Kramer, 2002: 366)

És el primer personatge que, ja de bones a primeres entrada l'obra, qüestiona la gestió del govern de *Mommy i Daddy*. El malestar és bolcat sobre una administració que es mostra incompetent per a gestionar els problemes de més gravetat que assolen la ciutat d'Appleberg. Més endavant, quan arriba Junior, Electra li recrimina directament l'actuació dels seus pares en relació al consum i tràfic de drogues. No s'ha d'oblidar que els addictes a drogues per via parenteral van ser una comunitat extremadament danyada també per la SIDA, i a més es relaciona amb la campanya publicitària que dona nom a l'obra:

JUNIOR: Hi, Electra.

ELECTRA: Tell your daddy since he took office the number of employees fighting illicit drug traffic decreased by 19,069

JUNIOR: I told him.

[...]

ELECTRA: More than two hundred of his senior officials have been accused of illegal conduct. His administration has been the most corrupt in U.S. history. So many have been indicted or imprisoned that you can't walk twenty feet in this town without leaving the scene of a crime.

(Kramer, 2002: 382-383)

Com aquesta figura que vehicula el seny, Electra sempre es manté alerta amb les personalitats polítiques que es presenten a casa de Foppy. Però poc a poc, serà el propi amo de la mansió que anirà agafant consciència sobre la situació i qüestionarà aquest entorn. Aquesta manifestació del canvi de pensament de Foppy es veu sobretot amb les seves converses amb l'alcalde. Un dels gags més recurrents de la peça amb els que Kramer relaciona el seu jo és un alcalde que es nega a reconèixer que ell també és homosexual. Gilbert Perch és el seu amant però ell es nega a reconèixer que els favors que li fan són de caire sexual i que se sent atret pels homes. Aquesta idea, com la majoria de les presentades a les obres, apareix com a mirall de realitat, ja que Ed Koch havia sigut qüestionat nombrosament per la seva sexualitat i és considerava que, precisament, el ser homosexual i no acceptar-ho era el que el portava a la indiferència davant la pandèmia:

MAYOR: [...] I am not gay, you know.

FOPPY: If homosexuality could claim visibly all those who disclaim it, it would be the Catholic Church. You are talking to Foppy!

(Kramer, 2002: 394)

A través de la sàtira, presenta un alcalde indecís i que constantment nega la seva homosexualitat tot i haver-se presentat a casa de Foppy buscant al seu amant. La situació còmica torna a arrelar-se i pren serietat quan Foppy serveix d'eina per a vehicular el malestar de Kramer davant la gestió administrativa del batle, ja no només en qüestions de la pandèmia (com es parlarà a l'apartat següent) sinó també en qualsevol menester polític:

FOPPY: But the truth is Appleberg stinks with scandal and corruption.

MAYOR: Are you trying to tell me I smell?

FOPPY: You smell. Your politics smell. Your administration smells. Your subways smell. Your bridges are falling down. Stepping into your ocean is like swimming in an unflushed toilet. What's come over me? Why are you letting all our boys be devoured by this horrible plague without lifting a finger?

(Kramer, 2002: 395)

La relació amb l'entorn esdevé una crítica constant cap a uns personatges que suposen l'autoritat política però només pensen en les relacions sexuals que puguin mantenir. Els escàndols sexuals dels polítics són l'eina de crítica després que aquests hagin jutjat tant el col·lectiu per la seva conducta sexual. A més, un dels aspectes més interessants de la relació del *jo* amb el seu entorn és que Kramer utilitza els propis personatges que simbolitzen les figures de govern per a retratar-los. Pel que fa a la crítica de l'administració, utilitza sobretot la figura de Mrs. Potentate, mentre que l'alcalde suposa una eina per a vehicular el malestar de la gestió de la pandèmia:

MRS. POTENTATE: [*parlant del seu marit*] The only time he really comes to life is when we stick him in front of a camera. Otherwise we hide him. Do you have any idea how desperate he is?

(Kramer, 2002: 426)

MRS. POTENTATE: Oh, not those drugs. Take all those drugs you want. I mean health care, medicine, education – that's a drug for you people – and abortion! I've already taken away all your abortions. So you can never get out of your filthy rut, with your voracious appetite for sex, and children, and sex, and more children, and more sex...

[...]

MRS. POTENTATE: Home! Home! I've swallowed enough. What do faggots know of home? You don't have any children. We won't let you have any children. We won't let you get married. Unless you marry one of us and have children. You call yourselves gay, but you're not really happy. How could you be happy with all the laws we pass to make certain that you can't be. (*To JUNIOR.*) Tell the world? You think the world wants to know that my son is gay? That my daughter is a drugged-out hippie? That my husband's children by another marriage are of little interest to us? That Benny Thau blabs how many times I got down on my knees and opened my mouth? (*And he should know.*) All my people care about is that I'm a married woman and a mother who not only faithfully reads but regularly appears in *People* magazine. Only normal people read *People* magazine. Everyone normal is married. So you're not normal. Daddy is the most powerful potentate since Jesus. No one wants to know anything juicy about Jesus!

(Kramer, 2002: 453-454)

Aquests monòlegs del personatge de Nancy Reagan tenen lloc cap al final de l'obra i una vegada més contribueixen a reforçar aquesta idea de la superioritat jeràrquica dels polítics. Independentment de la seva moralitat, la seva influència i estatus són el que els permeten comportar-se de la manera en la que ho fan. Sense tenir un antiheroi clarament representat, els personatges que simbolitzen la lluita es veuen engolits per les seves circumstàncies i el seu entorn.

5.5. El jo i la malaltia

A *Just Say No*, Kramer decideix apartar-se una mica de la malaltia com a focus principal de la desgràcia dels personatges. En l'obra, la SIDA no és el focus principal de conflicte ni tensió entre Foppy Schwartz i la resta; però tot i així, sí que a *Just Say No* s'esmenta directament i se'n parla pel seu nom. La paraula SIDA no apareix en cap moment de *The Normal Heart*, i dota la immunodeficiència de certa entitat superior, desconeguda, que causa el mal. La redacció d'aquesta peça, en canvi, es produeix quan la ciutat de Nova York porta més d'un lustre immersa en un caos mèdic. La SIDA és present i és identificable. El problema ja no és una malaltia desconeguda que mata el col·lectiu (i més gent); el problema ara són unes persones físiques i reals que, tot i ser conscients de l'existència de la malaltia, la ignoren i permeten que s'emporti més vides. Al final, per a Kramer els estralls de la pandèmia han tingut lloc per culpa de persones que tenen nom i cognoms.

D'aquesta manera, la malaltia s'introdueix d'una manera molt més explícita, molt més plana i sense dotar-la de cap halo de misticisme. Se li dona un pes molt més mundà i, en canvi, s'eleva les ineptituds d'aquelles persones que la permeten. De fet, *Just Say No* comença amb la notícia d'un conegut de Foppy que ha mort per culpa de la pandèmia. Per ubicar el lector, Foppy esmenta tot un seguit de personalitats que també van sucumbir a la SIDA:

FOPPY: [...] Not again! Perry, Angelo, Rock, that dreadful candelabra person, Roy... well, we don't miss Roy. Who is this time? It was only a question of time. Surrounded by so much ballet beauty. (*Into another ringing phone.*) Aspetta? Darling Suzy, you must have heard, Robert now joins Alvin as God's choreographer. [...]

(Kramer, 2002: 364-365)

D'altra banda, qualsevol esment que rep la SIDA al llarg de l'obra es fa des d'una òptica extremadament política i activista. Precisament, la intervenció prèviament esmentada és l'única on es tracta la SIDA des del dol i des de la pèrdua. Aquesta visió ja s'ha explorat a *The Normal Heart*, ara el lector necessita fugir del sentimentalisme per entendre que darrera aquesta malaltia hi ha responsables de carn i ossos. Quan Gilbert arriba a la casa i explica a Foppy que està fugint del batle, relata la seva història i fa el següent esment:

GILBERT: [...] I leard all about the burgeoning plague and I told him [*el batle*] and he said, "Shut up, you gonif twit, it's a secret, haven't I taught you anything about secrets" [...]

(Kramer, 2002: 377)

Amb aquesta intervenció ja es presenta una administració política que és conscient de tot però que prefereix romandre en silenci. Com s'ha esmentat abans, Kramer utilitza la figura del batle com a vehicle per il·lustrar la manca de compromís de les figures polítiques. Ara ja no hi ha un antiheroi que expressa el seu malestar per no sentir-se escoltat, són els propis dolents els que s'encarreguen amb el seu discurs de deixar constància del seu posicionament:

MAYOR: [...] There is no plague in Appleberg. I just got a lot of fairies. Nobody can see fairies.

(Kramer, 2002: 394)

MAYOR: [...] (*Dialing a phone.*) Give me the latest number from Sex and Germs... I don't want to know? Then don't tell me... Why I don't want to know? Because it's a pooh-pooh disease. No one wants it. Breast cancer a woman gets sympathy. Parkinson's fashionable. Katharine Hepburn has it. Cystic fibrosis. Joan Rivers designs your jewelry. A faygeleh gets sick. To the lions...! No, I haven't found him yet to shut him up. But I will!

(Kramer, 2002: 414)

Fins i tot hi ha un moment, quan l'alcalde i el seu amant es troben, que el primer renega de qualsevol trobada que hagi tingut amb Gilbert i fins i tot nega la seva sexualitat, però després comparteixen un petó tot i haver assegurat que no és homosexual:

GILBERT: You told me real estate interests would tear my throat out if I talked.

MAYOR: That's right, They would.

GILBERT: You said anyone working in Germs who even said the word AIDS would lose his job and rent-controlled apartment.

MAYOR: That's right. You did.

GILBERT: I could never love anyone in the closet.

MAYOR: That's right. I'm not gay (*Starts kissing and mauling him again.*)

(Kramer, 2002: 442)

D'altra banda, Mrs. Potentate també té un monòleg on deixa clares les seves intencions davant la malaltia i com manipula la informació dels mitjans quan manté una conversació telefònica amb el seu marit:

MRS. POTENTATE: [...] Remember, you must say directly to the camera that you believe it is a tragic illness, but yes, you still believe they should remain illegal. And never ever say the word *AIDS* or *homosexuals*! [...]

(Kramer, 2002: 425)

En aquest parlament hi ha una al·lusió directa a la manca de voluntat del president Reagan d'esmentar la paraula SIDA o homosexualitat en els mitjans públics, un dels altres motius pels quals a *Just Say No* la malaltia és al·ludida de forma tan explícita, i juga amb la ironia de la manca d'esment per part de les autoritats. De fet, amb aquesta intervenció es recupera una problemàtica presentada a *The Normal Heart*, que és el tractament de l'homosexualitat com una malaltia i no la SIDA. Aquesta idea

es re-introdueix de la mà de Junior quan arriba a casa de Foppy i explica que el seu pare l'ha agredit quan se n'ha adonat que és homosexual:

JUNIOR: [...] Daddy picked up one of my ballet slippers and slapped me back and forth all over, up and down, I was still naked, and he screamed at me, "I, whose Supreme Tribunal your mother and I have packed with justices to make you null and void," [...]

(Kramer, 2002: 385)

La idea també és veu remarcada amb el monòleg de Mrs. Potentate esmentat anteriorment (Kramer, 2002: 453-454). D'aquesta manera, *Just Say No* decideix vehicular totes les dimensions de la veu protagonista a través de personatges absurds amb parlaments radicals i a vegades satírics. En comptes de presentar els dilemes i els problemes del col·lectiu de forma explícita i realista, opta per mostrar les grans absurditats de la classe política; i és precisament quan aquests personatges parlen de la pandèmia i de l'homosexualitat quan s'aconsegueix realment un efecte d'impacte sobre el lector. Quan tot està dit des de la sàtira i la burla, els problemes reals (la malaltia, la mort i la ignorància) adquireixen una dimensió molt més seriosa. És la manera més adient de fer veure que, evidentment, tot el que passava a Nova York no era pas una farsa i s'havia de prendre seriosament.

6. THE DESTINY OF ME

6.1. Origen i perspectiva històrica

El treball d'escriptura i posterior muntatge de *Just Say No* va ser una experiència dolorosa per a Kramer. La peça no fou ben rebuda per la crítica, la qual segons l'autor mai no va acabar d'entendre el missatge de l'obra. La producció, estrenada al WPA Theatre de Nova York l'octubre de 1988, només va durar tres setmanes i després no va aconseguir fer gira. *Just Say No*, tot i ser la preferida de Kramer de la trilogia de la pandèmia, va ser la que es va topar amb un fracàs més estrepitos (Kramer, 2002: 355-356). El procés de creació de l'obra va anar acompanyat d'una investigació exhaustiva sobre la política del moment i les figures que més són referenciades. L'ambició de l'autor i el malestar pel context social del moment el van portar a un empitjorament de la seva salut amb el debut d'una hèrnia per la qual fou ingressat. Durant la seva estada a l'hospital, un seguit de proves van revelar un diagnòstic que marcaria la situació de l'autor i modelaria la seva posterior i última producció dramàtica: Larry Kramer era seropositiu.

El diagnòstic d'infecció per VIH col·loca en l'imaginari de Kramer la idea de la mort imminent. L'any 1990 escriu: «*Even though there is nothing different in my body except this new bit of information in my head, my life is changed forever. A new fear has now joined my daily repertoire of emotions, and my nighttime ones, too. But life has also become exceptionally more precious and,*

ironically, I am quite happy» (Mass, 1997: 56). D'aquesta manera, amb la certesa que el seu temps era limitat i que després de tants d'anys d'activisme la pròpia malaltia havia començat a marcar el seu destí, comença la redacció de *The Furniture of Home*, una obra de teatre que pretén acompanyar el seu èxit de 1985 i que, de fet, titula a partir del mateix poema de W.H. Auden que dona nom a *The Normal Heart, September 1, 1939*. (Mass, 1997: 172)

6.2. L'escriptura dramàtica

Kramer comença a treballar sobre *The Furniture of Home* amb la certesa que morirà. En el procés d'escriptura, es troba immers en la construcció d'una peça de teatre que busca el retrobament de l'autor amb la seva veu interna i, sobretot, la conciliació amb la seva vida i les seves decisions, ara que sap que els seus dies estan arribant a la seva fi. L'obra serveix de continuació a *The Normal Heart* i presenta un Ned Weeks que, després dels esdeveniments de la primera obra, viatja de Nova York a Washington per a sotmetre's a un tractament experimental ja que, finalment, ha descobert que és seropositiu.

En el procés de rebre aquest tractament, Weeks comença a recordar moments de la seva infantesa i crea petites bombolles que serveixen com a viatges al passat per entendre d'on ve el personatge i, a la vegada, posar llum i context sobre esdeveniments ja introduïts a *The Normal Heart*. Aquests quadres familiars, que presenten uns joves Ned i Ben i la seva complicada relació amb els seus pares, fugen de ser moments aïllats i el propi Ned adult interacciona amb els personatges dels seus records. Aquest estil dramàtic sorgeix a partir de moments personals de Kramer on es troba parlant amb una versió més jove d'ell mateix. En la intimitat de la llar, Kramer comença a entaular converses amb si mateix, que posteriorment esdevenen curtes escenes que l'autor escriu i, finalment, acaben construint tota una peça dramàtica (Kramer, 2014: 134-135). Aquesta peça final, última obra de teatre escrita per l'autor, té la intimitat com a màxima. Aquesta intimitat no només s'aconsegueix a través dels temes que tracta, sinó també en la construcció de l'espai dramàtic. Per primer cop, l'espai esdevé tan important i tant significatiu com la resta d'elements dramàtics. L'acció no té lloc a múltiples escenaris com a *The Normal Heart*, ni s'ubica en un espai impersonal que compleix els codis del gènere escollit com a la farsa de *Just Say No*. Per parlar de la seva vida, l'autor ubica aquesta obra a la seva pròpia casa.

La seva voluntat no era crear una obra de fantasia o de ciència ficció, sinó escriure una tragèdia on el personatge principal s'acaba per enfrontar de forma definitiva amb el seu destí. En paraules d'ell: «*I should point out that I have always hated anything that borders on the nonrealistic. I hate science fiction and horror movies. I do not want to see a play [...] in which one actor (the author) talks to himself as embodied in another actor.*» (Kramer, 2014: 135). D'aquesta manera, *The Furniture of Home* recupera el drama realista propi de *The Normal Heart* quan parla de la malaltia i de les

perspectives de futur i s'endinsa en el costumisme i en les dinàmiques familiars pròpies d'Arthur Miller o Eugene O'Neill per retratar una família estatunidenca dels anys 50 que ha servit de motlle per a la construcció de la personalitat de Weeks. L'antiheroi de Kramer finalitza el seu viatge en aquesta història on es planta cara a cara amb l'enemic més gran que el personatge ha conegut: ell mateix. La voluntat d'entendre's i entendre el camí del *jo* fan que, finalment, l'obra es tituli *The Destiny of Me*.

6.3. El *jo* i la dimensió privada

La infecció per VIH era sinònim de mort. Aquesta idea era present en l'imaginari comú i en el del propi Kramer. D'aquesta manera, al veure que el final era proper, inevitablement a l'autor se li dispara un ressort que el fa tornar a l'inici i viatjar a través del temps i de la seva vida, analitzant les circumstàncies que el porten al moment present. En aquesta recerca del *jo* que s'afronta a la mort, al final, troba la seva veu interior en la recuperació del *jo* que va afrontar-se a la vida, a l'inici, al començament de tot. Kramer presenta una vegada més la veu de l'antiheroi i la vehicula altre cop a través de Ned Weeks, vuit anys després del final de *The Normal Heart*. I com en la vida mateixa, Ned, s'enfronta als que ell creu que són els seus darrers dies. Ara que el temps és limitat per a Kramer/Weeks, ambdós decideixen començar un viatge d'autoconeixement a través de diferents moments de la seva vida. Kramer recupera una *jo* fragmentat pel que fa a l'esfera més privada, tal i com el presenta a *Just Say No*, però fa d'aquesta(es) veu(s) interior(s) una entitat més complexa que a la farsa i la veu de l'antiheroi es divideix en dues, íntimament connectades, ja que representen la mateixa persona: Ned Weeks o l'activista del present que ho ha viscut tot, i Alexander Weeks, nom de naixement del personatge, o el nen que acaba de començar a viure i no sap res.

Al llarg de tota la peça, s'aniran intercalant moments ubicats en el present del personatge, mentre rep un tractament experimental després d'haver resultat seropositiu, amb moments del passat que serviran de quadres per entendre la relació d'un jove *jo* que comença a entendre com funciona el món i quins són els perills a que s'haurà d'enfrontar. Aquestes bombolles petites, delicades, podran establir un vincle amb el present a través del propi antiheroi protagonista, ja que la veu de Ned parlarà amb Alexander (ell mateix de jove) i intentarà acompanyar-lo en aquest viatge d'autoconeixement. La conversa entre els dos *jo* no resulta estranya per a cap dels dos, ja que al final no deixen de ser records que el propi Ned reviu. No funcionen com a flashbacks, sinó com a escenes que permeten a la veu protagonista sincerar-se i poder dir-se a ell mateix tot el que li hauria agradat saber abans de tot el que li està per venir. Aquestes petites escenes serveixen per primer cop a l'autor per poder presentar un *jo* intern molt més íntim i delicat, on les seves necessitats són explicitades i els seus pensaments no s'amaguen entre parlaments amb diferents personatges, sinó que és el propi *jo* que es parla a sí mateix per a poder entendre què és el que sent. A mesura que avanci l'obra, Ned parlarà també amb

els seus pares i el seu germà, personatges que apareixen en aquests escenaris per a recordar i recapitular sobre tot el que ha sigut, tot el que ha viscut i tot el que ha dit. L'antiheroi s'afronta a la seva pròpia vida per poder estar-hi en pau ara que sembla que el seu temps és limitat.

Aquest últim viatge de la veu narrativa també és compartit amb l'espectador, ja que recuperant la dinàmica d'Electra Vye a *Just Say No*, la veu protagonista explicita pensaments que s'adrecen directament al lector/espectador per a poder enunciar aquelles idees que ni va dir en el seu moment, ni dirà ara perquè al final, tot són imatges que el propi *jo* crea en el seu imaginari. D'aquesta manera, Ned Weeks acompanyarà la seva versió més jove en els moments més transcendents de la seva infantesa, maduresa i joventut per a poder comprendre ell mateix des del present, quins són els moments que més han marcat la seva existència.

La primera confessió que comparteix el *jo* amb ell mateix i amb el públic és la sensació de veure's fracassat i perdut. Quan un jove Alexander es troba amb la seva versió adulta rebent un tractament per una malaltia mortal, sol, desemparat, es troba amb el seu futur davant. En aquest joc dramàtic, la veu protagonista, cansada i desfeta pels esdeveniments de la darrera dècada, expressa el seu desig que la seva vida hagués sigut molt diferent:

ALEXANDER: I was here first! Are you rich and successful and famous? Two of them? One? Did you fall in love (*No answers.*) Every single second of my entire life I've wanted there to be somebody! I gave you great stuff to work with. How did you fuck it up? Excuse me for saying so, but I think you're a mess.

(Kramer, 2014: 150)

A partir d'aquest moment, abundaran els quadres familiars que permetran definir de bones a primeres un *jo* marcat per la sensació de diferència, per sentir-se aliè al seu entorn. Fins i tot, hi ha un moment on, des de la innocència, es qüestiona la manera de ser amb la seva mare:

ALEXANDER: Mommy –isn't it a good thing... being different?

(Kramer, 2014: 183)

L'esfera més personal del *jo* a *The Destiny of Me* recupera aquesta preocupació per sentir-se estimat i sentir-se correspost, una idea que planteja profundament a *The Normal Heart* però que ja va establir-se amb Fred Lemish a *Faggots*. La preocupació més gran de la veu protagonista sempre ha sigut sentir-se estimat i trobar l'amor (de fet, a la cita de la pàgina 150 explicitada anteriorment, el personatge d'Alexander li demana a la seva versió adulta si s'ha enamorat). I és que l'amor romàntic sempre ha sigut present en l'imaginari d'aquesta veu narrativa. La preocupació per l'amor vertader, per l'amor que no troba a la seva llar, sempre perseguirà el jove Alexander. No només l'amor entès de la perspectiva sexoafectiva (que té molt de pes a *Faggots* i a *The Normal Heart*), sinó també un amor i calidesa familiar i de la llar. La seva naturalesa i la seva identitat seran un focus de problema per a Ned, tal i com es desenvoluparà més endavant, i aquesta condició afectarà inevitablement

l'estima dels seus progenitors. Un pare que no l'entén i amb qui manté una turmentosa relació; i una mare que no acaba de llegir bé entre línies. *The Destiny of Me* ajuda a entendre finalment per què la idea de voler ser estimat sempre és tan present a la producció de Kramer, i és que aquest desig se li ha negat des de ben petit. A partir del segon acte, quan s'intensifiquen les intervencions del Ned adult amb els seus familiars i augmenta aquesta connotació etèria de la peça, el protagonista li confessa a la seva mare la seva por més gran:

NED: The point is my entire life I never believed for one single minute that my father ever loved me. The point is I can't even figure out if I've ever been loved at all.

(Kramer, 2014: 200)

A les portes de la mort, es qüestiona si allò que sempre ha buscat ho ha arribat a trobar. De fet, un dels episodis de la vida de Kramer que més han ressonat en la seva trajectòria i que atreueix a plasmar en el seu treball dramàtic és l'intent de suïcidi que va dur a terme mentre estava a la universitat, producte de sentir-se fora de lloc i d'haver fracassat en una relació amorosa:

NED: [...] After my father beat me and Mom up and told me he'd never wanted me and after I told my brother I was gay and after my brother got married and before my first year's final exams that I knew I'd flunk, I pulled a bottle of some kind of pills which belonged to my roommate whose father was a doctor out of his bureau drawer and swallowed them all. I had wanted to take a knife and slice a foot or arm off. I had wanted to see blood, gushing everywhere, making a huge mess, and floating me away on its sea. But there were only pills. [...]

(Kramer, 2014: 229)

Resulta paradoxal aquest monòleg quan, al final de l'obra, Ned es desenganxa les xeringues amb les que rep el tractament experimental i embruta tota l'habitació amb sang. La qüestió de sentir-se estimat o no sempre ha sigut present en l'imaginari de Kramer i els seus alter egos, i la preocupació de no sentir l'amor d'algú altre acaba d'originar-se en la manca d'amor que sent per ell mateix. A partir d'aquesta peça, es posa llum a com el gran quid de la qüestió que sempre ha anat intuït al llarg de la seva producció dramàtica és que l'esforç més gran que ha hagut de fer ha sigut acceptar la seva homosexualitat. El tema de la identitat sexual s'aprofundirà més a l'apartat EL JO I LA MALALTIA, però aquesta preocupació de la seva natura i com li ha portat a viure la vida de la manera en què ho ha fet.

Una de les connexions, breus i subtils, però a la vegada més enriquidores d'aquesta dimensió privada de la veu narrativa, és el record de Felix Turner, el marit de Ned que mor de SIDA al final de *The Normal Heart*. Un dels monòlegs que resulten més interessants de la peça és un que Ned precisament utilitza com a soliloqui, però a la vegada es dirigeix al públic. Després de la mort del seu pare, Ned relata la seva vida fins als esdeveniments que donen inici a *The Normal Heart*, i fins i tot va una mica més enllà per parlar del seu amor:

NED: [...] I spent many years looking for love – in the very manner I’d criticized. How needy man is. And with good reason. When I finally met someone, I was middle-aged. His name was Felix Turner. Eleven months later he was sick and nineteen months later he was dead. I had spent so many years looking for and preparing for and waiting for Felix. Just as he came into my arms and just as I was about to say “I love you, Felix”, the plague came along and killed him. And the further away I’ve got from the love I had, the more I question I ever had it in the first place.

(Kramer, 2014: 243)

Aquesta manca d’amor, aquesta necessitat de sentir-se complet i de poder manifestar les seves necessitats vitals és el que al cap i a la fi porta a Kramer a endinsar-se en l’escriptura. Buscar la manera de descriure les relacions amoroses entre les persones del seu voltant i definir les bases del que per ell és un amor correspost, sincer i honest. I ara que el final s’acosta, tant per l’alter ego com per Kramer (encara que gràcies als avenços en el tractament de la SIDA Kramer acabarà vivint molts més anys després de la publicació de l’obra) resulta confortant haver trobat la manera de poder expressar el seu malestar i haver dedicat la seva vida a entendre les relacions humanes i com ell les ha percebut tot aquest temps. Així talment es com li fa saber a la seva mare i al seu germà, les dues persones que, a pesar de tot, han sigut també les més properes a professar-li el més semblant a un amor com el que tant ha anhelat i les responsables últimes de l’ofici del protagonista:

NED: I wouldn’t be a writer if you guys hadn’t done what you did.

RENA: Is that something else I’m meant to feel guilty for?

NED: I love being a writer.

RENA: At last.

(Kramer, 2014: 249-250)

6.4. El jo i la dimensió pública

En aquesta conclusió del viatge del jo de Larry Kramer, una altra vegada apareix un entorn difícil que sembla negar-li la mà al protagonista. La introspecció que es duu a terme a l’obra fa que aquest entorn amb qui entaula més relació sigui una volta als orígens del mateix Kramer/Weeks i es materialitzi en la seva llar. La seva família, aleshores, suposa el punt de mira del conflicte dramàtic.

Aquest jo compartit a *The Destiny of Me* i la seva obra predecessora s’ha trobat sempre amb una família amb qui no ha acabat de connectar. Quan la idea de la mort esdevé tan present, l’escriptura dramàtica esdevé una eina per a l’autor per a poder dir el que no s’ha dit i manifestar els seus pensaments més endinsats. Segons Kramer, aquesta obra no deixa de ser la seva pròpia història explicada a través dels ulls de la seva família (Kramer, 2014: 133). La voluntat de l’autor és clara: deixar tancat tot el que queda pendent de dir-se. Tancar i posar punt i final a tots els anys d’emocions i relacions complicades i poder marxar en pau. *The Destiny of Me* suposa per tant, la disculpa més sincera i el comiat més emotiu de l’autor.

A *The Normal Heart* es planteja un passat familiar del protagonista complex i dur. La relació amb els seus pares no ha sigut mai bona, i amb *The Destiny of Me* l'autor es permet entendre els perquès d'aquesta relació i acceptar la seva natura, ara que el temps va en contra seu. Richard i Rena Weeks es presenten com el matrimoni clàssic de l'estampa estatunidenca dels anys 50. Els valors de la societat del moment no són diferents per a ells i es regeixen segons les normes socials que entenen com a úniques. La incapacitat de plantejar-se la diferència suposa l'eix de conflicte dels pares. El matrimoni porta una vida austera, amb diferents feines per a poder subsistir, i amb grans aspiracions de futur per a la seva descendència. Aquesta insatisfacció amb el somni de la gran vida americana tenyeix les dinàmiques familiars, que es veuen complicades per l'homosexualitat del seu fill, el qual encara no ha arribat a entendre, però que els progenitors ja intueixen. La Rena, per una banda, se sent fins i tot atreta per certs trets de la personalitat de Ned que arcaicament venen associades a allò "femení". Fins i tot, juga amb ell i deixa que es posi la seva roba, maquillant-lo (Kramer, 2014: 187-189). El seu pare, però, quan veu aquesta situació, perd els papers i comença a apallissar al seu fill:

RICHARD: What are you doing to him?

RENA: Don't use that tone of voice to me.

RICHARD: Look at him! He's a sissy! Your son is a sissy!

RENA: He's your son, too!

RICHARD: If he were my son, he wouldn't be wearing a dress. If he were my son, he'd come with me to ball games instead of going to your la-de-da theatre. Your son is a sissy! (*Hits him.*)

RENA: Richard!

(*RICHARD hits him again. ALEXANDER is strangely passive. RICHARD corners him and can't stop swatting him.*)

Stop it!

RICHARD: Sissy! Sissy! Sissy!

(Kramer, 2014: 189)

La violència com a eina per enfrontar-se amb el desconegut és la manera de procedir de Richard Weeks. Ned s'ha vist educat en un ambient on la seva diferència era castigada físicament i això contribuïa al seu desconcert i inquietud per entendre qui és. I com a exercici de redempció que és *The Destiny of Me*, el jo que es veu abocat a la mort opta per tenir una conversa sincera i honesta amb el seu pare. En un exercici d'entendre el perquè del comportament d'aquest, al lector se li explica que Richard ha patit una malaltia crònica que li genera úlceres al tracte digestiu, que li causen dolor i sagnat. Una vegada més, la malaltia es posa per davant. El malestar i inconformisme vital que ha marcat la vida de Richard, se li retraurà en la darrera conversació que té amb el seu pare:

RICHARD: [...] Good luck to you, boy. Anything you want to say to me?

(*RICHARD rolls over and turns his back on him. NED stands there, trying to work up his courage to say what he has to say. Finally, finally, he does so.*)

NED: I'm sorry your life was a disappointment, Poppa. Poppa, you were cruel to me, Poppa.

(Kramer, 2014: 242)

Tanmateix, el pes de la família a *The Destiny of Me* recau sobre Ben Weeks. El germà, presentat a *The Normal Heart*, torna a ser l'únic pilar de suport familiar del protagonista i amb aquesta obra el lector permet entendre una mica més la figura de Ben i veure els orígens de la complexa relació que tenen després a la primera obra. Ben és el germà perfecte, el fill model de la família estatunidenca model, i té un status que esdevé quasi d'aspiració per al protagonista:

ALEXANDER: Boxing. Football. Squash. Tennis. Dean's List. Phi Bete. A after A after A. Prom committees, elected offices, scholarships, friends, girls... You have done your parents and your alma mate and your country proud. You're even marrying a rich girl.

(Kramer, 2014: 213)

Aquest rol dins la família de Ben fa que encara sigui més complicat per al propi Ned reclamar un espai propi. A més, quan la natura del seu espai ve acompanyada d'una profunda controvèrsia pel moment social que es viu, les coses s'agreugen. L'entrada a l'adolescència del protagonista ve acompanyada del seu despertar sexual i les seves primeres trobades amb homes. Alexander s'enamora d'un professor seu (igual que Kramer) i entén el que significar sentir-se estimat, després d'haver-se sentit sempre com un incomprès. El problema arriba quan confessa aquesta aventura al seu germà. Per primera vegada, l'honestedat passarà factura al protagonista quan viurà per primer cop el rebuig d'algú proper per la seva condició. Aquest rebuig és vaticinat pel propi Ned adult:

NED: This is one of those moments in life we talked about. Would life be otherwise if you did or didn't do something differently? You're about to tell your brother... something both painful and precious, something you don't understand, something you need help with. You want him to understand. Oh, how you want him to understand! He's not going to understand.

ALEXANDER: Will it be better if I don't tell him?

NED: I've always thought it would have been. I don't know. Why do you have to tell him at all?

ALEXANDER: Why not? Is it something so awful?

(Kramer, 2014: 213-214)

El Ned del present observa des de la distància sense possibilitat d'immiscir-se com el seu germà encaixa la confessió de l'aventura i, per tant, de l'homosexualitat. Les dues obres protagonitzades pels germans Weeks es caracteritzen per servir de models fidels de la realitat, i a través de pseudònims explicar la vida del propi Kramer. Una vegada més, el drama serveix com a eina per a l'expiació personal. Mesclant retalls de la vida real i de la vida ficcional, a partir de la conversa amb el seu germà gran, l'alter ego començarà a rebre sessions de psicoanalistes, amb la voluntat del seu entorn que entengui que el que fa no està ben fet i ha de posar-hi remei. El món de la psicoanàlisi sempre ha sigut present, ja que a *The Normal Heart* el protagonista retreu al seu germà les nombroses teràpies a les que el va enviar. Amb aquesta bombolla del passat dels germans Weeks, no només s'entén més

la personalitat del *jo* narratiu, sinó que també s'humanitza i es dona una veu pròpia al germà; un germà que sempre ha suposat un pilar fonamental de l'existència de Kramer/Weeks.

The Destiny of Me no només conclou i busca la pau final de l'alter ego, sinó que en qüestions familiars, busca fer justícia a un germà que sempre ha sigut el més important per al *jo*. La complexa relació dels germans ja s'entreu a l'obra del 1985, però ara l'autor es detén per a endinsar-s'hi i matissar aquesta dinàmica fraternal. Ben Weeks sempre ha sigut un personatge d'elevada contradicció, amb una brúixola moral dubtosa que mai no acaba de veure's clar si va a favor o en contra del seu germà. Per això, un dels treballs més complets que es fa a *The Destiny of Me* és precisament aquesta humanització de Ben Weeks, i esplaiar-se en els seus pensaments. Així, tant el lector com el propi autor, el poden perdonar.

Ned és un personatge que ha rebut múltiples sessions de psicoteràpia amb diferents metges als que el seu germà el va enviar. Això s'explicita des del primer moment a *The Normal Heart*:

BEN: I saw how unhappy you are!

NED: So were you! You wound up going to shrinks, too. We grew up side by side. We both felt pretty much the same about Mom and Pop. I refuse to accept for one more second that I was damaged by our childhood while you were not.

(Kramer, 2014: 64)

Però aquesta rèplica aporta una informació molt interessant i ajuda treure la imatge de Ben com l'enemic suprem: ell també ha hagut de rebre teràpia i ha hagut d'enfrontar-se en els seus propis problemes. Aquest detall es deixa córrer perquè les necessitats i prioritats de l'obra eren unes altres, però aquesta imatge ajuda després a trencar aquesta concepció de Ned del seu germà com algú perfecte i es permet parlar obertament amb ell dels seus problemes (encara que siguin problemes de l'home blanc cis-heterosexual). L'honestat apareix quan Ben reconeix que, tot i saber que s'ha de casar amb una noia de bon bressol, després d'haver anat a determinada universitat, i criar uns fills per a complir amb el model establert, la manera en què ell mateix ha sigut criat li suscita dubtes sobre la seva capacitat per a esdevenir pare:

BEN: You know how Richard always yelled at you no matter what you did, you couldn't do anything right? That's how Sarah treats Timmy. She says I... I withhold. I don't show how I feel toward anyone and that makes her overreact and overreach and vent her anger on young Timmy. [...]

(Kramer, 2014: 227)

La incapacitat de mostrar sentiments apareix després de la criança en una llar on tant es castigava l'excés d'emoció, on aquesta es veia com una debilitat. La confessió de Ben no suposa una tècnica perquè el públic el perdoni, sinó per tal que el públic entengui perquè Kramer el perdona. Perquè, al final, han tingut els mateixos pares. De fet, recuperant un dels monòlegs finals de Ned, en el mateix

on recorda a Felix i parla sobre la seva vida, té un espai dedicat al seu germà on presenta una idea clau per a entendre la complexitat de la seva relació:

NED: [...] Ben invested my Money wisely and I am rich. When I get angry with him for not joining me in fighting this plague, he points out that he has made me financially independent so I could afford being an activist. Ben has made all the Weeks family, including Rena and his children, rich. That's what he wanted to do – indeed I believe that's been his mission in life – to give all of us what he and I never had as children –and he's accomplished it.

(Kramer, 2014: 243)

La idea que la seva família ha portat aquest *jo* a dedicar-se a l'escriptura també es repeteix aquí i és que, al cap i a la fi, gràcies al seu germà Kramer va poder dedicar-se exclusivament a l'activisme. La peça acaba amb una conversa entre els dos germans, el Ned del present i el Ben del passat, on sembla que reprenen aquella conversa que mai no van tenir al final de *The Normal Heart*, quan es barallen per la negativa de Ben de cedir mitjans i fons per a la SIDA. Ned es veu a punt de morir, després de que el metge li confessi que el tractament experimental no està funcionant del tot. Desesperat, la seva ment acut al seu germà com a consol, com a l'única figura que, al final, sempre ha estat per ell. El to sarcàstic de Ned es manté, fent bromes sobre l'escenari més macabre:

NED: I just thought we could be buried side by side.

BEN: Please, Ned. You're not go –

NED: I've picked out the cemetery. It's a pretty place. George Balanchine is buried there. I danced around his grave. When no one could see me.

BEN: Are we finished with the morbid part of this conversation?

NED: No. I want my name on something. A building. At Yale, for gay students, or in New York. Will you look after that for me?

BEN: You'll have many years to arrange all that yourself.

NED: But you're my lawyer!

BEN: Everything will be taken care of.

(Kramer, 2014: 253-254)

Però, al final, una vegada més, es reconeix la gran veritat, oculta i simultàniament explícita al llarg de les dues obres dels germans: la necessitat i estima del *jo*, de Kramer, cap al seu germà.

NED: I guess you could have lived without me. I never could have lived without you. [...]

(Kramer, 2014: 254)

6.5. El *jo* i la malaltia

A l'hora d'entendre la dimensió i el pes que agafa la malaltia en aquesta darrera obra, cal recuperar la següent cita del propi Kramer extreta de la introducció de la versió publicada de *The Destiny of Me* on parla sobre el procés d'escriptura de la peça: «*I further complicated my task by determining*

to write a personal history: a journal to acceptance of one's homosexuality. [...] This journey, from discovery to guilt to momentary joy and toward AIDS, has been my longest, most important journey [...] Indeed, my homosexuality, as unsatisfying as much of it was for so long, has been the single most important defining characteristic of my life.» (Kramer, 2014: 135). El viatge de l'autor i, per tant, de l'antiheroi, conclou amb aquesta tercera obra on es confirma el que subtilment s'ha anat intuïnt i explicitant de forma minuciosa al llarg de les dues anteriors: el VIH ha sigut la infecció, però la malaltia sempre ha sigut l'homosexualitat.

Seguint la trajectòria històrica dels moments on es narra el viatge del jo protagonista, 1992 (l'any en què s'ubica *Destiny*) suposa l'aniversari d'una dècada dins la pandèmia. Una dècada on s'ha lluitat perquè aquesta es reconegui públicament i on l'activisme ha anat dirigit a aconseguir recursos per a la investigació per a poder aturar les morts. La història s'ha explicat més d'una vegada, i no sols en la pròpia producció de Kramer. *The Destiny of Me*, aleshores, que parla de destí, de futur; tracta l'esfera de la malaltia des d'un intimisme i una delicadesa que concorden amb una persona a qui han comunicat que té la mort propera. Aquest cansament de reivindicació, aquesta manca de compromís dels altres el porten a fer un viatge molt més profund per entendre que, al final, tota aquesta ira, tot aquest malestar, prové de la incapacitat pròpia d'haver acceptat la seva condició homosexual. La irrupció de la SIDA, que a més en un principi semblava que només afectava la població homosexual, només reforça la idea de l'homosexualitat com una condició estranya, aliena i, en molts de casos, pejorativa. Fins i tot el jo protagonista s'encarrega de dir-li al seu germà a *The Normal Heart* que la malaltia per sempre ha sigut l'homosexualitat (Kramer, 2014: 63).

Per tant, com bé expressa l'autor a la introducció, aquesta obra suposa l'eina definitiva per trencar amb aquesta associació d'homosexualitat i malaltia, però no a nivell social, sinó la concepció pròpia de la veu narrativa. La voluntat de la peça no deixa de ser comprendre que, efectivament, l'homosexualitat potser la característica que defineix més a aquest jo, però també és per la que s'ha de sentir més orgullós:

NED: I like being gay. It's taken me a very, very, very long time. I don't want to waste any more, tolerating your being ashamed of me, or anyone I care about being ashamed of me. If you can't accept that, you won't see your younger son again.

(Kramer, 2014: 239)

Evidentment, la reminiscència de la SIDA és present de forma subtil al llarg de tota l'obra, encara que aquesta s'allunyi de la immunodeficiència com a focus. No s'ha d'oblidar que la peça transcorre al 1992, i que encara la lluita política era molt activa. De fet, un dels virtuosismes més interessants d'aquesta peça recau en la capacitat de la veu narrativa de parlar des d'un intimisme aclaparador però no oblidar el focus en l'activisme ni en el missatge polític. L'experiència pròpia no suposa una catarsi personal, sinó una eina a partir de la qual exemplificar el que succeeix. De manera molt curosa,

l'activisme polític és present al llarg de *The Destiny of Me* i la construcció de determinats monòlegs i parlaments recorden a les polèmiques paraules que Kramer recopila a *Reports from the Holocaust*.

La primera vegada a l'obra que Ned es dirigeix a la seva versió infantil és un extens monòleg on relata com s'està afrontant a la malaltia que ara ha contret i com està el panorama social del moment. En un exercici d'il·lustrar-se a ell mateix el futur que li depara, col·loca al lector en ple 1992 i l'ubica en el propi context social en el que es troba immers:

NED: (*Changing from his street clothes.*) What do you do when you're dying from a disease you need not to be dying from? What do you do when the only system set up to save you is a pile of shit run by idiots and quacks? What do you do when your own people won't unite and fight together to save their own lives? What do you do when you've tried every tactic you can think of to fight back and none of them has worked and you are now not only completely destitute of new ideas but suddenly more frightened than you've been before that your days are finally and at last more numbered and finite and that orbit in the *New York Times* is shortly to be yours? [...]

(Kramer 2014: 149)

Fins i tot quan el protagonista és seropositiu, la seva simptomatologia no ha debutat encara. Es recupera, per tant, aquesta idea de l'antiheroi que arriba tard i sempre lluita a contracorrent per fets que no acaben d'afectar-lo a ell. Com és la gràcia del destí (del seu destí) que la malaltia contra la qual tant ha lluitat tant i de la que al final se n'ha contagiada, no sigui capaç tampoc de causar-li símptomes ni afectar-lo com a totes les persones que Ned, que Kramer, han perdut pel camí.

NED: [...] I've been infected for so long, and I still don't get sick. What's that all about? Everyone thinks I *am* sick. Everyone around me *is* sick. I keep waiting *to* get sick. I don't know why I'm *not* sick. All my friends are dead. I think I'm guilty I'm still alive.

(Kramer, 2014: 146)

Un personatge clau a la peça és el doctor Anthony Della Vida (la versió dramàtica del doctor Anthony Fauci, assessor mèdic de Reagan durant la pandèmia). A través d'ell, es pot veure com a poc a poc els avenços mèdics s'assoleixen i sembla que neixi una mica d'esperança. A partir de l'esment de tractament experimentals, tot i que secrets, Kramer aconsegueix mantenir el públic a l'avantguarda de les novetats mèdiques i també posar llum sobre projectes de recerca que necessiten de més recursos per a poder esdevenir plenament funcionals.

NED: [...] This new treatment –you can't even stick it into me legally. Can you?

TONY: Ned –I do think I'm on to something. You've really got to keep your mouth shut. You've got to promise me. And then you've got to keep that promise.

NED: The world can't be saved with our mouths shut.

TONY: Give me lessons later.

NED: How long can you keep me alive? I've got work to finish. Two years. Can you do that?

(Kramer, 2014: 147)

El doctor Della Vida anirà acompanyat sempre de la infermera Hanniman, una dona negra que recupera aquesta essència de Marsha P. Johnson de l'Electra Vye i guiarà a Ned a través de les diferents fases del tractament. La veu de la infermera, la ironia i actitud combativa de la qual recorda a la doctora Brookner de la primera obra, també servirà per a presentar la progressió de les manifestacions activistes i el panorama polític combatiu del moment. L'existència de tractaments experimentals era més que sabuda en el moment, i el problema sempre requeia en els temps de demora que tardava un tractament en comercialitzar-se. Els retrets sobre el tema en qüestió que fa Ned a la infermera són rebutats per aquesta en un intent de Kramer de presentar en codi dramàtic la seva disculpa a les autoritat sanitàries a les que tant ha critica però a les que al final ha hagut de recórrer:

HANNIMAN: When will you tell us how you really feel? (*Angry.*) Why do you and yours always and automatically believe the worst about everything we do? This "rat shit" has become the standard care against which we must test anything new. That's the only way we can find out if *anything* is better. And you know as well as I do that so far there's *nothing else* to use as a control! To measure new "rat shit" against! (*Looking out the window.*) Oh, why are you here! We're all doing the best we can. Do you want vengeance or do you want a cure!

(Kramer, 2014: 164)

Aquesta disculpa amb els serveis mèdics s'evidencia molt més al començament del segon acte, quan hi ha tot un seguit d'activistes a fora de la clínica on es troba Ned protestant contra els serveis sanitaris. El relat de la situació suposa també aquesta humanització de les persones darrera de la institució sanitària que Kramer tant ha criticat, de manera que la pròpia veu protagonista pot entendre la manera en que es comporten i estar-hi en pau:

TONY: You drown my wife in fake blood. You chop the legs off my lab tables. You've got some crazy gay newspaper up in New York that claims I'm not even studying the right virus. They call me Public Enemy Number One. Why aren't you guys proud of me? If I'm not in the lab, I'm testifying, lobbying, pressuring, I'm on TV ten times a week, I fly to conferences all over the world, I churn out papers for the journals, I supervise hundreds of scientists, I dole out research grants like I'm Santa Claus – what more do you want?

[...]

NED: A cure.

Tony: I'm not a magician.

Ned: Now's not the time to tell me. There's no end in sight. That's why they hate you. You tell every reporter you have enough money. That's why they hate you. You tell Congress you have everything you need. That's why they hate you. You say more has been learned about this disease than any disease in the history of disease. That's why they hate you. You say the president cares. That's why they hate you.

(Kramer, 2014: 193-195)

La disculpa evidentment arriba emmascarada per la ironia del protagonista que tot i reconèixer públicament la feina dels serveis mèdics, decideix no prendre partit a favor d'ells. L'administració fa aigües i els recursos són extremadament limitats, però aquest rentat de cara i explicar a la població

que les autoritats estan plenament el corrent i fan tot el que poden és el que més enfurisma al protagonista, la hipocresia dels que tenen el poder que no acaben d'escoltar a qui de veres ho necessita:

NED: [...] What kind of life do you want to be leading that you're not? Why is everyone down here afraid to call a plague a plague? Are you punishing us or yourself? (*Calling him [a TONY] after he leaves.*) You get away with murder because you're real cute and everybody wants to go to bed with you! Nobody wanted to go to bed with Ed Koch. Him we could get rid of. [...]

(Kramer, 2014: 234)

Tanmateix, la manca de fundació i la situació precària de les institucions mèdiques pel que fa a la recerca en relació a la SIDA, faran que el tractament experimental que provi amb Ned no acabi de funcionar del tot. A través del personatge de Della Vida, Kramer vehicularà una de les idees més importants que justifiquen precisament aquest tedi que li provoca seguir reivindicant, una dècada més, uns drets i unes condicions que haurien de ser fonamentals:

TONY: Oh, shut up! I am sick to death of you, your mouth, your offspring! You think changing presidents will change anything? Will make any difference? The system will always be here. The system doesn't change. No matter who's president. It doesn't make any difference who's president! [...]

(Kramer, 2014: 255)

El vertigen en veure's cara a cara amb la realitat i la possibilitat de la seva mort amb una pandèmia que molt probablement continuï, fan que l'alter ego es vegi obligat a llançar aquest missatge final d'alerta a l'espectador. De forma simbòlica, la veu narrativa acaba el seu viatge al llarg de les diferents obres dramàtiques de la mateixa manera amb la que es va iniciar: sacsejant consciències i lluitant pels drets del col·lectiu.

7. CONCLUSIONS

El retorn als escenaris de Ned Weeks, després de l'èxit comercial de *The Normal Heart*, va contribuir al fet que aquesta última peça de Kramer fos ben rebuda i aconseguís un recorregut més llarg als teatres que la farsa protagonitzada per Foppy Schwartz, encara que més curt que la primera peça que va ubicar Kramer com a un dels referents de la literatura dramàtica homosexual contemporània. Després de la publicació i estrena de *The Destiny of Me*, Kramer va aturar la seva producció dramàtica per a centrar-se purament en l'activisme polític. La seva darrera obra publicada, de caire assagístic un altre cop, *The American People*, resulta una extensa crònica en dos volums (publicats respectivament el 2016 i el 2021) de la història de la societat estatunidenca i de com l'homosexualitat hi ha estat present des de l'inici dels temps. Una vegada més, l'autor es presta a explicar la seva història, la història del col·lectiu i l'abasta des de molt abans de la SIDA i l'estén fins a molt després.

Al final, i una vegada finalitzat l'anàlisi en tres esferes de les obres que Kramer escriu al llarg de la pandèmia, es posa de manifest com la literatura dramàtica té aquesta capacitat de posar-se al servei de l'activisme polític i esdevenir una eina d'alliçonament i de transmissió de missatges sense perdre les propietats purament artístiques. David Bergman argumenta que la força de la producció de Kramer recau precisament en una resposta íntima i personal davant un problema generacional i social: «*Kramer's habit of responding to political events as personal affronts, of transforming impersonal bureaucracies into individual bogeymen, of subsuming all conflicts into a version of the Freudian family romance is the source of both power of his political polemics and of the problems with them.*» (Bergman, 1991: 128). De fet, les dues obres protagonitzades per Ned Weeks finalitzen amb el retrobament de l'alter ego amb la seva família (el seu germà en ambdós casos) i no pas amb la seva comunitat (Bergman, 1991: 128). L'aproximació a l'intimisme d'una problemàtica social esdevé aleshores una eina clau per aconseguir captar l'atenció i l'empatia del lector/espectador. Allò personal esdevé també polític (Long, 2005: 76). Kramer, per tant, és susceptible de ser comparat amb un Jeremies americà que es val de la seva retòrica i de les seves dimensions per aconseguir la revolta social i la transmissió d'un missatge (Long, 2005: 65). La crítica també ho va tenir clar. Les tres peces que Kramer escriu al llarg de la pandèmia presenten errors formals quant a l'elaboració de l'estil, però precisament mai no van ser elaborades amb una pretensió exclusivament artística. L'espectador que hi anava a veure-les, ho feia sobretot pel contingut polític i en menor mesura pel gaudi estètic i artístic. El valor de les obres recau en la manera tan directe d'apropar la SIDA i les seves implicacions a la ciutadania (Long, 2005: 100).

La varietat d'estil, de caracterització de personatges i la presentació en diferents formes de la mateixa temàtica permeten entendre com la literatura, i l'art en general, poden mantenir una connexió directa amb les necessitats i les urgències de la societat. Les tres obres són extremadament diferents i a la vegada mantenen una lògica i una cohesió internes absolutes. La reiteració del missatge a vegades resulta ser la millor manera per tal que arribi bé i Kramer dedica pràcticament una dècada a fer veure a la població la imatge que es té del col·lectiu i com els prejudicis socials estan provocant al mort a milers d'innocents. La presentació de si mateix en forma de personatge no només suposa una manera personal d'alliberar-se de la seva càrrega i poder cridar al món el seu manifest, sinó també un camí per a exemplificar la conducta observada i les vivències personals que segurament són compartides per un gran sector de la societat en la que viu. La demanda d'amor i de respecte és el fi últim de la producció de Kramer i a través de diferents estils d'escriptura dramàtica presenta aquesta reclamació. Com bé argumenta Long: «*Stable relationships, gay unity, and a sense of purpose or mission were Kramer's central moral concerns in the attempt to articulate an ideal social and political queer community, one that starts with the individual and expands to couples and other larger gay collectives.*» (Long, 2005: 74). Reconèixer elements de *The Normal Heart* a *Just Say No* és

inevitable, igual com reconèixer elements de la farsa a *The Destiny of Me*. Si la tercera obra suposa una seqüela de la primera, evidentment que els elements es repetiran.

El col·lectiu homosexual s'ha vist condemnat sempre a lluitar contra un entorn cruel que no l'ha acceptat. La incorporació gradual a la literatura dramàtica de personatges obertament homosexuals i d'històries de temàtica estrictament gai ha contribuït a fer disminuir poc a poc l'estigma i els prejudicis, però la irrupció de la SIDA provoca que tot el món es vegi forçat a adaptar-se a les noves condicions de vida i a la incògnites d'un futur incert. Aquesta adaptació afecta també la literatura dramàtica que es veu obligada a rescatar les seves formes habituals per a poder parlar de coses noves. Kramer no inventa cap estil nou, recicla les formes clàssiques i conegudes per endinsar-se en el desconegut. La novetat i les noves prioritats i necessitats esdevenen clares quan es presenten utilitzant un codi que ja es coneix, i això és el que passa amb la producció de Larry Kramer, que dona una segona vida a codis teatrals extremadament coneguts per a posar sobre la taula diàlegs que mai no s'havien donat. A mesura que ell mateix veu quines són les necessitats del col·lectiu, descobreix quines formes dramàtiques són les que millor poden acomplir aquest propòsit.

Al llarg de més de deu anys de producció dramàtica, Kramer elabora un discurs propi i un estil característic que, paradoxalment, passa per no casar-se amb cap estil concret. Potser precisament això és el que fa de Kramer un dramaturg excepcional o, com a mínim, peculiar. Tanmateix l'interès apareix quan un és capaç de reconèixer el virtuosisme artístic dins tres peces de literatura dramàtica homosexual contemporània que si es caracteritzen per una cosa és per evitar de qualsevol manera caure en l'ornamentació artística i en un discurs purament estètic. L'evolució de la societat paral·lelament a l'evolució de la malaltia es veu reflectida en la progressió dramàtica de Kramer i l'autor és capaç d'escoltar i a adaptar-se a les necessitats de cada moment. El seu llegat esdevindrà clau en el desenvolupament de peces teatrals que aborden també la SIDA. L'ambició de contar una història i de fer arribar un missatge mitjançant personatges rics i plens de contradiccions no és exclusiu de Kramer, evidentment, però utilitzar tots els mitjans a l'abast per a fer justícia a la comunitat sí que ho inicia un jove Larry quan es planteja escriure *The Normal Heart*. A partir d'aquest moment, en altres obres canòniques de la SIDA com *Angels in America* (Tony Kushner, 1a part, 1991 i 2a part, 1993), *The Night Larry Kramer kissed me* (David Drake, 1992) o més recentment *The Inheritance* (Matthew López, 2018) es recuperen elements propis de la producció de Kramer per a contribuir a parlar sobre el llegat de la SIDA, la visió del col·lectiu sobre si mateix o de la importància de sentir-se estimat vivint en la dissidència.

8. BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primària

KRAMER, L. (1994) *Reports from the Holocaust: the story of an AIDS activist*. 1a edició. Nova York: St. Martin's Press.

_____. (2002) *Women in Love and Other Dramatic Writings*. 1a edició. Nova York: Grove Press.

_____. (2014) *The Normal Heart and The Destiny of Me*. 2a edició. Nova York: Grove Press.

Bibliografia secundària

BERGMAN, D. (1991) *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. 1a edició. Madison: The University of Wisconsin Press.

CLUM, J. (1992) *Acting gay: Male homosexuality in Modern Drama*. 1a edició. Nova York: Columbia University Press.

KUSHNER, T. (2013) *Angels in America: A gay fantasia on national themes. Revised and Complete Edition*. 1a edició. Nova York: Theatre Communications Group.

KRAMER, L. (2016) *The American People volume 1: Search for my heart*. 1a edició. Nova York: Macmillan Publishers.

_____. (2021) *The American People volume 2: The brutality of fact*. 1a edició. Nova York: Macmillan Publishers.

LONG, T.L. (2005) *AIDS and American Apocalypticism: The Cultural Semiotics of an Epidemic*. 1a edició. Nova York: State University of New York Press.

LÓPEZ, M. (2021) *La herencia*. 2a edició. Madrid: Editorial Dos Bigotes.

MASS, L. (ed.) (1997) *We must love one another or die: Life and Legacies of Larry Kramer*. 1a edició. Londres: Cassell, 1997.

ROMÁN, D. (1998) *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture and AIDS*. 1a edició. Indianapolis: Indiana University Press.

SHILTS, R. (2021) *And the band played on*. 1a edició. Londres: Serpent's Tail.

SONTAG, S. (2023) *La malaltia com a metàfora. La sida i les seves metàfores*. 1a edició. Barcelona: Arcàdia Editorial.