

**MÁSTER: FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y
TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO**

TRABAJO FIN DE MÁSTER:

***TIEMPO Y ESPACIO EN EL TEATRO DE
LLUÏSA CUNILLÉ: BARCELONA, MAPA DE
SOMBRAS Y APRÈS MOI, LE DÉLUGE***

AUTORA: Ana Prieto Nadal

DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

(Catedrático de Literatura Española y Director del Máster)

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

Curso Académico: 2011-2012

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al director del presente trabajo, el Profesor José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española y Director del Máster, el tiempo y la paciencia que me ha dedicado, así como el modo experto con que ha orientado esta investigación, proporcionándome líneas metodológicas de estudio y referencias bibliográficas fundamentales, y siempre atento a las necesidades y dudas que me han ido surgiendo a lo largo del proceso de investigación.

Agradezco enormemente a Paco Zarzoso la amabilidad con que el día 29 de noviembre de 2011, en la sala de ensayos de la Sala Beckett de Barcelona —donde hora y media después él tenía que impartir un interesante curso de dramaturgia al que tuve el placer y privilegio de asistir—, se prestó a responder el cuestionario propuesto, y las generosas aportaciones con que ha enriquecido mi trabajo con su experimentada visión sobre la obra de Lluïsa Cunillé y las claves de su dramaturgia.

Igualmente agradecida le estoy a Xavier Albertí, que el 10 de febrero de 2012 por la tarde, también en la sala de ensayos de la Sala Beckett —donde él terminaba entonces una durísima semana de ensayos en vistas al inminente estreno de *Zoom* en ese mismo teatro—, dedicó casi dos horas a responder a mis preguntas, sin escatimar en explicaciones ni aclaraciones, con el entusiasmo, generosidad y vehemencia que le caracterizan.

También agradezco al personal de la Sala Beckett de Barcelona, y del Obrador, su disponibilidad a la hora de proporcionarme material documental, tanto bibliográfico como audiovisual, así como cederme el espacio de ensayos para realizar las entrevistas.

ÍNDICE

1. Introducción.....	7
2. Presentación y premisas metodológicas.....	21
3. Estado de la cuestión.....	25
4. Lluïsa Cunillé. Perfil biográfico y artístico.....	31
5. La obra de Lluïsa Cunillé.....	47
6. Dos obras del siglo XXI: <i>Barcelona, mapa d'ombres</i> y <i>Après moi, le déluge</i>	65
6.1. <i>Barcelona, mapa de sombras</i>	65
6.2. <i>Après moi, le déluge</i>	78
7. El tratamiento del tiempo en la obra de Lluïsa Cunillé.....	91
7.1. El tiempo teatral.....	91
7.2. El tiempo en la obra de Lluïsa Cunillé	106
7.3. El tiempo en <i>Barcelona, mapa d'ombres</i> y <i>Après moi, le déluge</i>	112
7.3.1. <i>Barcelona, mapa de sombras</i>	117
7.3.2. <i>Après moi, le déluge</i>	134
8. El tratamiento del espacio en la obra de Lluïsa Cunillé.....	151
8.1. El espacio teatral.....	151
8.2. El espacio en la obra de Lluïsa Cunillé	162
8.3. El espacio en <i>Barcelona, mapa de sombras</i> y <i>Après moi, le déluge</i>	176
8.3.1. <i>Barcelona, mapa de sombras</i>	176
8.3.2. <i>Après moi, le déluge</i>	202
8.3.3. El objeto teatral.....	217
9. Conclusiones.....	227
10. Referencias bibliográficas.....	235

Anexos

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

Anexo 3: Dossier de prensa de *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett

Anexo 4: Dossier de prensa de *Après moi, le déluge*. Teatre Lliure

Anexo 5: Dossier de prensa de *Après moi, le déluge*. CDN

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED), dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo. Las actividades del Centro pueden verse en la página *web*: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

Una de las líneas de investigación, llevadas a cabo en el seno del Centro, versa sobre lo teatral. Entre sus actividades¹ destacamos las siguientes:

I.- PUBLICACIONES DE TEXTOS TEATRALES

- José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999).
- Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2000).
- José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. «Anfitrión», «La dulce Cásina» y «Miles gloriosus»* (Madrid: UNED, 2002).
- Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005)².
- Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa* 9 (2000), 211-255 (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf> o en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000003.htm#I_15_).

¹ Una amplia historia del Centro de Investigación, realizada por José Romera Castillo, puede verse en el núm. 8 de *Signa* (1999), 151-177 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). Cf. además de José Romera Castillo, «El estudio del teatro en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, 9-48); «El teatro áureo español y el SELITEN@T», en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, 601-610) y «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica», en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Naque, 2010, 338-357).

² Los prólogos de José Romera Castillo a las cuatro obras anteriores pueden leerse además en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>, <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>, <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf> y <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>, respectivamente.

- Pilar Campos: *Selección natural*, *Signa* 16 (2007), 167-193 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371513116902645209402/025995.pdf?incr=1>).
- Gracia Morales: *Un horizonte amarillo en los ojos*, en *Signa* 16 (2007), 195-220 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00369452168892906315635/025996.pdf?incr=1>).

II.- ACTAS DE CONGRESOS INTERNACIONALES³

- José Romera Castillo y F. Gutiérrez (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).
- José Romera Castillo (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).
- _____ *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).
- _____ *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).
- _____ *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros / SELITEN@T, 2005).
- _____ *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006).
- _____ *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007).
- _____ *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).
- _____ *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).
- _____ *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010).
- _____ *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011).
- _____ *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, en prensa).

³ Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992) (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), *Semiótica(s). Homenaje a Greïmas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

III.- REVISTA *SIGNA*

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA*⁴ en dos formatos:

- a) Impreso (Madrid: UNED).
- b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

En la revista (en los 20 números editados hasta el momento) se han publicado diversos trabajos sobre teatro. Por ejemplo:

1.- En el número 9 (2000) se puede encontrar lo siguiente:

- a) La sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (93-210).
- b) La pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (211-255).
- c) José Romera Castillo, «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX» (259-421).

2.- En el número 12 (2003), aparece una sección monográfica, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas* (323-546), coordinada por José Romera Castillo.

3.- En el número 15 (2006) se dedica una sección monográfica a *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*, coordinada por Irene Aragón González (11-186).

4.- En el número 17 (2008), aparece la sección monográfica, *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, coordinada por Dolores Romero López (11-150).

5.- En el número 19 (2010), se publica la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales*, coordinada por Simone Trecca (11-158).

6.- En el número 20 (2011), se publica la sección monográfica *Sobre teatro y terrorismo*, coordinada por Manuela Fox (11-165).

7.- En el número 21 (2012), se publican dos secciones monográficas:

- a) La sección monográfica *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI* (11-197), coordinada por Raquel García –Pascual.
- b) La sección monográfica *Sobre teatro breve de hoy y dramaturgas en la cartelera teatral madrileña (1990 y 2000)* (199-415), coordinada por José Romera Castillo.

⁴ Para más datos, cf. Alicia Yllera, «*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» y José Romera Castillo, «Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*», *Signa* 8 (1999), págs. 69-72 y 73-86, respectivamente (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

NOTA: Cf. de José Romera Castillo, «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 123-141). Cf. asimismo los exhaustivos repertorios bibliográficos del SELITEN@T sobre teatro comentados y contextualizados por José Romera Castillo, en *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011).

IV.- PUBLICACIONES DEL DIRECTOR SOBRE TEATRO

1.- Libros

- *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, reimpresión).
- *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993).
- *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996).
- *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011).
- *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011).

2.- Edición / Prólogo de obras teatrales

- Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) [Nueva edición en Madrid: Libertarias, 1999.]
- Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986); *Carmen Carmen* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998); *Cristóbal Colón* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990) y *Las manzanas del viernes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999).
- Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves* (Madrid: Fundamentos, 2000).

3.- Otros trabajos

- Además de las ediciones y prólogos de las obras teatrales editadas por la UNED (anteriormente reseñadas) y numerosos artículos y prólogos a piezas dramáticas.

V.- DRAMATURGIAS FEMENINAS EN EL SELITEN@T

En estos últimos años, uno de los ejes de investigación del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo, ha sido el estudio de la escritura producida por mujeres, tanto en lo referido a la literatura como al teatro. Nos centraremos aquí en los estudios dedicados a dramaturgias femeninas.

Indicaremos, en primer lugar, el estado de la cuestión, realizado por José Romera Castillo, «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica», en *En Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, 338-357). Análogo estado de la cuestión, pero actualizado, puede hallarse también en el capítulo séptimo de su libro *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 218-232) y en el capítulo noveno de su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 381-411).

El SELITEN@T ha dedicado dos de sus Seminarios Internacionales a su estudio. Uno, directamente, como puede leerse en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005) —como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail⁵ y la Universidad de Giessen (Alemania)⁶, constituido por iniciativa de José Romera Castillo— y otro, indirectamente, en el volumen de José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).

Asimismo, en la revista *Signa* se han publicado trabajos sobre este tema: uno sobre la autora clásica Ana Caro y una de sus obras —Beatriz Villarino Martínez, «Dimensiones semántica y pragmática en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro» (*Signa* 15, 2006: 561-587)—; dos sobre dramaturgas del exilio, María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra) —Sonia Núñez, «Dos cartas inéditas de María Lejárraga dirigidas a Gregorio Martínez

⁵ En el Coloquio *Septièmes Recontres de Théâtre Hispanique Contemporaine: Transgresión y locura en las dramaturgias femeninas hispánicas contemporáneas* (Toulouse, Francia, 7-8 de abril de 2006). Publicado por Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2007).

⁶ En el Encuentro celebrado en Giessen (del 26 al 30 de septiembre de 2007) y publicado por Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim: Olms, 2008).

Sierra» (*Signa* 17, 2008: 283-291)— y María Luisa Algarra —Juan Pablo Heras González, «María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática» (*Signa* 15, 2006: 325-339)—; otro, sobre la adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, por Pilar Miró —M.^a José Alonso Veloso, «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega» (*Signa* 10, 2001: 375-393)— y otro, sobre Núria Espert y sus memorias —Duarte-Nuno Mimoso-Ruiz, «Del teatro de la memoria (*El teatro y yo*, entrevista, Madrid, 1986) a las memorias del teatro (*De aire y fuego*, 2002): Nuria Espert» (*Signa* 13, 2004: 185-197)—. Y, además de varias reseñas, se han publicado dos obras de sendas autoras: *Selección natural*, de Pilar Campos (*Signa* 16, 2007: 167-193) y *Un horizonte amarillo en los ojos*, de Gracia Morales (*Signa* 16, 2007: 195-220).

Por su parte, José Romera Castillo ha dedicado varios estudios al tema, además de los indicados anteriormente. Sobre Santa Teresa, han sido varios los centrados en esta figura tan singular de nuestra historia literaria: «Justa poética cordobesa en honor de Santa Teresa», «Justas poéticas valencianas en honor de Santa Teresa», «Compendio literario en honor de Santa Teresa. Notas de historia literaria sobre justas poéticas y representaciones teatrales» y «Santa Teresa y el teatro (Notas para la historia del teatro español en 1614)», en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, págs. 283-303, 304-320, 255-282, 320-325, respectivamente). Así como ha dedicado otros estudios —además de los reseñados en el apartado anterior, en algunos de los cuales hay referencias también a dramaturgas— como «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio», en Wilfried Floeck *et alii* (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim: Olms, 2008, 123-137) y «A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)», en Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2007, 21-36). Este último estudio puede hallarse también en el capítulo octavo del libro de Romera Castillo *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 233-249).

VI.- GRUPO DE INVESTIGACIÓN

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores (cerca de 30) sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica. Hasta el momento —sobre los mencionados aspectos— se han defendido 41 tesis de doctorado (casi todas ya editadas) y 28 Memorias de Investigación (inéditas; más las que se convirtieron en tesis de doctorado). Una mayor información se encuentra en la página electrónica del Centro⁷.

A) TESIS DE DOCTORADO⁸

- 1.- Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1991, en microforma, y en versión impresa en Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, 395 págs, con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 2.- Francisco Linares Valcárcel, *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial, 1999, 545 págs.; con prólogo de J. Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 3.- Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete (1924-1936)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Diputación Provincial, 2000, 499 págs.; con prólogo de José

⁷ Cf. de José Romera Castillo, «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías», en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria / Diputación Provincial, 2006, 323-336).

⁸ La mayoría de las carteleras y las tesis de doctorado completas pueden consultarse en la página electrónica del Centro de Investigación, en «Estudios sobre teatro»: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Cf. además el libro electrónico de nuestra colaboradora Dolores Romero López, *Bases de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, en «Publicaciones electrónicas» de <http://www.liceus.com> (basado en las tesis de doctorado números 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11), que puede leerse también la página web del Centro de Investigación.

- Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 4.- Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 5.- Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924* (Madrid: UNED, 2000, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 6.- José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (Madrid: UNED, 1994, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998, 342 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 7.- Ángel Suárez Muñoz, *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (Madrid: UNED, 1995, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Tàmesis, 1997, 343 págs., Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XXVIII), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Investigación continuada con *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]* (Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2002, con prólogo de José Romera Castillo).
- 8.- María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (Madrid: UNED, 1995, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en versión impresa en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, 312 pp), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- 9.- Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996, inédita en formato impreso), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 10.- Estefanía Fernández García, *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000, 333 págs.; con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 11.- Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (2001), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada posteriormente con el mismo título, en versión impresa, en Madrid: UNED, 2002, 458 págs.; con prólogo de José Romera Castillo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 12.- Inmaculada Benito Argáiz, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (Universidad de La Rioja, 2003), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro Munilla. Parte de ella publicada como *De Teatro Principal a Teatro Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Logroño, 2006. Puede leerse también en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 13.- Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (Madrid: UNED, 1992, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs, Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XXIII), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 14.- Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990* (1999), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, 438 págs. + un CD; con prólogo de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 15.- Coral García Rodríguez, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (2000), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella publicada bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo*,

- Sastre y Arrabal* (Florencia: Alinea, 2003, 155 págs. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 16.- Paloma González-Blanch Roca, *El teatro en Segovia (1918-1936)* (2004), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005; con prólogo de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 17.- Irene Aragón González, *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita hasta el momento. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 18.- Ana Vázquez Honrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Publicada como *Llanes. Teatro y Variedades 1923-1938*, Llanes: El Oriente de Asturias, 2004. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 19.- André Mah, *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (Madrid: UNED, 1997, en microforma). También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 20.- M.^a del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Garcia y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 21.- Santiago Trancón Pérez, *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Parte de ella publicada como *Teoría del teatro*, Madrid: Fundamentos, 2006. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 22.- Sonia Sánchez Martínez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (2005), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita, aunque puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- 23.- María del Pilar Martínez Olmo, «*La España Dramática*». *Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)* (2006), bajo la dirección de María del Carmen Menéndez Onrubia y M.^a Pilar Espín Templado. Publicada con igual título en Madrid: CSIC, 2009, 652 págs.
- 24.- Marina Sanfilippo, *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006; con prólogo de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 25.- Julián García León, *La parodia lírico-dramática: las óperas parodiadas por Salvador María Granés (1838-1911)* (2008), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita.
- 26.- Carlos Cervelló Español, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2009), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita. También en la web del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 27.- Jorge Herreros Martínez, *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco* (2009), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo y Ángel Berenguer. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, 465 págs.
- 28.- Ana Vidal Egea: *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (2010), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita. También en la web del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

B) MEMORIAS DE INVESTIGACIÓN Y DEL DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS (DEA)⁹

- 1.- **Dirigidas por el Dr. José Romera Castillo:** 1) *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); 2) *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Somalo Fernández (1988)¹⁰; 3) *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); 4) *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX*

⁹ Todas las tesis anteriormente mencionadas surgieron de Memorias de Investigación (que no se reseñan).

¹⁰ Siguiendo este modelo de análisis María Ángel Somalo Fernández defendió su tesis de doctorado, *El teatro en Logroño (1901-1950)*, bajo la dirección de Julián Bravo Vega, en la Universidad de La Rioja (en diciembre de 2004), cuyo tribunal fue presidido por el prof. José Romera Castillo, que puede leerse completa en la página electrónica del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

(1850-1854), de Ana María Grau Gutiérrez (1992); 5) *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); 6) *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996); 7) *La vida escénica en la ciudad de Valencia. Temporada 1972-1973*, de Enrique Marín Viadel (2005); 8) *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*, de Pedro Moraelche Tejada (2005); 9) *La recepción de los espectáculos gallegos por parte de los programadores. El caso de «Carambola», en la Feira de Teatro de Galicia en el año 2006*, de Santiago Prego Cabeza (2006); 10) *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005); 11) Graciela Frega, *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: «Ulf» de Juan Carlos Gené)* (1991); 12) Michael Grullón, *Representación del teatro hispano en Nueva York a comienzos del siglo XXI* (2007), de Michael Grullón; 13) *Estudio de algunas obras de María Manuela Reina y Paloma Pedrero*, de Gaëlle Canola, defendida en l'Université de Genève, Faculté des Lettres, Département des Langues et Littératures Romanes, Unité d'espagnol, 2008); 14) *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, de Rosana Murias Carracedo (2009); 15) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto (2010) y 16) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (2000)*, de Anita Viola (2010). 17) *Aproximación al teatro de José Ricardo Morales*, de Pedro Valdivia Martín (2011) —TFM—; 18) *El teatro representado en Los Ángeles a finales de la primera década del siglo XXI*, de John Benjamín Coates (2011); 19) *Presencia en Internet de compañías gallegas. Galicia (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre (2011) y 20) *Teatro en Internet en Vizcaya*, de Nerea Aburto (2011).

2- Dirigidas por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo: 21) *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998); 22) *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (2001); 23) *Fermín Cabal: entre la modernidad y la postmodernidad*, de Antonio José Domínguez Rodríguez (1998); 24) *Don Manolito y su época*, de María Jesús Ruiz Sánchez (1999)¹¹; 25) *La articulación del amor y el desamor en la obra de Paloma Pedrero, Carmen Resino y Pilar Pombo*, de María Dolores Puerta Agüero (2001); 26) *Espacio escenográfico. Percepción, sentido e historia*, de José Antonio Gómez Varela (2001); 27) *La censura y los dramaturgos. El caso de Antonio Buero Vallejo*, de Yoshimi

¹¹ Sobre la zarzuela (de 1943) del maestro Pablo Sorozábal, con letra de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño.

Isono (2003); 28) *Análisis de «Madrugada» de Antonio Buero Vallejo*, de César Besó Portolés (2005); 29) *Acercamiento a la obra teatral de Juan Germán Schroeder*, de Pedro Luis Camuñas Rosell (2003); 30) *El exilio: teatro de vanguardia: «El hombre que hizo un milagro» y «El emplazado»*. *Dos farsas de Paulino Masip*, de José María Cano Gosálvez (2003); 31) *Aproximación al estudio de los 10 años de existencia del Teatro de La Abadía (1995-2005)*, de Francisco Javier Vázquez Pérez (2005); 32) *Literatura barroca y cine: historia de un desencuentro*, de Francisco Javier Albarán Deza (2007); 33) *Posmodernidad y teatro español*, de Jorge Manuel Pardo Acosta, (2007) 34) *El teatro andaluz de los últimos veinte años*, de Monserrat Peidro Rodiles (2009); 35) así como el Trabajo Fin de Máster de Nortan Palacio Ortiz, *Análisis semiopragmático del discurso teatral* (2010).

3- Dirigidas por la Dr.^a M.^a Pilar Espín Templado: 36) *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995); 37) *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999); 38) *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002); 39) *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002) y 40) *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (2003).

4- Dirigida por la Dr.^a M.^a Clementa Millán: 41) *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).

Asimismo, hay otras en proceso de realización, como esta misma que ahora presentamos y que, como las demás, aspira a convertirse, posteriormente, en tesis de doctorado.

2. PRESENTACIÓN Y PREMISAS METODOLÓGICAS

La idea de este trabajo nace de la fascinación por una autora. Habiendo leído la casi totalidad de sus obras publicadas, en muchas y variadas editoriales y revistas —e incluso alguna obra inédita—, y habiendo tenido el privilegio de ver la mayoría de obras suyas que han sido llevadas a escena, estamos en situación de afirmar que Lluïsa Cunillé es un fenómeno excepcional en nuestro teatro; no sólo uno de nuestros valores más sólidos sino también un potencial imparable que se reinventa constantemente a partir de una temática y obsesiones recurrentes, sin repetirse y al mismo tiempo sin traicionar jamás su particular mirada sobre el mundo.

A pesar de que sus influencias o referentes pueden rastrearse y son reconocibles, de manera que críticos y estudiosos han detectado y reconocido la deuda de la autora con cierta corriente del teatro contemporáneo encabezada por una nómina de autores ilustres como Harold Pinter o Bernard-Marie Koltès; con todo, su universo es único y constituye una rareza en el panorama teatral actual. El suyo es un universo muy amplio, compuesto de regiones y registros diferentes, pero a la vez inconfundiblemente suyo, inconfundiblemente *Cunillélandia*.

Así pues, el punto de partida del presente trabajo es el interés por una obra abundante y variada, que ha tenido un recorrido muy rico desde formas más lacónicas hasta mostraciones más verbosas o logocéntricas, pero siempre privilegiando lo no-dicho, operando por omisión y remitiendo al subtexto.

Nuestro objetivo es analizar una parte reducida, aunque muy emblemática, de su producción, en busca de una recurrencia o clave a la hora de tratar las categorías de tiempo y espacio. Hemos abordado el tema partiendo de definiciones semióticas y sirviéndonos de un método de análisis dramatólogo, para luego centrarnos en la semantización de estas categorías en los textos de la autora. Con ello pretendemos profundizar en el significado de su obra y hallar de qué manera el espacio y el tiempo se amoldan a su poética y la contienen a la vez que la configuran y determinan.

En primer lugar, expondremos las premisas metodológicas de las que hemos partido, justificando las opciones tomadas, y el estado de la cuestión en lo referente a la propia autora y al enfoque adoptado en el presente estudio. Esto es, señalaremos las obras y aportaciones teóricas que nos han resultado fundamentales para construir esta investigación.

En segundo lugar, trazaremos una semblanza de la autora, sin ahondar en su trayectoria biográfica pero sí contemplándola desde el punto de vista de su evolución dramática y desde la imagen (no) proyectada sobre los medios de comunicación.

Sigue a este análisis de sus constantes temáticas un inventario de su obra — mínimamente comentado y documentado con citas de la crítica cuando se ha considerado oportuno—, en el que consignamos, por orden cronológico, los títulos de su producción, tanto en lo referente a piezas estrenadas como a textos publicados.

A continuación se sintetiza y comenta con cierta exhaustividad los argumentos, recursos y núcleos temáticos de las dos obras escogidas, a saber, *Barcelona, mapa de sombras* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007). Debido a lo prolífico de su producción teatral, nos hemos centrado en dos obras —de las más de cuarenta que tiene Lluïsa Cunillé— unánimemente celebradas por crítica y público, así como profusamente galardonadas. En ellas la autora hace gala de una dramaturgia más decididamente especular y deudora, en lo hermenéutico, del espacio y el tiempo en que se incardina.

El cuerpo central del trabajo lo constituye el análisis del tratamiento del tiempo y del espacio, por separado, en la obra de Lluïsa Cunillé. Como punto de partida teórico, proporcionamos una serie de definiciones y presupuestos procedentes de los ámbitos de la semiótica y la dramaturgia; a continuación, nos adentrarnos en el universo de la autora, siempre a través de su obra, y observamos de qué modo, a través de qué recursos, aparecen tratadas o reflejadas las categorías de tiempo y espacio en algunas de las piezas de la autora, para, finalmente, centrarnos en un estudio más pormenorizado de estas categorías en *Barcelona, mapa de sombras* y *Après moi, le déluge*.

A la hora de plantear el plan de trabajo para este proyecto de investigación, tomamos una serie de decisiones previas a la ejecución del mismo. Nos proponemos ahora brevemente explicar el por qué de estas decisiones previas. Se trata, así, de delimitar el objeto de estudio y presentar los presupuestos teóricos y metodológicos.

1. Estudio de los textos dramáticos más que de las representaciones.
2. Dramaturgia del espacio y del tiempo.
3. Criterios de selección de las obras analizadas.

1. Desde el punto de vista semiótico, cabe hacer una distinción entre texto dramático y texto teatral, que constituyen dos procesos de significación y de comunicación susceptibles de un estudio distinto en cada caso, si bien interrelacionados.

Definir los textos de teatro consiste ante todo en elegir una manera de leerlos. La que aquí se propone, en términos generales, es una lectura presidida por la pertinencia de lo teatral, que recorre el camino de la textualidad a la teatralidad. El drama, definido como teatro —definido a su vez como espectáculo—, constituye el objeto de estudio de la dramaturgia. El drama es algo que vemos o que se presenta en el espacio y en el tiempo desde un determinado punto de vista. Espacio y tiempo son categorías fundamentales de la definición del espectáculo y, por tanto, del teatro y del drama. La dramaturgia debe dar cuenta del modo del cuándo (tiempo), del dónde (espacio) y del qué se ve. El espacio aparece como una categoría pertinente para el estudio del modo dramático y no para el del modo narrativo, mientras que el tiempo es una categoría común a la consideración modal de lo narrativo y de lo dramático o teatral.

Nos ha interesado partir de los textos para ver y analizar con qué admirable oficio pauta Lluïsa Cunillé la posterior escenificación. Todo está sabiamente dispuesto y previsto en las —generalmente— escuetas acotaciones, no más de las justas y necesarias, y también en los diálogos. Sobre todo a propósito del tratamiento espacial, más claramente susceptible de ser ampliado, modificado y reinterpretado por el director de escena, hemos comentado también algunas de las puestas en escena que han tenido estas obras; en concreto la puesta en escena de Lurdes Barba de *Barcelona, mapa de sombras* (Sala Beckett, 2004), y la de *Après de moi, le déluge* (Teatre Lliure, 2007) a cargo de Carlota Subirós. Por último, dentro de la categoría del espacio, hemos incluido un último subapartado dedicado al objeto teatral, elemento visual manipulable por el actor con funciones diversas y particularmente semantizado en la obra de Cunillé, portador de un significado simbólico a través de estilizaciones metafóricas o metonímicas.

2. El espacio y el tiempo son categorías cuya evolución en el teatro posmoderno es particularmente significativa, en el sentido de una fragmentación y multiplicación. Señala Ricard Salvat que en el espectáculo las nociones de tiempo y espacio son absolutamente determinantes:

Los componentes de la nómina llaman al público para que acuda a un espacio determinado en una hora determinada [...] El espectáculo, pues, empieza en el momento en que el telón o las luces se encienden sobre un espacio determinado por el que deambulan unos seres vivos y en el que están ubicados unos objetos y unos volúmenes (Salvat, 1983: 10).

En la representación hay presencia (existencia), hay tiempo presente, y ello para Henri Gouhier (1956: 21) constituye la esencia del teatro. Así, la presencia de actores y espectadores, su coincidencia en el mismo espacio-tiempo, hace posible un intercambio comunicativo bilateral, una verdadera interacción. Ello implica asimismo que el tiempo conjugado es el presente, esto es, implica simultaneidad entre la producción y la recepción del espectáculo. Así, producción (consumación) y consumo son simultáneos e inseparables.

Por otra parte, este espacio y este tiempo representados son concebidos, tanto por los productores como por los receptores de la obra, como fragmentos de un continuo espacial y temporal que preexiste y que seguirá su curso una vez acabada la función. Por ello, lo que resulta mayormente estimulante es restituir ese continuo, completar desde la recepción lo que precede y lo que sigue al segmento representado.

El tipo de dramaturgia posmoderna en que se inscribe la escritura de Cunillé se arraiga en la cotidianidad temporal y espacial del espectador. Eso sí, una cotidianidad subjetiva y extrañada. La temporalidad clásica deja paso al instante de la experiencia subjetiva; el espacio, igualmente expuesto a la subjetividad, pierde estabilidad y solidez. Todo ello redundando, en última instancia, en la experiencia individual y en la crisis del personaje. Subjetividad, instantaneidad, cotidianidad, multiplicidad son las líneas identitarias de la escritura posmoderna.

3. Podríamos haber escogido cualquiera de las obras de la prolífica producción de Lluïsa Cunillé, pero hemos optado por aquellas más conocidas y celebradas por el público y la crítica, y que le han valido no pocos premios: *Barcelona, mapa de sombras* y *Après moi, le déluge*. Dentro de la trayectoria de Lluïsa Cunillé, significada por el predominio de mecanismos de omisión, por la llamada poética de la sustracción, las obras que nos proponemos analizar en el presente trabajo se afianzan —de manera inusual en la autora— en un espacio y un tiempo muy determinados (Barcelona, 2004; Kinshasa, 2007). Si bien sus personajes no tienen nombre, como ocurre en toda la producción de Cunillé, en cambio las categorías de espacio y tiempo son mucho más explícitas y semantizadas que en obras anteriores. En estas dos obras de principios del siglo XXI, la acción está más sujeta a unas coordenadas espacio-temporales concretas, y resulta también más proclive a la revelación. Con ellas, Lluïsa Cunillé —la grandeza y el misterio de su dramaturgia— ha llegado al gran público.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

David Harvey, en su obra *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (1998), se hace eco de diferentes tesis que equiparan la modernidad con una cierta modalidad de **la experiencia del tiempo y del espacio**. Este autor insiste en la necesidad de reconocer las múltiples cualidades objetivas que el tiempo y el espacio pueden expresar, y el rol de las prácticas humanas en su construcción. Importa señalar que no se le pueden asignar significados objetivos al tiempo ni al espacio con independencia de los procesos materiales. Tanto la obra de Harvey como la de Daniel Bell (1978), como otras de talante más filosófico —Gaston Bachelard (1986) y Paul Ricoeur (1998; 1999)— han servido para sustentar un andamiaje teórico subyacente a la experiencia teatral. También son de destacar algunos artículos aparecidos en la revista *Signa*; de ellos, son particularmente esclarecedores el de Susan Petrilli (2006) sobre espacio, tiempo y circulación y el de Jesús Camarero (1994) sobre espacio y literatura. En cuanto a formulaciones sobre el espacio contemporáneo cabe señalar también el libro *L'espace imaginaire* de Sami Ali, desde una perspectiva clínica y psicoanalítica, y *Espèces d'espaces*, de Georges Perec (1974); y, en relación, con el tiempo, el volumen de Zaki Laïdi (2000), *Le sacré du present*.

En el teatro, el proceso de escenificación no es necesariamente ni una traducción unívoca ni una traición del texto del que han partido el director y su equipo. La representación teatral se puede considerar, en términos de Marco de Marinis (1998), como un texto espectacular, esto es, el texto que los signos escénicos escriben. En el proceso de escenificación, los códigos textuales son descodificados y recodificados en otros lenguajes y para un nuevo público. Por ello, la manera de abordar el tratamiento de las **categorías espacio-temporales** que hemos priorizado se inscribe dentro de los estudios dramatólogicos. Entendemos por **dramatología** la teoría del modo de representación teatral, modo dramático o de la actuación, recogiendo el legado aristotélico y estableciendo un paralelismo terminológico con la narratología de Gérard Genette (1989). Para un análisis detallado y concienzudo de la obra dramática y sus distintas categorías, nos basamos en los estudios de José Luis García Barrientos: *Drama y Tiempo. Dramatología I* (1991); *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2001); *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004); y, muy especialmente, su estudio «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)», incluido en el volumen *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad*

del siglo XX: espacio y tiempo (coordinado por el catedrático José Romera Castillo, 2005) y correspondiente a las Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Según García Barrientos (2004: 44), cabe tomar en consideración el binomio dramatología y dramaturgia. La dramatología se ocuparía de la teoría del drama; la dramaturgia, de la práctica del modo dramático.

También partimos de presupuestos teóricos y definiciones que proceden de obras fundamentales y fundacionales de la **semiótica**, especialmente las de Anne Ubersfeld (*Teoría semiótica*, 1993; *La escuela del espectador*, 1996) y Erika Fischer-Lichte (*Semiótica del teatro*, 1999); y de la semiología (María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática*, 1997). Hemos acudido asimismo al manual de Alonso de Santos (1999), a la *Teoría del drama* de Kurt Spang (1991) y a las obras de Ryngaert (1991; 1993), así como a estudios de De Marinis (1988; 1998), Cesare Segre (1984) y Juan Villegas (1982). Juan Antonio Hormigón (1970) brinda consideraciones teóricas acerca del espacio teatral, como también algunos de los estudios incluidos en la obra homenaje a Hormigón, dirigida por Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (2010) y en el que figura, entre otras aportaciones interesantes, un estudio sobre espacio y escenografía de Juan Ruesga (2010). Hemos aprovechado algunas consideraciones de Gastón A. Breyer (1986) sobre el ámbito escénico, y también los manuales sobre teatro de Carles Batlle, Francesc Foguet y Enric Gallén (2003), y de Francesc Foguet y Núria Santamaria (2009). También nos hemos servido del aparato teórico de Mijaíl Bajtín (*Teoría y estética de la novela*, 1989) a propósito del cronotopo, concepto revisado y aplicado al teatro en el *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, de Patrice Pavis (2011), de quien hemos consultado asimismo su *Diccionario del teatro* (1996).

La obra de Lluïsa Cunillé se sitúa, sin lugar a dudas, en la tendencia de la fragmentación posmoderna del tiempo y el espacio dramáticos. Buena parte de la producción de Cunillé responde a un tipo de obra —como dice María José Ragué-Arias (1996: 211)— «de ambigüedad abierta, de silencios que sugieren, de pensamiento que se esconde bajo la cotidianidad anodina de unos personajes habituales de nuestro momento y sociedad, de unos personajes que viven en la marginalidad no instalada», y que se sitúan muy a menudo en un espacio y tiempo indeterminados. Por ello nos han resultado de gran utilidad, como punto de partida, los estudios que tratan del **drama contemporáneo**, fundamentalmente el de Peter Szondi (*Teoría del drama moderno y*

contemporáneo, 1988), el de Jean-Pierre Sarrazac (dir.) (*Lèxic del drama modern i contemporani*, 2009) y el de Valentina Valentini (*Després del teatre modern*, 1991).

En cuanto a **teatro catalán** nos hemos servido de los estudios del SELITEN@T, cuyas aportaciones aparecen referenciadas en el artículo de José Romera Castillo «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España» (en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 6, 2012, 12-13). Así, para el caso que nos ocupa, Trinidad Barbero Reviejo (2004) realiza un estudio del teatro catalán a través de la cartelera de *La Vanguardia*, durante el período comprendido entre 1990 y 2003; en ella consigna un total de 12 obras de Lluïsa Cunillé estrenadas en este lapso de 13 años, prácticamente una obra por año. Ragué-Arias (1999) se centra en los textos y representaciones de teatro histórico en Cataluña desde 1975 hasta 1998.

Por otra parte, hemos acudido a los estudios de numerosos teóricos catalanes, como Joan Abellan (1983), Carles Batlle (1997; 2005; 2006; 2009), Toni Casares (2005), Joan Cavalle, (2007), Ricard Salvat (1983; 1999), Núria Santamaria (2003) y Josep Lluís Sirera (1993; 2003).

Nos referiremos ahora a los **estudios de dramaturgia femenina** en los que nos hemos basado. Así, el coordinado por Juan Antonio Hormigón (*Autoras en la historia del teatro español*, 2000). Igualmente destacable es el estado de la cuestión realizado por José Romera Castillo: «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T» y en la revista *Signa. Una guía bibliográfica*, en *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, 338-357), y el más reciente incluido en el capítulo 9.4 («Las dramaturgas y el SELITEN@T») del libro de Romeras Castillo *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid, UNED, 2011, 381-411). También el capítulo dedicado a las dramaturgas «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio», en el libro de Romera Castillo *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 218-232), que referencia las aportaciones del proyecto *Dramaturgae*, al que nos referimos en el siguiente párrafo.

Y es que merece una mención especial el proyecto europeo *Dramaturgae*, un ciclo de tres coloquios sobre «Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX y al inicio del siglo XXI», organizado y realizado por tres grupos de investigación: uno de la UNED de Madrid (bajo la dirección de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo), otro de la Universidad Toulouse II-Le-Mirail (bajo la dirección de Monique Martínez) y un tercero de la Universidad Justus-Liebig de Giessen (bajo la dirección de

Wilfried Floeck). El primer coloquio, celebrado en Madrid, estaba dedicado al tema «Espacio y tiempo». Las Actas se publicaron en 2005 en la editorial Visor Libros de Madrid, con el título de *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, bajo la dirección y coordinación del profesor Romera Castillo. El segundo se realizó en abril de 2006 en Toulouse, con el título «Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: transgresiones y locura». Sus Actas se publicaron en 2007 en la editorial belga Lansman, bajo el título de *Transgression et folie dans les dramaturges féminines hispaniques contemporaines*. El tercer coloquio se celebró en la Universidad de Giessen, Alemania, y se centró en el drama histórico y mitológico escrito por mujeres. Las Actas se publicaron en 2008 en la editorial alemana Olms, bajo el título de *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*.

En breve reseñaremos las aportaciones realizadas en estos congresos sobre Lluïsa Cunillé, pero destacamos aquí los estudios de carácter general sobre dramaturgias femeninas a cargo de José Luis García Barrientos (2005), Itziar Pascual (2005), Virtudes Serrano (2005), Emmanuelle Garnier (2007) y José Romera Castillo (2005; 2007; 2008).

La **obra de Cunillé** ha sido objeto de numerosos artículos y reflexiones, y algunos de estos estudios han privilegiado las categorías de tiempo y espacio. Xavier Puchades es un dramaturgo y teórico valenciano que, en sus estudios sobre la producción de Cunillé (2002; 2005), se ha ocupado profusamente de la tipología de espacios que se encuentran en la obra de esta autora. También Emmanuelle Garnier (2005) ha estudiado el tratamiento del tiempo en Cunillé, concretamente en la obra *El instante* («El instante de la muerte o la muerte del instante»), así como Trinidad Barbero Reviejo (2005) en su comunicación «Espacios íntimos en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé» —donde revisita obras como *Rodeo*, *Jòquer*, *La cita*, *Accident*, *Dotze treballs*, *L'afer* y *El gat negre*— se ocupa de la categoría de espacio. Ambos trabajos están publicados en el volumen al que hemos aludido ya, dedicado a dramaturgias femeninas y coordinado por Romera Castillo (2005). En este mismo volumen, correspondiente a las Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, hallamos interesantes reflexiones teóricas acerca del tiempo (José Luis García Barrientos, 2005) y del espacio (José Vallés Calatrava, 2005); de este volumen nos interesa más específicamente señalar las aportaciones de Virtudes Serrano (2005) y Agnès Surbezy (2005) sobre el espacio y el tiempo en las dramaturgias

femeninas finiseculares y posmodernas, y también queríamos destacar la comunicación de Susana Lorenzo Zamorano (2005), «Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna», donde se refiere a varias obras de Lluïsa Cunillé. En definitiva, este conjunto de estudios se revela fundamental para conocer el estado de la cuestión y contiene propuestas y reflexiones verdaderamente lúcidas sobre la importancia, evolución y diversidad del tratamiento concedido a las categorías de espacio y tiempo en las dramaturgias femeninas contemporáneas, entre ellas la de Lluïsa Cunillé.

En las Actas del coloquio de Toulouse, Barbero Reviejo (2007) estudia la obra de Cunillé, en esta ocasión introduciendo el término de derelicción como una de las claves para entender su dramaturgia. También Hartwig (2007) se refiere a la producción de Cunillé para hablar de la representación de la locura y sus máscaras. En el congreso de Giessen, Alemania, Manuel Aznar Soler (2008) realizó un valioso estudio sobre la obra *Barcelona, mapa de sombras*, haciendo hincapié en algunos aspectos relativos al espacio y el tiempo.

En el número 21 de *Signa*, Valeria Maria Rita Lo Porto (2012) estudia las dramaturgas cuyas obras fueron puestas en escena en Madrid en 1990, a través de la cartelera de *ABC de Madrid*, y Anita Viola (2012) hace lo mismo con las dramaturgas que llevaron a escena sus obras en el año 2000, también a través de la cartelera del periódico *ABC de Madrid*.

En 2011 vio la luz una antología de Raquel García-Pascual, *Dramaturgas españolas en la escena actual*, donde figura la obra de Cunillé *Après moi, le déluge*. En el presente trabajo seguimos esta edición para todas las citas de esta obra. Además, García-Pascual (2011) añade un estudio y una contextualización pertinentes e interesantes sobre la obra.

Por otra parte, para abordar la obra de Cunillé insertándola en coordenadas generacionales, nos ha sido de gran utilidad, además de los manuales ya canónicos de Javier Huerta Calvo (*Historia del teatro*, 2003, 2 vols.) —en particular del apartado trabajado por Carlos Pérez-Rasilla (2003: 2855-2881)—; de César Oliva (*Teatro español del siglo XX*, 2002; *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, 2004) y otras visiones panorámicas del teatro actual (María José Ragué-Arias: *El teatro de fin de siglo en España*, 1996; John Gabriele y Candyce Leonard: *Panorámica del teatro español actual*, 1996; Carles Batlle, Francesc Foguet y Enric Gallén: *La representació teatral*, 2003), las aportaciones —ya mencionadas, a propósito de los estudios sobre teatro en Cataluña— de Carles Batlle (1997; 2005; 2006; 2009), Joan

Cavallé (2007), Sharon G. Feldman —con una importante novedad editorial, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani* (2011)— Francesc Foguet y Núria Santamaria (2009), María-José Ragué-Arias (1996; 1999; 2000; 2004) y Núria Santamaria (2003).

Hemos consultado críticas de las obras estrenadas por la autora, particularmente de las dos trabajadas en el presente trabajo, pero también de otras, y hemos privilegiado las crónicas de Juan Ignacio García Garzón (2006; 2008), César López Rosell (2007), Eduard Molner (2008; 2009), Juan Carlos Olivares (2008), Marcos Ordóñez (1998; 2004; 2007; 2008; 2010), María-José Ragué-Arias (2004) y María Tapia (2008). En cuanto a las obras estudiadas en el presente trabajo, para *Barcelona, mapa de sombras* nos han sido de gran utilidad y provecho las aportaciones teóricas sobre espacios urbanos contemporáneos (Marc Augé, 1998) y sobre Barcelona (Julià Guillamon, 2001); en el caso de *Après moi, le déluge*, nos ha resultado muy ilustrativa la lectura de las crónicas africanas de Ryszard Kapuściński (*Ébano*, 2011).

Igualmente útiles y provechosos han sido los estudios y artículos de Xavier Albertí (2000; 2008a; 2008b), un director muy vinculado profesional y personalmente a la dramaturgia; Sharon G. Feldman (2002; 2005; 2006; 2011), Xavier Puchades (2002, 2005) y José Sanchis Sinisterra (1996), así como la entrevista realizada a Lurdes Barba, directora de *Barcelona, mapa de sombras*, por Adolfo Simón (2006), y los dossiers de prensa de las obras estudiadas, dossiers que ofrecemos adjuntos en los Anexos tercero, cuarto y quinto del presente trabajo.

Y, por supuesto, hay que hacer una mención especial a las entrevistas a Paco Zarzoso y Xavier Albertí — realizadas *ad hoc* para el presente trabajo—, que tan amablemente nos atendieron. Sus aportaciones han contribuido enormemente a iluminar algunas facetas y claves del universo de Lluïsa Cunillé, como su gran oficio dramaturgico, su gran variedad de registros y su preocupación ética.

4. LLUÏSA CUNILLÉ. PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

A la pregunta fundamental de para qué necesitamos representarnos, que surge de inmediato cuando nos interrogamos acerca del hecho teatral, podemos responder con la triple finalidad que esgrimió Xavier Albertí¹² en un seminario sobre dramaturgia y que, a nuestro modo de ver, recoge y sintetiza las posturas de diversos teóricos y autores:

1. El teatro sirve como *memento mori*. La finalidad ética del teatro es recordar cosas intangibles y metafísicas.
2. El teatro sirve como educación lingüística, esto es, para la creación y asentamiento de modismos.
3. El teatro sirve para seguir creando sentimiento de comunidad, de colectividad, de pertinencia.

Lo que está claro, en todo caso, es que se impone la necesidad de hablar para alguien, para un público. Si no se conoce el núcleo de recepción, esto es, si no se habla a alguien, a un público determinado, ¿qué teoría de la representación se está aplicando? La musculatura ideológica de un texto se consigue habiendo definido previamente la enciclopedia de recepción del espectador y construyendo la obra en función de la misma. La actitud ética del texto es comprensible y traducible en distintas claves hermenéuticas.

El teatro actual recoge parcialmente la herencia del teatro de los ochenta y noventa, ajeno a los problemas y circunstancias de la actualidad, obviando los asuntos de la colectividad y rehuyendo las coordenadas espacio-temporales y sociales, por una aspiración de universalidad, de acuerdo con un visión atónita y perpleja del mundo, propia de finales del siglo XX. Pero es cierto también que, en algunos autores y cada vez más, presenta una dimensión social y ciudadana, como espacio de encuentro y reconocimiento, dispensador de ritos, pactos y complicidades. El teatro actual nos acerca más a la duda que a las verdades absolutas, aunque también es de agradecer la escenificación de una realidad social y cultural compartida por autor y espectador (Casares, 2005: 39).

¹² «Constants del teatre contemporani», seminario especializado de dramaturgia a cargo del director teatral Xavier Albertí, en el marco del V Obrador d'Estiu de la Sala Beckett, en julio de 2010.

Ragué-Arias (1999: 207) señala que, a partir de los 80, disminuye la militancia y aumenta el deseo de renovación de la escritura dramática. Pérez-Rasilla (2003: 2877) establece tres tendencias dentro del teatro español de los años noventa: una, más marcadamente intelectual, de reflexión histórica, filosófica o social (con nombres como Juan Mayorga y Antonio Álamo, entre otros); otra, de escritura más narrativa y ecléctica, con elementos estéticos procedentes de otros ámbitos de expresión (Ignacio García May sería el exponente más claro); una tercera tendencia, que rompería con el uso dramático habitual de la palabra, en favor de su empleo como elemento rítmico, exento de la acción (Rodrigo García, Sara Molina, Carlos Marquerié, Encarna de las Heras). César Oliva (2004: 223) distingue, a propósito del mismo período, entre teatro de género —que abarcaría las dos primeras tendencias de las tres establecidas por Pérez-Rasilla— o autor y teatro de innovación —correspondiente a la tercera tendencia señalada más arriba—. Oliva (2004: 222-223) considera que la cartelera de finales de siglo, en el caso de las autorías españolas, se caracteriza, entre otras cosas, por la confirmación del teatro de texto y por la pervivencia de buena parte de la escritura dramática por medio de la publicación. Sitúa a Lluïsa Cunillé dentro del «territorio de la autora alternativa, pero con experiencias próximas a la profesión» (Oliva, 2004: 250). Ragué-Arias habla de los autores de los noventa en Cataluña, Valencia y Baleares como de una generación que «a menudo trata de utilizar el tiempo y el espacio de un modo no convencional, busca un punto de vista múltiple, unos personajes anónimos, una estructura dramática que en muchas ocasiones rompe con la poética aristotélica» (Ragué-Arias, 2000: 17). Hay que señalar, además, que en los años noventa las dramaturgas incrementan su presencia, y «reflejan sus preocupaciones como seres humanos inmersos en un determinado entorno social como dramaturgas y como mujeres a la búsqueda de referencias externas, necesitadas de establecer unos modelos anteriores que les fueran propios» (Serrano, 2005: 98). Anita Viola habla de igualdad entre dramaturgos y dramaturgas, que comparten los mismos problemas: «la dificultad de encontrar espacios donde mostrarse, la necesidad o no de ajustarse a los gustos del público, la opción entre teatro de texto o guión para crear el espectáculo, etc.» (Viola, 2012: 396). Puntualiza Lo Porto (2012: 390) que, a diferencia de sus predecesoras, las dramaturgas de los noventa han realizado estudios de teatro y tratan cuestiones contemporáneas que las atañen: «Sus historias se desenvuelven en espacios urbanos; quieren perseguir la inmediatez del contacto con el público [...] Todos los personajes utilizan el habla coloquial [...] pero lo fundamental es que sus diálogos no falseen la

realidad» (Lo Porto, 2012: 390). No hay una sola etiqueta capaz de englobar todo el teatro que se escribe hoy en España, como tampoco en Cataluña. En el ámbito catalán, Joan Cavallé (2007:17) distingue distintas vertientes:

- la dramaturgia de revisión histórica (*El retratista* o *Uhhh!*, de Gerard Gázquez);
- dramas y comedias sobre problemas de notoria actualidad (la inmigración, en *Tractat de blanques*, de Enric Nolla; la guerra, en *1714. Homenatge a Sarajevo*, de Albert Mestres; el terrorismo, en *La sang*, de Sergi Belbel; el medio ambiente, en *En defensa dels mosquits albins*, de Mercè Sarrias; las nuevas tecnologías, en *Navegants*, de Toni Cabré; las entrevistas laborales, en *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán; el mercadeo político, en *Pluja negra*, de Jordi Coca; el miedo a la paternidad, en *El bosc que creix*, de Ignasi Garcia);
- la revisión de los temas de siempre (problemas de pareja, en *Estimada Anouchka*, de Carles Alberola; la muerte, en *Pequeña muerte*, de David Plana; la sexualidad, en *Biografia*, de Francesc Pereira; la soledad, en *Aniversari*, de Lluïsa Cunillé; el paso de tiempo, en *Elisa*, de Manuel Molins; los recuerdos, en *Suite*, de Carles Batlle);
- la reescritura de textos clásicos (*Un Otel·lo per a Carmelo Bene*, de Xavier Albertí; *Una altra Ofèlia*, de Manuel Molins; *Lucrecia*, de Magí Sunyer).

Con todo, a estos autores, más que el tema, les interesa la situación o el planteamiento dramático. El tema no les sirve para defender o demostrar una tesis, sino como escenario donde se desarrollan, o difuminan, los conflictos. Ello da pie a derivaciones hacia el teatro poético, hacia una dramaturgia interesada especialmente en la forma, hacia un nuevo realismo, basado en lo cotidiano.

Joan Cavallé (2007: 15-18) habla del corte radical que supone la dramaturgia textual catalana de los últimos veinte años respecto de la autoría anterior. En primer lugar, señala que los nuevos autores, entre los que se cuenta Lluïsa Cunillé, son más herederos de la dramaturgia occidental contemporánea (Samuel Beckett, Harold Pinter, Peter Handke, David Mamet, Bernard-Marie Koltès, Martin Crimp, Sarah Kane) que de la tradición teatral autóctona. De este modo han renovado el repertorio temático en una dirección contemporánea y universal, con una firme voluntad de renovación y búsqueda estilística.

Los autores que surgen en los primeros noventa, entre los que se cuenta Lluïsa Cunillé pero también Sergi Belbel, Josep Pere Peyró o el recuperado autor de los ochenta Benet i Jornet, escriben propuestas textuales poco complacientes. Ragué-Arias nos hace notar que una de las principales tendencias de la época se centra en la soledad y la incomunicación:

Otras de las principales tendencias se centra en la soledad y la incomunicación. El arquetipo lo hallaríamos en la obra de Lluïsa Cunillé. Es el teatro del anonimato, el silencio, la desolación; el máximo exponente de soledad. Es un teatro sólido y profundo pero de difícil recepción para un público que desconoce una estética enraizada en Samuel Beckett [...] Sus textos hablan de nuestro entorno y, con o sin intencionalidad por parte de la autora, son crítica de nuestra realidad más inmediata. A esta tendencia pertenecen Paco Zarzoso, Xavier Puchades, Jaume Picó, Mercé Sàrries, Vicent Tur, Biel Jordà y un larguísimo etcétera (Ragué-Arias, 2000: 162).

Como señala Carles Batlle (2006: 84), el trabajo de estos autores busca modificar los mecanismos perceptivos del espectador (que deberá participar en la construcción del sentido) y se caracteriza por una economía de medios, tanto dramáticos como escénicos, lo que acaba derivando en una suerte de teatralidad del enigma, en palabras de Sanchis Sinisterra (1996: 7), y conecta con las propuestas de algunos grandes nombres de la escena internacionales, tales como Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Harold Pinter o los más jóvenes David Mamet y Bernard-Marie Koltès, entre otros. Coexiste con esta teatralidad del enigma el llamado realismo sucio de autores como Lluís-Anton Baulenas o Joan Barbero. De los autores discípulos de Sanchis Sinisterra, la alumna aventajada ha sido sin duda Lluïsa Cunillé, prolífica y avalada por la complicidad de directores y autores como Xavier Albertí, Joan Ollé, Paco Zarzoso, Carlota Subirós y Lurdes Barba, entre otros.

Según John Gabriele y Candyce Leonard, los autores de los ochenta y noventa se interesan por la forma dramática más que por la política, y tratan una divergente y variada gama de temas: «Su único objetivo como grupo artístico es una nueva conceptualización y un replanteamiento del escenario con la intención de recobrar los tres elementos esenciales del arte dramático: texto, actuación e imagen» (Gabriele y Leonard, 1996: 12). Se ha hablado a menudo de falta de compromiso en estos autores —«Estamos, tal vez, en una época de irónica desesperación que impide a los autores la defensa de unos ideales porque el mundo que los rodea no les permite creer en el futuro» (Ragué-Arias, 2000: 17-18)—, aunado a un gusto por el formalismo; pero, a

pesar de la clara desideologización del momento, no se trata de obras frívolas, sino que la exploración de la soledad, la incomunicación y la perplejidad refleja a sabiendas la condición del hombre posmoderno, escindido —en palabras de Carles Batlle— por una perspectiva múltiple que acaba recayendo sobre sí mismo, pero que él proyecta sobre el mundo y la propia individualidad: «I l'ordenació d'aquests fragments suggereix un ordre extern, *formal*, que organitza la vida més enllà de la nostra comprensió i li atorga, o bé una estranya coherència, o bé una poètica imprevista, o bé un sentit de fatalitat» (Batlle, 2006: 87).

El drama contemporáneo potencia la intrasubjetividad y el camino hacia lo íntimo (Sarrazac, 1989): crisis del diálogo, preeminencia del monólogo, flujo de conciencia, *solo* (Valentini, 1991). Los autores de los noventa muestran un universo de referencias cotidiano y contemporáneo, conformado a partir de una realidad extraña, donde lo no-dicho tiene peso específico y el lenguaje es dispuesto a menudo en estrategia de combate a la manera de Koltès, y también de Pinter y de Mamet. Se impone la vocación de versionar la realidad con la palabra, a base de palabras, y ello propicia un juego dramático entre realidad y ficción, verdad y mentira. Los recuerdos son poco fiables; el pasado, movedizo; la identidad, indemostrable. Los personajes, los seres humanos tratan denodadamente de literaturizar la experiencia, como consecuencia del desencanto y la frustración. Se trata de una dramaturgia íntima y formalista que elude referentes concretos (antropónimos, topónimos, referencias al tiempo histórico).

En la dramaturgia de principios del siglo XXI se percibe un nuevo rumbo. A pesar de la crisis y de un considerable abandono por parte de algunos autores, hay que reconocer la obertura en cuanto a tendencias, géneros, modelos y estilos. Los dramaturgos catalanes comienzan a plantearse qué hacer con su realidad inmediata, y aparece el contexto claro, referencial, reconocible. Núria Santamaria dice al respecto:

Una notable porció dels textos produïts els darrers cinc anys no ha sortit d'aquella perplexitat —materialitzada amb una gamma finita d'estratègies (desestructuració del personatge, terbolesa de les fronteres entre la realitat i la ficció, la verbositat i l'afàsia, la indefinició d'espais i temps, la luxació narrativa, etcètera)— que de primer moment ens semblava legítima i depurativa, i que a hores d'ara comença a fer-se sospitosa. La reticència no afecta necessàriament la qualitat tècnica dels textos; incideix, més aviat, en la seva substància moral i intel·lectual. Si els dramaturgs no ens diuen res, potser és perquè no tenen res a dir (Santamaria, 2003: 58).

Las obras que nos proponemos analizar en el presente trabajo pertenecen a una etapa de la producción de Cunillé en que la autora apuesta decididamente por una temática más reconocible y ubicable tanto espacial como temporalmente, y más en conexión con los problemas sociales y políticos de nuestro aquí y ahora.

La carrera de **Lluïsa Cunillé Salgado** empieza oficialmente con *Rodeo*, estrenada en 1992 en la Sala Beckett, pero en realidad podríamos retrotraerla a unos años antes, hasta el año 1989, cuando presenta, junto a su hermana María Rosa, *El hermano pequeño del señor K* al premio Calderón de la Barca. Este texto supuso una invitación de José Sanchis Sinisterra a entrar en los Seminarios de Dramaturgia Textual en la Sala Beckett y el inicio de una carrera excepcional.



La dramaturga Lluïsa Cunillé

Lluïsa Cunillé, autora en permanente evolución, emprende una suerte de viaje artístico desde el minimalismo de las primeras obras hasta la narrativa potente de las últimas. Juan Carlos Olivares (2008: 8) habla de su «permanent consciència del poder de cada paraula per construir universos paral·lels a la realitat del públic». A propósito de las diferentes etapas de la autora, apunta Xavier Albertí (2008b: 4) que el teatro de Cunillé «ha viajado de la meticulosa articulación del silencio a obsesivas actitudes logorreicas. De las formas más convencionales del drama contemporáneo a la reinención de géneros trágicos, tragicómicos e ínfimos».

Se trata, sin duda, de la autora más prolífica de su generación, con más de cuarenta y tres obras escritas desde 1989, así como varias adaptaciones teatrales que reseñaremos má adelante, y ha visto estrenados por lo menos treinta y cuatro de estos textos, de los cuales más de veinte han sido asimismo llevados a imprenta. Ha obtenido también algunos de los más prestigiosos galardones en el ámbito de la escritura dramática; entre ellos, el Premio Calderón de la Barca (1991), el Premio de la Crítica (1994), el Premio de la Institució de les Lletres Catalanes (1996), el Premio Ciutat d'Alcoi (1998), el Premio Max de las Artes Escénicas (2007) y el Premio Lletra d'Or (2008). En el año 2007 recibió el Premio Nacional de Cultura (2007), otorgado por la Generalitat de Catalunya, y en 2010 culminó esta lista de honores con el Premio Nacional de Literatura Dramática (2010), otorgado por el Ministerio de Cultura. También ha obtenido reconocimiento fuera de las fronteras españolas, con estrenos en Buenos Aires, Londres, Edimburgo, Pisa o París.

En 1995 Lluïsa Cunillé fundó, junto al dramaturgo y actor valenciano Paco Zarzoso



y la actriz valenciana Lola López, la Companyia Hongaresa de Teatre, que goza de buena salud y estrena con regularidad los textos que elaboran Zarzoso y Cunillé, juntos o por separado. Con Xavier Albertí y Lola Davó creó en 2008 la productora La Reina de la Nit, con la que de momento han producido dos espectáculos y cuentan con producir pronto un tercero (véase Anexo 2.14).

La Companyia Hongaresa de Teatre

En la entrevista realizada para el presente trabajo, Xavier Albertí, que ha dirigido buena parte de sus obras y constituye una figura clave en el viaje artístico de la autora, habla de dos etapas en la producción de Cunillé (Anexo 2.6): «la previa al 2001, con una preocupación más sobre el silencio; la posterior al 2001, con el personaje como elemento de desarrollo de la estructura teatral». Así, la primera parte de su producción se caracteriza por atmósferas sumidas en la abstracción y por la ausencia de referentes externos y, como señala Olivares (2008: 8), «com si una penombra envoltés els seus personatges, il·luminats per l'autora en un moment que els aïlla del seu passat i el seu futur».

Señala Albertí (Anexo 2.6) que a partir de una obra muy determinada, *Aquel aire infinito*, Lluïsa Cunillé asume y dice que deja de estar tan interesada en lo que callan los

personajes para estar más interesada en lo que dicen, y que eso cambia un poco sus estrategias. Entonces le queda un ámbito potentísimo, que es el del personaje.

En otra parte, Albertí (2008a: 9) afirma, desde la complicidad creativa generada durante una década larga de proyectos compartidos, que la escritura teatral es para Lluïsa Cunillé una manera de vivir, un acto de profunda militancia. Albertí habla asimismo de la cantidad de obra escrita guardada en cajones y que jamás ha visto la luz. Obras magníficas, todas ellas. La autora se muestra incansable también en el proceso de ensayos, a los que asiste con asiduidad aunque tratando siempre de pasar desapercibida. Albertí la compara a un personaje de un cuadro de Edward Hopper, y después a un pianista del este. A pesar del aura de misterio que la acompaña, Albertí asegura que Lluïsa Cunillé es «una persona de conviccions fermes, que sota aquesta aparença de fragilitat hi amaga un caràcter fort, el d'una persona que diu les coses pel seu nom, sense embuts. No li agraden les estrenes, ni concedir entrevistes, ni parlar de la seva obra. I és que la seva obra, com totes les grans obres, s'explica per ella mateixa» (2008a: 9). Y después apostilla que acaso sí que exista un misterio en torno a Cunillé, como por ejemplo en el hecho de que tenga el mismo paraguas desde hace diez años. Curiosamente un paraguas, uno de los objetos recurrentes, casi un fetiche, de sus obras. En otra parte comenta Albertí:

La definitiva imposibilidad de entrevistarla ha obrado una especie de misterio que alguien puede pensar calculado a favor de determinadas estrategias de figurar en el imaginario público. Nada más lejos de su intención. Lluïsa Cunillé es por encima de todo una mujer tímida, de una timidez extrema, que siente su contribución a la creación de lo público afirmada en su obra y no en su persona. Que sabe como Godard que nuestra sociedad tiende a uniformar los códigos de recepción e incluso los contenidos. Así, para alguien que defiende la capacidad única y última de cada espectador de encontrar sus resonancias significativas en la recepción de un espectáculo, no contribuir a codificar lo que se espera de él —esta pieza va de esto— conforma su dimisión de los circuitos mediáticos de unificación de contenidos (Albertí, 2008b: 4).

En la única entrevista que concedió —muy al inicio de su carrera, y a propósito de la obra *Libración*—, Lluïsa Cunillé declaraba «Soy muy mala exegeta de lo que escribo, los temas, ideas e imágenes que me atraen, supongo que como a todo escritor, son los referidos al ser humano» (Cunillé, 1996a: 25). Feldman (2011: 241) explica cómo, tras recoger el galardón correspondiente al Premi Born 1999 por su obra *L'aniversari*, la autora no pronunció ni una palabra sobre sí misma ni sobre su obra en la conferencia de prensa: «Després de limitar-se a expressar que estava molt agraïda i encantada d'haver

rebut un honor semblant, va deixar la premsa i els assistents bocabadats tornant al vot de silenci que al llarg de la seva carrera s'ha convertit en la seva marca personal» (Feldman, 2011: 242); y añade Feldman (2011: 242) que la discreción de Cunillé, su humildad y laconismo constituyen una anomalía dentro de la escena contemporánea. La autora se posiciona ante los medios negándose a hablar y advierte con el propio ejemplo de las múltiples formas que adopta el poder para deslegitimar al individuo. Apunta Puchades (2005:19) que «la fobia de Cunillé a realizar declaraciones en los medios es algo más que simple timidez, es un inusual posicionamiento ante ellos. Su teatro persigue ampliar nuestra capacidad perceptiva del mundo y únicamente nos exige a cambio curiosidad y paciencia. Ser viajeros». Se trata de un teatro donde la ausencia de conflicto es sólo aparente, pues busca su interlocutor al otro lado de la escena (Puchades, 2005: 20).

Albert Arribas (2010: 24) considera que el teatro de Cunillé es apolítico y al mismo tiempo político, íntimo pero también social, y es, además, muchas otras cosas; todo, menos homogéneo. Algo parecido afirma Paco Zarzoso en la entrevista realizada para el presente trabajo, cuando habla de las múltiples regiones que conforman el universo de la autora (Anexo 1.7). Su universo es multiforme pero profundamente coherente. Sobresale por la pluralidad formal y por un trabajo marcadamente artesanal. Su obra delata una minuciosa observación del mundo en que vivimos. Los *leitmotifs* son numerosos y raramente banales. Consigue imágenes de fascinante fuerza poética, ofreciendo una visión poliédrica de la realidad.

En cuanto a las categorías espacio-temporales, Cunillé parece adscribirse de modo paradigmático al diagnóstico que hace Itziar Pascual (2005: 77) sobre la dramaturgia europea de los noventa, cuando habla de «territorios fronterizos, alegales y de inquietante indeterminación», de espacios de alta provocación poética y alta tensión con la materia, así como de «una temporalidad altamente inconcreta, parcial y prometedora».

Frente a todo ello, la recepción del espectador bascula entre el rechazo, la aceptación y la perplejidad. Hay quien piensa que se halla ante un teatro hermético o un teatro de minorías; otros califican sus piezas de meros ejercicios de estilo. La suya es una realidad aparentemente cotidiana pero con un punto de fuga hacia lo desconocido y vagamente inquietante. Señala Feldman (2011: 244) que Cunillé, a primera vista, parece haber reducido el concepto de realismo a su forma de expresión más literal y perturbadora:

Les seves obres evocuen un retrat del món que s'assembla tant a la vida quotidiana que, en contemplar la seva obra, l'espectador pot tenir la impressió que no passa res d'extraordinari [...] Paradoxalment, les seves obres manifesten un nivell de realisme (o hiperrealisme) que sembla tan mancat de referents, tan desproveït de significació, que és com si d'alguna manera hagués esborrat la barrera entre l'art i la vida (Feldman, 2011: 244-245).

Pero, más que hablar desde la perplejidad, el teatro de Cunillé genera una recepción perpleja de la realidad —una realidad que, en palabras de Ordóñez (1998: 43), es más expansiva, compleja y contradictoria de lo que cabría imaginar—. La autora estimula una recepción activa, por cuanto invita al espectador a ser activo, cocreador, a reconstruir el sistema de signos. Pone un espejo ante el lector / espectador para que se enfrente a sus propias convicciones. Sus obras exigen un posicionamiento ante unas cláusulas hermenéuticas. El espectador y el lector tienen que interpretar. Dudar de sí mismos, revisar sus propios criterios. El interés de este teatro radica, como en cualquier forma artística que se precie, no en brindar información al receptor, sino experiencia, sensaciones, acaso memoria emocional. Establece un vínculo, conecta con la capacidad emocional del espectador. En palabras de Barbero Reviejo (2007:125), hay un compromiso con una verdadera exploración de la dinámica de los signos, en pos del «rostro oculto que se esconde tras la máscara de la existencia cotidiana».

En los últimos años, Cunillé ha explorado nuevos campos de la escritura dramática a partir de la revisitación de la obra de autores como Pasolini, Ionesco o Pitarra. En este sentido ha sido muy importante la asociación creativa con el director Xavier Albertí, que se ha revelado fecunda e inagotable. Albertí dirige muchos de sus textos: *Privado*, *Passatge Gutenberg*, *Dotze treballs*, *La cita*, *Et diré sempre la veritat*, *El bordell...* Elaboran conjuntamente espectáculos como *p.p.p.*, *El dúo de la africana*, *Assajant Pitarra*, *La corte del faraón...* En otras ocasiones Cunillé reelabora materiales de otras fuentes literarias: *Más extraño que el paraíso*, *Troilus i Cresida*, *El pes de la palla...* Y añade Albertí:

un largo etcétera de actividades que han supuesto para ambos una singular y nada habitual singladura en común, llena de correspondencias, contaminaciones y concupiscencias. De hecho y de vez en cuando, todavía encuentro a alguien que sigue pensando que Lluïsa Cunillé no existe, que es uno de mis heterónimos, consecuencia de haber agradecido tantos premios en su nombre o de haber atendido tantas entrevistas que la buscaban a ella (Albertí, 2008b: 4).

El teatro de Cunillé, en la estela de la dramaturgia beckettiana y pinteriana, se reconoce por la desconcertante intensidad dramática y poética de sus diálogos y situaciones, en que el espectador se pregunta perplejo qué está pasando, y no tanto qué pasará. Destaca la perplejidad con que los personajes viven su involuntario desacuerdo con el mundo, con sensación de desajuste permanente. Se ha considerado como un teatro de la incertidumbre, de la incapacidad o la impotencia. Una exploración de los límites de la opacidad. Una poética de la sustracción. También contiene intermitentes vislumbres de aquello por lo que merece, a pesar de todo, seguir adelante. Se trata de un teatro que opera por atenuación y omisión. Más que penetrar o hender la realidad, Cunillé la rodea. Como dice Barbero Reviejo (2007: 130), en el teatro de Cunillé no todo es lo que parece: siempre hay un sustrato inaprensible que se escapa en una primera lectura.

Argumentos y personajes. En el drama contemporáneo, la tensión entre el yo y un mundo inaprensible (no-yo) explora formas extremas, hasta el punto de que el personaje entra en crisis, y también la fábula.

La crisis de la forma dramática afecta a todos los elementos constitutivos del drama. Parafraseando a Sarrazac (2009: 58), el diálogo dramático entra en crisis por el cuestionamiento de la relación individual entre los personajes, que se presentan en estado de soledad e incluso de aislamiento, o cuando menos de separación respecto de los demás personajes y a menudo respecto de sí mismos. «Paradójicamente, en el drama moderno y contemporáneo, la relación de un personaje con otro deviene más vaga, más incierta que la que cada personaje, cada palabra [...] mantiene con el espectador, a priori invisible e inexistente» (Sarrazac, 2009: 59).

Afirmaba Marcos Ordóñez (1998: 43):

El teatre de Lluïsa Cunillé acostuma a desconcertar els amants de les certeses, dels arguments, dels sentiments clars i inequívocs. Al teatre de Lluïsa Cunillé se li podria aplicar perfectament la frase d'aquell anunci: «Aprengui a estimar la tònica». Perquè no és un sabor habitual, perquè costa un mica acostumar-s'hi (Ordóñez, 1998: 43).

Se puede hablar de una indefinición temática general. O, más bien, de un tema recurrente que adopta distintos matices y máscaras. El punto de partida es la cotidianidad, la anécdota que preside y anuda nuestras vidas, con toda su carga de trivialidad y sinsentido. Con todo, en esta cotidianidad gris e informe se abre a menudo

una brecha por donde puede colarse una vislumbre de sublimidad o de gravedad. Lo ignoto, lo trágico, lo apocalíptico. Las sensaciones que destila este teatro son numerosas y pertenecen a un mismo campo semántico: soledad, miedo, melancolía, incomunicación, tristeza... También sorpresa, anhelo, pasión.

El tema fundamental, único, recurrente, y que, sin embargo, se revela susceptible de revestir mil tonalidades, es el de las relaciones humanas en nuestra sociedad actual. En los círculos de la cotidianidad y de la intimidad. Apunta Puchades (2005: 24) que «Dentro de ese aparente vacío existencial que comparten todos sus personajes, tras esa impotencia por cambiar un mundo que no se comprende, siempre hay una grieta abierta a la crítica y a la esperanza». Del espectador depende el posicionamiento ético que decida, comprenda, insinúe el final de las obras. Contra la aparente falta de esperanza, puede el espectador aportar su visión de la obra, de la vida.

Se expresa el vacío, la incomunicación, el rechazo de la realidad social, para abrir una vía de comunicación con el otro. Muestra el gris ceniza de lo cotidiano pero, en esa realidad opaca y desesperanzadora, abre de pronto un pequeño camino que lleva hacia otra vida posible. Se opera así una suerte de introspección sobre la realidad.

Asegura Xavier Puchades:

Existe, pues, una intencionalidad constante en la obra de Cunillé que establece el deseo o necesidad de hablar con el otro para expresar lo que se siente, para compartir la memoria y tomar una decisión que pueda cambiar la situación de partida. Un deseo de comunicación que se traslada también a la relación entre la escena y el espectador. Se sugiere una sensación que refleja el malestar hacia el mundo, se trata de transmitir ese sentimiento y compartirlo; ir más allá del nihilismo, demostrar que esa misma sensación existe y que no se puede olvidar constantemente (Puchades, 2005: 24).

Marcos Ordóñez (1998: 43) sostiene que el tema de Cunillé es «la misteriosa inaprensabilidad de l'ànima, l'ambigüitat extrema de la percepció». La verdad se escurre, es tornadiza, volátil, contradictoria, fragmentaria. La realidad es extraña. Todo individuo experimenta la tragedia íntima de verse supeditado a su representación externa, social, aparential, fenoménica. Barbero Reviejo (2007: 126) habla de una dramaturgia de la derelicción, que presenta unos «sujetos escindidos, carentes de unidad, navíos escorados que difícilmente encontrarán el refugio adecuado de su auténtica identidad». Garnier (2007: 11) alude a una estructura dramática desestructurada, donde la precariedad alcanza no sólo a los personajes sino también a los diálogos y al lenguaje entero.

Xavier Puchades considera al investigador del mundo Cunillé como una suerte de antropólogo, y lo contrapone a la estampa del turista, que jamás podrá ir más allá de la foto típica:

El antropólogo vuelve fascinado y seducido [...] tras su viaje a Cunillélandia. [...] El turista conoce esas guías y vuelve de Cunillélandia, normalmente, decepcionado y enfadado. Afirma cosas como: ese mundo ya fue descubierto hace años, sus habitantes son bastante desagradables, no tienen identidad y su actitud propicia la uniformidad, incluso la clonación... Sin embargo, la vida en Cunillélandia sigue su curso cuando estos turistas y antropólogos se han marchado. Sus habitantes no parecen dejarse llevar por la adulación ni tampoco parecen ofenderse. Siguen cultivando su otredad, su singularidad y diferencia, lo cual no deja de ser una provocación en tiempos de globalización y posmodernismo (Puchades, 2005: 18).

A nuestro modo de ver, en el teatro de Cunillé prevalece el encuentro entre personas, entre mundos solitarios pero ávidos y necesitados de entrar en contacto. En realidad, se trata de universos en los que el enfrentamiento y la reconciliación están en continua tensión.

Los encuentros son fortuitos, los personajes carecen de nombre, de señas de identidad y de historia. A menudo, también de memoria. El espectador observa a cada uno de estos misteriosos, sesgados personajes, y está observando al otro, a cualquier otro, al otro que lleva en sí y se aparece ante los demás.

Tal como recoge Puchades (2005: 29), buena parte de la crítica ha coincidido en decir de los personajes de Cunillé que son opacos y herméticos. Se diría que en los personajes confluyen distintas edades, momentos biográficos, en una superposición de planos y vivencias que el espectador recibe como una suerte de fragmentación identitaria o biográfica. No hay un orden cronológico en la percepción de la propia vida, en la memoria. Y, en cualquier caso, suelen vivir en la intemperie del presente.

Tanto Xavier Albertí como Paco Zarzoso, en las respectivas entrevistas realizadas para este trabajo, se mostraron reacios al tópico demasiadas veces repetido por la crítica para enjuiciar a los personajes y el universo dramático de Cunillé. Así, apunta Zarzoso: «Me parece que ya ha habido un tópico sobre esa *Cunillélandia*, como de personajes fríos, que esconden... Es un concepto mucho más amplio» (Anexo 1.7). Albertí, por su parte, añade que además Lluïsa Cunillé está atravesando ahora una etapa creativa mucho más centrada en explotar el personaje:

A partir de un determinado momento [...] le queda un ámbito potentísimo, que es el del personaje. Y el personaje a veces se desarrolla a través de la palabra, a veces a través de la acción, a veces a través de otras cosas. Pero creo que el ámbito importante que tiene seguramente los últimos diez años largos de escritura de Lluïsa es el personaje (Anexo 2.6).

En realidad, los personajes no son tan fríos como parecen, sino que a veces los atraviesa un relámpago de ternura (se cuentan historias o secretos, se ofrecen regalos, se tocan). Lo que emociona precisamente es el contraste entre la atonía general y el momento de debilidad o revelación. A estos personajes los tensa y proyecta, agazapado, esquivo, inconfesable, el esfuerzo por recuperar la identidad. Cunillé no hace ninguna distinción entre los personajes marginales y los que están presuntamente insertos en la sociedad. A todos parece hallarlos igualmente marginales. Se ha indicado a menudo su carácter metateatral, por su capacidad de distanciarse de sí mismos, disfrazarse de otros, proyectar sus miedos, etc.

Paco Zarzoso (Anexo 1.3) dice de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé que «más que buscar la confrontación, busca los puentes entre los seres humanos»:

Y es verdad que también aparece el conflicto, pero en la obra de Lluïsa Cunillé aparecen personajes que lo que tienen es una voluntad de entenderse, de compartir y de cohabitar; lo que pasa es que eso genera grandes dificultades. Quizá lo más fácil en dramaturgia sea la confrontación, ir al conflicto. Y creo que esto que hace Lluïsa tiene una dificultad dramática, pero abre más profundidad y hay un interés ético de pensar en los otros. Es una dramaturgia quizá no tan eficaz como otras, porque no aparece tanto la confrontación como la necesidad de ayudarse mutuamente (Anexo 1.3).

Los conflictos presentados en la obra de Cunillé son los propios del teatro contemporáneo: habiendo quedado obsoletas, acaso por grandilocuentes en un tiempo de estrecheces mentales, las colisiones de los héroes trágicos, es la hora de los microconflictos de la cotidianidad. Hay que tener en cuenta que, más allá de la banalidad y sordidez en que pueden hallarse inmersos algunos personajes de Cunillé, y de los trazos sobrios y ásperos con que se les presenta a menudo, hay una insoslayable ternura, una compasión y profunda comprensión en el tratamiento de los personajes por parte de la autora. A este respecto señala Zarzoso:

Se trata de un país muy misterioso y que a la vez está muy cerca, tocando con el nuestro. Es como si se accediera a él por algunas puertas del mundo de lo real y al mismo tiempo es muy extraño. Te lo puedes encontrar en el metro, en cualquier sitio, y es un mundo muy vasto, por sus personajes. Unos personajes

con una conciencia ética muy interesante, por cómo es su relación con los otros. Eso es lo que más me fascina, cómo se relacionan los personajes en ese país, cuáles son sus reglas. [...] Es un mundo que funcionaría mucho mejor que el nuestro éticamente. Porque la ética es una de las grandes preocupaciones (Anexo 1.7).

Son criaturas atrapadas en la soledad contemporánea y que tratan de romper la barrera de la incomunicación; y, para llegar a comunicarse, toman a veces los caminos menos obvios pero que pueden resultar más directos o eficaces.

Diálogo y recursos dramáticos. Señala Batlle (2009: 212) cómo los años noventa marcan la asunción de un estadio irreversible: la hibridación entre diálogo y monólogo, entre épico y dramático, y de esta fusión o mezcla beberá, en mayor o menor medida, toda la escritura dramática posterior. Lluïsa Cunillé, como la mayoría de dramaturgos catalanes actuales, es deudora de esta influencia.

El lenguaje utilizado por Cunillé se articula a partir del modelo del lenguaje cotidiano, pero es tan artificial como cualquier otro tipo de lenguaje, pues, como en toda obra de teatro, está dirigido a crear un determinado efecto. Se trata, según Puchades (2005: 31), de un «teatro conversacional emitido en una situación enunciativa extrañada espaciotemporalmente y por un emisor que tiende a la fragmentación, que responde a un instinto de teatralidad que (re)ficcionaliza constantemente lo que dice. Los personajes se disfrazan con la palabra, la toman de otros personajes, los reinventan y se reinventan».

Algunos diálogos que pueden parecer interrogatorios acaban llevando al monólogo revelador del personaje. Los hay también que fluyen a través de la narración de casos y anécdotas. La autora juega con las palabras creando un sutil distanciamiento. El lenguaje tiene en algunas ocasiones repuntes poéticos, pasando del silencio y laconismo a la frase preñada de significación y lirismo. La palabra alterna entre un registro cotidiano y otro más poético. Carla Matteini (2000: 37) dice de los textos de Cunillé que son «como esas cajitas inocuas que al abrirse descubren una música íntima que estimula el recuerdo y despierta la emoción».

Se cuentan como recursos extrañadores los inesperados giros en los temas de la conversación, giros sorprendentes —aunque virtuosamente integrados dentro de la particular lógica teatral de la autora— que crean un ritmo no sólo sonoro sino también de contenidos. También los silencios se cargan de emociones, significan. Estas continuas alternancias y variaciones entre silencio y voz, de temas que se abandonan y

se recuperan, entre diálogos y monólogos, van componiendo una especie de partitura. Más que contenidos e ideas, los diálogos de Lluïsa Cunillé aportan sensaciones, *leitmotifs*, recurrencias no evidentes, y algunas historias dignas de alojarse en la memoria del receptor, y ello en virtud del tempo lento con que evolucionan las intervenciones, que realza cada frase y hace brillar elementos en un primer momento insignificantes para traerlos nuevamente al recuerdo y revestirlos de una nueva significación.

Cunillé trabaja desde un mimetismo de lo pequeño, pero se trata de un mimetismo engañoso, pues siempre tiene una línea de fuga por donde se cuela una visión imprevista, una vislumbre misteriosa de la realidad, que es constantemente reinventada. Se diría que la autora aplica una lente de aumento a los mecanismos de relación, de comunicación, de sumisión, de poder. La percepción del instante, la fijación del tiempo en una minúscula porción del espacio íntimo.

5. LA OBRA DE LLUÏSA CUNILLÉ¹³

En el panorama general del teatro español la figura de Lluïsa Cunillé se ha afirmado con una voz y estilo propios y se ha hecho merecedora del Premio Nacional de Teatro de 2010 por su obra *Aquel aire infinito*. Pero el inicio de su trayectoria se remonta a veinte años atrás.

El 20 de noviembre de 1992 fue llevada a escena *Rodeo*, en el Mercat de les Flors de Barcelona, a cargo de la compañía El Teatro Fronterizo. Sanchis Sinisterra (1996: 12) afirma que con esta obra la autora «funda una teatralitat elusiva y enigmática. Hi ha una mancança fonamental que relativitza i suspèn el sentit i fa impossible l'inequívoc, el que és transparent, explícit, el que és obvi. A partir d'aquesta omisió, la quotidianitat més familiar s'omple d'esquerdes per on sorgeix el sinistre». La realidad es contemplada desde distintos ángulos: «Ni el concepto de personaje ni el de acción respeta las normas habituales, sino que producen una ruptura que parece no necesitar de la tópica estructuración» (Oliva 2002: 328). De esta obra se ha dicho que el mundo representado parece autista y que, a pesar de no ofrecer fisuras, rompe las convenciones de la llamada normalidad (Hartwig, 2007: 205).

Si bien *Rodeo* fue su primera obra estrenada, *Berna* sería la primera en publicarse, como accésit al premio Ignasi Iglésias 1991. Los personajes de esta obra, que no se ha llevado nunca a las tablas, son —en palabras de Ragué-Arias (1996: 211)— «arquetipos de la cotidianidad, personajes extraídos de las situaciones comunes a muchos seres humanos de nuestra sociedad, de nuestro momento». Se trata de ocho escenas cotidianas, independientes entre sí argumentalmente, situadas en un espacio y tiempo indeterminados pero fácilmente remisibles al mundo coetáneo. También sin estrenar, *Mediatriz de un escaleno* (1991) es una pieza breve publicada en el número 8 de la revista *Pausa* y que presenta dos ancianos solitarios y un horizonte de expectativas que no se cumplen.

Molt novembre, escrita en catalán a instigación del primer mentor de Lluïsa Cunillé, José Sanchis Sinisterra, fue estrenada, en febrero de 1993, por alumnos del

¹³ En este apartado incluimos la fecha y lugar de estreno de cada una de las obras de Lluïsa Cunillé que han sido llevadas a las tablas, así como hacemos constar, en la mayoría de casos, su permanencia en cartel y algunos de los montajes sucesivos más remarcables, sin ánimo de exhaustividad. En cuanto a la ficha artística, aportamos datos referentes a dirección escénica y compañía. Ofrecemos una breve contextualización de algunos espectáculos destacados e incluso, en ocasiones, algún testimonio de la crítica. Al final del apartado incluimos una lista de obras estrenadas, publicaciones de la autora y galardones obtenidos.

taller de licenciatura del Institut del Teatre de Barcelona, en el Aula de Teatre de la Universidad Autónoma de Barcelona. La obra presenta un espacio físico y vital hostil, con personajes que progresivamente dejan al descubierto su insatisfacción respecto de su entorno y circunstancias.

Durante el año 1994 tres obras suyas fueron estrenadas en Barcelona: *La festa*, llevada a escena en el Teatre Romea, los días 21 y 28 de febrero, con dirección de Núria Furió; *Jòquer*, en la Sala Artenbrut, con dirección de Yvette Vigatà, del 1 al 10 de julio de 1994, en el Marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 94; y en la Sala Beckett, del 9 al 27 de marzo, se estrenó *Libración*, espectáculo que obtuvo tres Premios de la Crítica: mejor texto, mejor interpretación *ex aequo* para Lina Lambert y Lola López, y mejor dirección para Xavier Albertí, al frente de la Compañía Cae la Sombra. Sólo al respecto de esta obra tenemos unas escuetas declaraciones de la autora:

Fue un encargo, lo escribí para dos actrices, y básicamente trata del encuentro de dos mujeres durante tres noches de invierno. Las dos son muy distintas pero coinciden en que están solas [...] Libración es el encuentro entre dos mujeres en un parque de una ciudad en una noche de luna llena. Hace frío, quizá es invierno o finales de otoño (Cunillé, 1996a: 25-27).

Mientras *Libración* escenifica el encuentro repetido de dos mujeres en un parque y tematiza acaso «la atracción del abismo, pero de un abismo cotidiano poblado sólo de soledad» (Ragué-Arias, 2000: 224), *Festa* pone en escena el encuentro de un hombre y una mujer que se conocen en una fiesta, tratan torpemente de comunicarse y después se separan para olvidarse o para no traicionar la condición solitaria de sus vidas. Por su parte, *Jòquer* consiste en cinco diálogos entre dos personajes —con algún monólogo avalado por el silencio de un interlocutor anónimo— cuyas palabras se ciernen sobre el abandono y la soledad de las personas atrapadas en un mundo banal y vaciado de sentido. Barbero Reviejo (2004: 300) califica *Jòquer* de propuesta desigual, por la apuesta escénica del director, Calixto Bieito, quien despliega «una amplia vía urbana de tintes plomizos por los que se desvanece toda la ambigüedad y confidencialidad de la situación dramática».

El 20 de enero de 1995 se estrenó *Aigua, Foc, Terra i Aire*, en la Sala Maria Plans de Terrassa, a cargo de la compañía Línia Dèbil y con dirección de Eugeni Rusakov, quien después la montaría en La Cuina de Barcelona, desde el 19 hasta el 30 de marzo de 1996. Esta obra presenta a dos mujeres que rompen por azar con la normalidad y cotidianidad. A propósito de ella escribió Ragué-Arias:

Es la indiferencia del gusto, de la acción, el momento como instrumento de un contacto casual entre dos seres. Son segmentos que concluyen con la innecesidad del acto, accidentes de una cotidianidad que se sustenta en el vacío de una realidad irreal, fuera de su contexto, tal vez universal. Son acciones fallidas, contactos eventuales, actos inútiles, repetidos con la monotonía de la cotidianidad (Ragué-Arias, 1996: 212).

De *Cel*, se hizo una lectura dramatizada en el Teatre Romea, con dirección de Xavier Albertí, el 27 de noviembre de 1995; esta obra transcurre en lo alto de una montaña adonde llegan en coche dos mujeres al borde del abismo —nunca mejor dicho— que pactarán para sobrevivir entre sucesos tan improbables como la irrupción de un director de cine, que desciende de un helicóptero para ofrecerles un papel en su próxima película, o el recuerdo de antiguas epifanías. *Intempèrie* fue escrita conjuntamente con Paco Zarzoso y estrenada en la Sala Moma de Valencia por la Companyia Hongaresa de Teatre. Del 17 de abril al 5 de mayo de 1996 recalaría en la Sala Beckett de Barcelona. Se trata de dos largos monólogos, uno —escrito por Zarzoso— a cargo de un personaje femenino y el otro —escrito por Cunillé— a cargo de un personaje masculino, que se halla sentado en el banco de un parque hablando con un personaje invisible para el público y al que el hombre acaba identificando con Dios.

Accident fue dirigida por Joan Ollé en el Mercat de les Flors de Barcelona del 11 al 28 de enero de 1996. José Sanchis Sinisterra (1996: 12) habla en el prólogo a esta obra de una «poètica de la sostracció» en el teatro de Cunillé, «que opera precisament per atenuació, per eliminació, per omissió». Esta obra, que muestra la relación entre dos hombres reunidos fortuitamente por un accidente de tráfico, fue estrenada en el 1996 en el Mercat de les Flors. Ese mismo año fue estrenada en la Sala Palmireno de Valencia, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre, la obra *Vacantes*, que sería publicada más tarde, el año 2000, en catalán, por la Editorial Tres i Quatre de Valencia. *Vacantes*, obra en la que un hombre y una mujer que mutan de escena a escena intercambian impresiones, recuerdos y datos culturales, se llevaría después —del 10 al 21 de junio de 1998— al Teatre Malic, y posteriormente —los días 10 y 11 de febrero de 2003— a la Sala Beckett. En palabras de Feldman (2011: 251), «l'obra aconseguix desenmascarar una dimensió d'inutilitat tràgica que s'amaga darrere d'aquestes relacions humanes, mostrant una incapacitat per part dels éssers humans d'assolir un nivel rellevant d'autèntica comunicació».

Dedins, defora es un monólogo con música compuesta por Albert Llanas que fue estrenado en el Mercat de les Flors de Barcelona el 15 de julio de 1997 dentro del espectáculo de la Orquesta 216, en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 97.

Yvette Vigatà dirigió *La venda*, del 17 al 20 de marzo de 1997, en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 97, en el teatre Adrià Gual de Barcelona. En esta pieza, una propietaria dialoga con una posible compradora de su piso y ésta, a su vez, con otro posible comprador, produciéndose provisorios encuentros entre «tres seres solitarios que tímidamente buscan, casi desde el anonimato, una compañía que quizá sólo puede ser efímera» (Ragué-Arias, 2000: 226).

El instante, obra ganadora del accésit al Premio María Teresa León 1997 y publicada en 1998 por la Asociación de Directores de Escena, consiste en cuatro escenas aparentemente inconexas con un personaje femenino que las atraviesa. En esta obra se retrata una cotidianidad urbana del anonimato, la soledad y la muerte y que para Ragué-Arias (1998: 21) evoca una «simulación de una realidad que se imita a sí misma».

Privado, donde el hotel aparece como un no-lugar propiciador de encuentros banales, fugaces e intercambiables, fue estrenada en la Sala Beckett de Barcelona por la compañía Cae La Sombra, bajo la dirección de Xavier Albertí, el 6 de marzo de 1998, y estuvo en cartel hasta el 12 de abril del mismo año. También en 1998, los días 8 y 9 de junio, en marco del Festival de Sitges de ese año, se llevó a escena *Dotze Treballs* — dos mujeres hablan y fuman mientras realizan doce hazañas lúdicas— en el teatro Escorxador de Sitges, a cargo de la Companyia TeatredeText, igualmente bajo dirección de Albertí; en esta obra, donde se cuenta en estilo minimalista la historia de una amistad femenina, presenta un mundo imaginario y lúdico, el juego abre un territorio que posibilita una relación imposible: «el joc [...] prolonga en una altra dimensió el vincle trencat, transforma la fi en un etern principi, l'aspra realitat i l'inaccessible misteri no són negats ni abolits: queden simplement velats per aquesta epifania del pensament màgic» (Sanchis Sinisterra, 1996: 12). De esta obra comenta certeramente Feldman (2011: 254) que «el que el públic presencia sembla haver començat després de l'inici de cada intercanvi de paraules, de tal manera que l'espectador podria molt bé tenir la sensació d'haver arribat massa tard per poder copsar l'essencial de la seva conversa».

Por otra parte, Joan Ollé dirigió *Apocalipsi*, en el Teatre Nacional de Catalunya, del 19 de octubre de 1998 al 3 de enero de 1999, una obra en que cuatro personajes van

mutando a través de espacios también líquidos y desgranando monólogos en mitad de la noche.

L'afer (El asunto) fue estrenada en el Festival de Alcoi de 1999 por la Companyia Hongaresa de Teatre —años más tarde se representaría en el ya desaparecido Teatre Artenbrut, del 3 al 21 de julio de 2002, con dirección de César Martínez—, y *Sopa de Ràdio*, conjunto de piezas —de quince autores diferentes— escogidas por los oyentes de la Cadena Ser para conmemorar los setenta y cinco años del nacimiento de la radio en España, se estrenó el 2 de diciembre de 1999 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. También en diciembre de 1999 se estrenó en la ciudad italiana de Pisa un espectáculo de danza —que después, en noviembre del año 2000, se llevaría al Théâtre de la Bastille de París— basado en un texto de Cunillé, *La testimone*, a cargo de la Compañía Nadir, integrada por Caterina y Carlotta Sagna. El 29 de junio de 1999, *La cita* —sucesión de escenas que exploran las múltiples, sucesivas y simultáneas, identidades de los personajes en diferentes espacios que se recorren a la manera de un drama de estaciones— fue estrenada con gran éxito en el Mercat de les Flors de Barcelona dentro del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 99, con dirección de Xavier Albertí; el 8 de julio terminaban las funciones en el Mercat de les Flors y el 16 de julio del 1999 era representada en inglés en el Traverse Theatre dentro del Festival de Edimburgo.

Del 13 de febrero al 2 de abril del año 2000 se llevó a escena *Passatge Gutenberg*, dirigida por Xavier Albertí (Companyia Teatre de Text) en el Teatre Nou Tantarantana de Barcelona. En esta obra una mujer se dedica a traducir y escribir cartas para gente que, por los motivos que sean, no puede hacerlo; otros dos personajes femeninos más le sirven de contrapunto.

El gat negre fue representada en el Teatre Malic de Barcelona, del 2 al 25 de febrero de 2001 a cargo de la Compañía Boulevard, dirigida por Xavier Albertí.

En 2001 se estrenó *Viajeras* —escrita por Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso— en la Sala Palmireno de Valencia, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre, que después la llevaría también a la Sala Beckett de Barcelona, del 6 al 22 de junio de 2001. *Más extraño que el paraíso*, dramaturgia sobre la vida y obra de Jaime Gil de Biedma, fue estrenada —días 16 y 17 de julio de 2001— en el Convent dels Àngels, en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 01; después haría temporada en la Sala Muntaner de Barcelona, del 3 de octubre al 4 de noviembre de 2001.

Húngaros, escrita conjuntamente con Paco Zarzoso, fue estrenada en la Sala Palmireno de Valencia por la Companyia Hongaresa de Teatre en 2002. El 30 de mayo de 2002 Xavier Albertí dirigió, en el Foyer del Gran Teatre del Liceu de Barcelona un *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*, del que Lluïsa Cunillé hizo la dramaturgia y la selección de los textos. Ese mismo año se estrenó la versión libre, coescrita con Xavier Albertí y Albert Llanas, de la *Troilus y Cressida* shakespeariana en el Teatre Lliure de Barcelona —del 2 al 7 de julio de 2002— dentro del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 02; esta obra haría temporada en el Teatre Lliure del 2 de octubre al 3 de noviembre de 2002. También en 2002 la compañía Teatro de la Ribera llevó a las tablas, en la Sala Galileo de Madrid, la obra *El aniversario*, que escenifica un encuentro trivial en un descampado entre dos desconocidos, yuxtaponiendo otros espacios y situaciones también marginales. Igualmente en 2002 —el 7 de diciembre— se estrenó, a cargo de la compañía Homart y en el Teatre de Salt de Girona *Et diré sempre la veritat*, un monólogo escrito en colaboración con el director Xavier Albertí y el actor Lluís Homar.

Aquel aire infinito, que recrea a varios personajes de la mitología clásica como son cuatro heroínas trágicas y un héroe errante, fue estrenada en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto por la Companyia Hongaresa de Teatre en 2003; también se hizo, entre otros muchos sitios, en la Sala Beckett de Barcelona, los días 3 y 4 de febrero de 2003. Por esta obra Cunillé obtendría, años más tarde, en 2010, el Premio Nacional de Teatro.

Ilusionistas fue estrenada en la Sala Matilde Salvador de Valencia por la Companyia Hongaresa en el Festival VEO 2004, donde se representó los días 7 y 8 de febrero de 2004. Después sería llevada al Teatre Lliure (Espai Lliure), del 22 de septiembre al 3 de octubre de 2004. También en 2004 —del 11 al 22 de febrero—, en la Sala Beckett de Barcelona, fue representada, por la compañía Boulevard y bajo la dirección de Xavier Albertí, *Vianants*, obra escrita a cuatro manos por Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso.



En la imagen, *Ilusionistas*. Companyia Hongaresa de Teatre

Barcelona, mapa d'ombres, una de las dos obras de las que nos vamos a ocupar en este trabajo, se estrenó en la Sala Beckett de Barcelona, en 2004, bajo la dirección de Lurdes Barba; estuvo en cartel desde el 3 de marzo hasta el 11 de abril, con gran éxito de público y crítica. La versión castellana, ***Barcelona, mapa de sombras***, se estrenó en Madrid, en el Teatro Valle-Inclán, con producción del CDN y dirección de Laila Ripoll, el 2 de marzo de 2006, y allí estuvo hasta el 2 de abril del mismo año. Esta obra supone un hito en la trayectoria de Lluïsa Cunillé, por cuanto asume una realidad concreta, reconocible y apropiable por parte del público, frente a una producción anterior caracterizada por entornos abstractos y por la ausencia de referentes externos (Olivares, 2008: 8). En ella se airean los fantasmas, la hipocresía y las miserias de la burguesía decadente. Acusada de hacer un teatro desubicado, carente de referencias explícitas, Cunillé construye un texto plagado de referencias a la ciudad de Barcelona. Se trata de una sesgada reconstrucción del pasado —un pasado incierto, borroso— a partir de la memoria de los personajes, un recorrido por la historia barcelonesa mucho más elíptico y lleno de intermitencias que, por ejemplo, la trilogía *Olors* de Josep Maria Benet i Jornet —que defendería la memoria de la ciudad desde la vida cotidiana, lejos de la visión monumental que la banalización turística impone (Sirera, 2003: 113).

El pes de la palla consiste en una dramaturgia a partir de las novelas de Terenci Moix *El cine de los sábados* y *El beso de Peter Pan*, y fue estrenada en el Teatre Romea de Barcelona el 19 de noviembre de 2004, haciendo temporada hasta el 9 de enero de 2005. La dirección era de Xavier Albertí.

Occisió se estrenó en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 3 de marzo de —hasta el 20 de marzo— de 2005, con dirección de Lurdes Barba. Olivares (2008: 8) considera esta obra como un punto de inflexión en la trayectoria de la autora.

Los días 22 y 23 de julio de 2005 visitó el Mercat de les Flors la obra ***El pianista***, una dramaturgia de Lluïsa Cunillé sobre textos de Manuel Vázquez Montalbán, con dirección de Xavier Albertí e interpretación de Juan Diego. Después se estrenaría también en Madrid, en la Sala Cuarta Pared, donde estaría del 3 al 5 de noviembre de 2005. María Teresa García-Abad, en el análisis realizado sobre esta adaptación, habla de ella en términos de lectura escénica monologal y repara en el protagonismo esencial que cobra la música en su planteamiento dramático (García-Abad, 2008: 292).



28 de octubre de 2005 en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre. Después estuvo en la Sala Cuarta Pared de Madrid, del 10 al 27 de noviembre de 2005.

p.p.p., un texto con estructura de cabaret sobre la vida y obra de Pier Paolo Pasolini, de respiración fundamentalmente política, fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 15 de diciembre de 2005, y estuvo un mes en cartel, hasta el 15 de enero de 2006. La dramaturgia es compartida con Xavier Albertí, director escénico del espectáculo.



Imagen de *ppp*. Teatre Lliure

En *La cantant calba al McDonald's*, estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 12 de diciembre de 2006 —hasta el 14 de enero de 2007—, Cunillé aprovecha personajes y fragmentos de la pieza de Ionesco, *La cantante calva*, a fin de construir un texto genuino y original. Reaparecen en ella algunas de las obsesiones recurrentes de la autora, que, según Álex Gutiérrez (2007a: 80), pueden cifrarse en la enajenación, la soledad inevitable, el vacío de las palabras, la sordidez de las relaciones y la hostilidad social contra el individuo. Dos amantes maduros y adúlteros se refugian de la lluvia en una famosa franquicia de hamburgueserías. Una amenaza de bomba les obliga a desalojar el local, pero no pueden abandonarlo hasta que una extravagante cantante calva salga del baño, donde se ha encerrado.

El dúo de la Africana, dramaturgia a partir de la zarzuela del libretista Miguel Echegaray y del compositor Manuel Fernández Caballero, fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Sala Fabià Puigserver) el 12 de abril de 2007, y se representó hasta el 6 de mayo del mismo año. En Madrid, estuvo un mes en el Teatro María Guerrero, del 15 de enero al 15 de febrero de 2009. Zarzuela aparentemente inocente, deja entrever un enfoque de nuestra historia, una manera de entender el presente. Xavier

Albertí (en la entrevista que le hizo Álex Gutiérrez, 2007: 83) declara: «el que m'interessava precisament era veure com al darrere del sainet decimonònic madrileny hi havia totes les eines que van permetre a Valle-Inclán fer una remodelació estilística del teatre espanyol contemporani. I sense la visita d'aquest autor al sainet decimonònic, segurament el teatre espanyol seria diferent».



El dúo de la Africana, de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí

Assajant Pitarra, dramaturgia a partir de la obra de Serafí Pitarra, fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Sala Fabià Puigserver) en octubre de 2007, con dirección de Xavier Albertí. Estuvo en cartel desde el 4 hasta el 28 de octubre. La obra puede calificarse de comedia: cinco portavoces de las diferentes opciones representadas en el parlamento catalán se encierran en el castillo de Montjuïc, sustraído al ejército y recuperado para uso ciudadano, para ensayar *Gatades* de Frederic Soler Pitarra, en vistas a un acto del 11 de septiembre próximo en el Parlament de Catalunya. Tratando de ver lo que había tras la obra de Pitarra, Albertí advirtió «una preciosa mirada sobre la política del seu temps» (en la entrevista de Álex Gutiérrez, 2007b: 83). Las frases, rescatadas del hipertexto de su obra, adquieren tintes de rabiosa actualidad. La dramaturgia consiste aquí en extraer determinados elementos de su contexto, privarlos de su sentido original y presentarlos como nuevos. Albertí y Cunillé tratan de emular lo que Pitarra hacía, con intención paródica inspirada en el primer Pitarra, el de las *gatades*. La técnica privilegiada es la del collage a partir de material del autor homenajeado, procedente de lugares muy diversos y no estrictamente de sus obras teatrales.

Après moi, le déluge, estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona (Espai Lliure) el 13 de diciembre de 2007 —y hasta el 13 de enero de 2008— es la obra que, junto con *Barcelona, mapa de sombras*, nos proponemos analizar en el presente trabajo. Después sería llevada al Teatro Valle Inclán de Madrid (Sala Francisco Nieva) del 29 de mayo al 6 de julio de 2008, con dirección de Carlota Subirós, igual que en Barcelona. Xavier Albertí la sitúa dentro de un profundo proceso de transformación de la obra y el universo de Cunillé. La pieza mantiene y preserva algunas constantes, como la sensación de misterio, pero al mismo tiempo es más precisa y comprometida, tanto política como psicológicamente, en su delación y denuncia del colonialismo feroz.

Saló Primavera, estrenada en la Sala La Planeta de Girona el 23 de noviembre de 2007 y después representada en la Sala Muntaner de Barcelona —del 5 de diciembre de 2007 al 13 de enero de 2008—, tiene como verdadero protagonista el Saló Primavera, un espacio físico que empezó siendo salón de baile para metamorfosearse sucesivamente en cine, prostíbulo, sede del Partido Anarquista, hospital de guerra, cárcel, manicomio, Casa de Aragón, estudio de pintores postimpresionistas y bingo, para volver a convertirse, al cabo, en salón de baile con los días contados. La memoria que las paredes del local rezuman inspiran un viaje en el tiempo de los personajes: la dueña, la camarera, el portero, la clienta y el alcalde. Esta obra fue escrita conjuntamente con Paco Zarzoso; la dirección corrió a cargo de Lurdes Barba.



El bordell fue dirigida por Xavier Albertí en el Teatre Lliure (Sala Fabià Puigserver), del 5 al 30 de noviembre de 2008. En palabras de Ordóñez:

El bordell podría ser la cara B (o la otra cara de la luna) de Saló Primavera, que Cunillé estrenó la anterior temporada. Saló Primavera era muy Achard y ésta es muy Anouilh: una pièce grinçante. Cunillé no había nacido, claro, cuando Achard y Anouilh estrenaban, pero el teatro es a menudo como el gabinete de una médium. Se concitan aquí, por azar o no, muchos fantasmas remotos (Ordóñez, 2008: 22).

Y continúa Ordóñez hablando del tono de la obra, de su «ferocidad disparada con silenciador», de los «aportes shakespearianos que sueltan los personajes, en voz baja, casi avergonzados» y de la «locura sonámbula de *El bordell*» (Ordóñez, 2008: 22).



Mercè Arànega en *El bordell*. Teatre Lliure

Veinticinco años después de la noche del 23-F, varios personajes se citan en un burdel de carretera en la frontera con Francia. En este contexto, con la transición como fondo político, la obra se pretende una metáfora de la España que hemos heredado, un retrato sórdido. El tema es el de la transición española de la dictadura a la democracia. Molner (2008: 5), que detecta en esta obra un deje esperpéntico valleinclaniano, identifica a los personajes de la obra con distintos *alter ego* shakespearianos; ello «obedece a una sofisticada evolución dramática que ha llenado de locuacidad los antiguos silencios del teatro Cunillé, para liberar sus personajes de unas estructuras dramáticas que habían llegado a sus límites» (Molner, 2008: 5).

La corte del Faraón fue una producción de la Reina de la Nit y se estrenó el 22 de noviembre de 2008 en la Sala La Planeta de Girona, en el marco del festival Temporada Alta de Girona. Pudo verse unos meses en la Sala Muntaner de Barcelona: del 26 de noviembre de 2008 hasta el 4 de enero de 2009. La obra consiste en una relectura lúdica de la zarzuela que explora la vía ya iniciada en *El dúo de la Africana*. Se trata de la

segunda zarzuela —en este caso, una «opereta bíblica» en un acto y cinco cuadros — adaptada por el tándem Cunillé-Albertí, una versión libre de la original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios (libretistas) y del valenciano Vicent Lleó (compositor).



El alma se serena (izquierda) y *La corte del Faraón*

El alma se serena, escrita conjuntamente con Paco Zarzoso, fue estrenada en Los Manantiales de Valencia en 2009 por la Companyia Hongaresa de Teatre. Después se llevó, entre otros muchos espacios teatrales, a la Sala Beckett de Barcelona, del 9 al 12 de diciembre de 2010. La obra constituye una mordaz sátira contra la corrupción y la clase política valenciana.

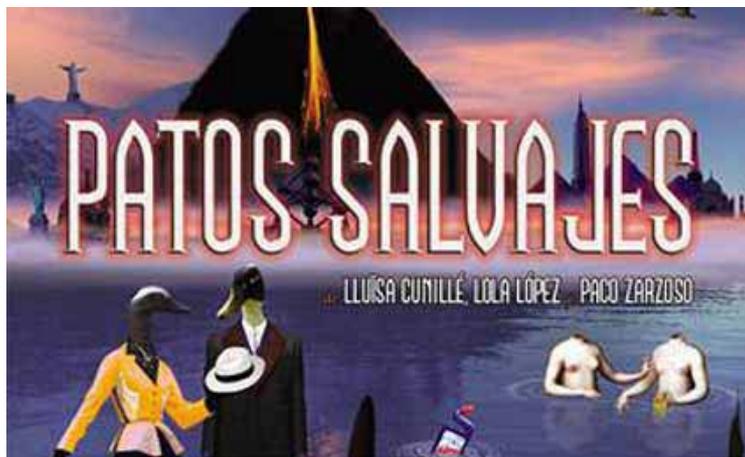
Dictadura-Transició-Democràcia, estrenada el 8 de abril —hasta el 2 de mayo— de 2010 en el Teatre Lliure de Barcelona (Sala Fabià Puigserver), es una obra con cinco autores (Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Marcel Borràs) que se inscribe en un tipo de teatro político, hasta hoy poco proclive a dramatizar la historia reciente del país y, en concreto, la etapa que se abrió al morir Franco. Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí sirven la primera entrega, según Benach (2010: 46), «una estampa de lo que sería el costumbrismo franquista más casposo»:

La casa de una mestressa, seductora y mandona, es un cafarnaúm de personajes cuya miseria moral y material sirve a un sainete lleno de tópicos: disputas taurinas, peonaje de esclavos, apagones eléctricos; referencias que alternan con bailoteos y expansiones de una erótica barriobajera poco ingeniosa (Benach, 2010: 46).

Para Barrena (2010: 52), se trata de «uno de sus *collages* de lugares comunes y frases hechas [...] curioso calidoscopio de elementos *typical spanish* que tiene sus momentos brillantes». En opinión de Marcos Ordóñez (2010: 22), «Cunillé y Albertí cocinan un sainete esperpéntico pasado de condimento», con «personajes estereotipados y huecos, atravesados por breves relámpagos de locura surreal y poesía dislocada». Alude asimismo a la peligrosa repetición formal de Cunillé en estas piezas breves y jocosas, casi siempre por encargo de Albertí.

En el año 2011 fue publicada *El temps*, obra ganadora del Premi Born de Teatre. Se trata de un drama de dos personajes con historias anodinas pero reconocibles y promotoras de identificación en el lector / espectador, un escrito con buen pulso narrativo y gran economía de palabras, con un delicado equilibrio entre lo dicho y lo no-dicho.

Patos salvajes es una obra de autoría compartida con Paco Zarzoso y Lola López, libremente inspirada en la obra *El Pato Salvaje* de Henrik Ibsen. La Companyia Hongaresa de Teatre la estrenó en el Tantarantana Teatre de Barcelona, donde la obra pudo verse del 9 al 13 de febrero de 2011.



Patos Salvajes, de la Companyia Hongaresa de Teatre

La Pajarera fue llevada a escena del 26 al 29 de mayo de 2011 en el Teatre Lliure de Barcelona (Sala Gràcia), vuelve a retomar el filón del sainete y el vodevil. Se trata de un espectáculo musical elaborado a partir de materiales históricos del Paralelo, con la participación de una actriz-cantante —la espléndida soprano María Hinojosa— y cuatro músicos; un auténtico recorrido por la historia de las variedades y el café concierto desde sus inicios a finales del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, momento en que empieza su declive.

En el Institut del Teatre de Barcelona pueden consultarse, además de las obras publicadas que consignamos más abajo, manuscritos originales de obras inéditas de Lluïsa Cunillé como —entre otras— *El circ*, *Una obra de cámara*, *Húngaros* o *El vianant*.

Estrenos de obras de Lluïsa Cunillé¹⁴

Rodeo (1992). Mercat de les Flors. 20 de noviembre.

Molt novembre (1993). Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona.
Febrero.

La festa (1994). Teatre Romea de Barcelona. 21 de febrero.

Libración (1994). Sala Beckett de Barcelona. 9 de marzo.

Jòquer (1994). Sala Artenbrut de Barcelona. 1 de julio.

Aigua, foc, terra i aire (1995). Sala Maria Plans de Terrassa. 20 de enero.

Cel (lectura dramatizada) (1995). Teatre Romea. 27 de noviembre.

Intemperie (1995). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Moma de Valencia.

Accident (1996). Mercat de les Flors de Barcelona. 11 de enero.

Vacantes (1996). Sala Palmireno de Valencia.

Dedins, defora (1997). Monólogo con música compuesta por Albert Llanas. Mercat de
les Flors de Barcelona. 15 de julio.

La venda (1997). Teatre Adrià Gual de Barcelona. 17 de julio.

Privado (1998). Sala Beckett de Barcelona. 6 de marzo.

Dotze treballs (1998). Escorxador de Sitges. 8 de junio.

Apocalipsi (1998). Estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya. 19 de octubre.

L'afer (1999). Estrenada en el Festival de Alcoi por la Companyia Hongaresa de Teatre.

Sopa de ràdio (1999). Escrita conjuntamente con otros autores. Centre de Cultura
Contemporània de Barcelona. 2 de diciembre.

La cita (1999). Mercat de les Flors de Barcelona. Festival Grec 99. 29 de junio.

Passatge Gutenberg (2000). Teatre Nou Tantarantana de Barcelona. 13 de marzo.

Viajeras (2001). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Palmireno de Valencia.

El gat negre (2001). Teatre Malic de Barcelona. 2 de febrero.

¹⁴ En este listado de obras estrenadas, nos limitamos a consignar brevemente la fecha y el lugar de estreno de cada una, puesto que ya hemos proporcionado más arriba información relativa a la duración en cartel de las piezas y a la ficha artística (dirección y compañía, fundamentalmente), así como a las reposiciones o reestrenos más relevantes.

- Más extraño que el paraíso* (2001). Convent dels Àngels. Festival d'Estiu Grec 01. 16 de julio.
- Húngaros* (2002). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Palmireno de Valencia.
- Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (2002). Dramaturgia y selección de textos. Foyer del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. 30 de mayo.
- Troilus i Cressida* (2002). Versión libre a partir de la obra homónima de William Shakespeare. Teatre Lliure de Barcelona. Festival d'Estiu Grec 02. 2 de julio.
- El aniversario* (2002). Sala Galileo de Madrid.
- Et diré sempre la veritat* (2002). Teatre de Salt de Girona. 7 de diciembre.
- Aquel aire infinito* (2003). Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto.
- Ilusionistas* (2004). Sala Matilde Salvador de Valencia. Festival VEO 2004. 7 de febrero.
- Vianants* (2004). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Beckett de Barcelona. 11 de febrero.
- Barcelona, mapa d'ombres* (2004). Sala Beckett de Barcelona. 3 de marzo. Premi Ciutat de Barcelona de les Arts escèniques 2004. Premio Butaca 2004. Premio Max 2006. Premi Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya 2007.
- El pes de la palla* (2004). Dramaturgia a partir de las novelas de Terenci Moix *El cine de los sábados* y *El beso de Peter Pan*. Teatre Romea de Barcelona. 19 de noviembre.
- Occisió* (2005). Teatre Lliure de Barcelona. 3 de marzo.
- El pianista* (2005). Dramaturgia a partir de la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. Mercat de les Flors. 22 de julio.
- Conozca usted el mundo* (2005). Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto. 28 de octubre.
- PPP* (2005). Dramaturgia compartida con Xavier Albertí a partir de la vida y la obra de Pier Paolo Pasolini. Teatre Lliure de Barcelona. 15 de diciembre.
- La cantant calba al McDonald's* (2006). Versión libre a partir de *La cantante calva* de Ionesco. Teatre Lliure de Barcelona. 12 de diciembre.
- El dúo de la Africana* (2007). Dramaturgia a partir de la zarzuela de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero. Teatre Lliure de Barcelona. 12 de abril.
- Assajant Pitarra* (2007). Dramaturgia a partir de la obra de Serafi Pitarra. Teatre Lliure de Barcelona. 4 de octubre.

Après moi, le déluge (2007). Teatre Lliure de Barcelona. 13 de diciembre.

La corte del Faraón (2008). Dramaturgia a partir de la zarzuela de Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Vicent Lleó. Sala La Planeta de Girona. 22 de noviembre.

Saló Primavera (2008). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala La Planeta de Girona. 23 de noviembre.

El bordell (2008). Teatre Lliure de Barcelona. 5 de noviembre.

El alma se serena (2009). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso. Sala Los Manantiales de Valencia.

Dictadura-Transició-Democràcia (2010). Escrita conjuntamente con otros autores. Teatre Lliure de Barcelona. 8 de abril.

Patos salvajes (2011). Escrita conjuntamente con Paco Zarzoso e inspirada libremente en *El Pato Salvaje* de Henrik Ibsen. Tantarantana Teatre de Barcelona. 9 de febrero.

La pajarera (2011). Teatre Lliure de Barcelona. 26 de mayo.

Estrenos de obras de Lluïsa Cunillé en el extranjero

Rodeo (1997). Teatro Celcit de Buenos Aires.

La cita (The Meeting) (1999). Traverse Theatre de Edimburgo. 16 de julio.

La testimone (1999). Texto para danza. Pisa. Diciembre.

La testimone (2000). Texto para danza. Théâtre de la Bastille de París. Diciembre.

Après moi, le déluge (2010). Atelier Théâtre Jean Vilar de Louvain-La Neuve. 7 de enero.

Obras publicadas de Lluïsa Cunillé¹⁵

Mediatriz de un escaleno (1991). *Pausa* 8, 50-59.

Rodeo (1992). Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Berna (1994). Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona.

Jòquer (1994). *Escena* 10, 27-41.

Accident (1996). Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona.

La festa (1996). Barcelona: Lumen-Centre Dramàtic de la Generalitat.

Libración (1996). En *Antología de teatro español*, Candyce Leonard y John P. Gabriele (eds.), 7-21. Madrid: Fundamentos.

¹⁵ Este listado es una selección de publicaciones de la autora que contiene primeras ediciones o ediciones destacadas.

- Privado* (1997). *Escena 37*, 27-41.
- Intempèrie* (1997). En *Monólogos 4*, 30-42. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- L'afer* (1998). Barcelona: Edicions 62.
- Apocalipsi* (1998). Barcelona: Proa.
- Dotze treballs* (1998). Lleida: Pagès Editors.
- El instante* (1998). Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Passatge Gutenberg* (1999). Lleida: Pagès Editors.
- La venda* (1999). Tarragona: Arola Editors.
- L'aniversari* (2000). Tarragona: Arola Editors.
- El aniversario* (2000). *Primer Acto 284*, 45-61.
- Vacants* (2000). Valencia: Editorial Tres i Quatre.
- Rodeo / Libración*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- El gat negre* (2001). Lleida: Pagès Editors.
- La cita* (2001). Madrid: Novalibro.com (formato electrónico).
- Privado* (2001). Madrid: Novalibro.com (formato electrónico).
- Una tarda* (2001). Valencia: *Art Teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas 15*, 29-33.
- El empleo* (2002). Madrid: Castalia.
- Barcelona, mapa d'ombres* (2004). Barcelona: RE&MA. / *Barcelona, mapa de sombras* (2007). Madrid : Ediciones y Publicaciones Autor.
- Estación* (2004). Valencia: *Art Teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas 19*, 25-27.
- La cantant calba al McDonald's* (2006). Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- Après moi, le déluge* (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. / *Après moi, le déluge* [versión castellana] (2011). En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.), 185-247. Madrid: Castalia.
- Assajant Pitarra* (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- El dúo de la africana* (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- El bordell* (2008). Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- Deu peces* (2008). Barcelona: Edicions 62. Incluye piezas anteriormente publicadas (*La cita*, *Occisió*, *Barcelona, mapa d'ombres* i *Après moi le déluge*) y otras hasta ese momento inéditas (*Cel*, *Atlántida*, *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*, *Et diré sempre la veritat*, *Il·lusionistes* i *La nit*).
- Aquel aire infinito* (2009). Ciudad Real: Ñaque.
- El temps* (2011). Tarragona: Arola Editors.

Guiones para películas y cortos

Febrer (2004). Película dirigida por Silvia Quer.

Vacíos (2004). Cortometraje dirigido por Ignasi López-Serra.

Barcelona (un mapa) (2007). Dirección de Ventura Pons. Guión de Ventura Pons a partir de la obra de teatro *Barcelona, mapa d'ombres*.

Galardones

Rodeo. Premio Calderón de la Barca 1991.

Berna. Accésit al Premi Ignasi Iglesias 1991.

Accident. Premio de la Institució de les Lletres Catalanes 1996.

El instante. Accésit al Premio María Teresa León 1997.

Dotze treballs. Premio de la Mostra de Teatre Ciutat de Lleida 1997.

L'afer. Premio Ciutat d'Alcoi 1998.

L'aniversari. Premio Born de Teatre 1999.

Passatge Gutenberg. Premio de la Crítica de Barcelona 2000.

Barcelona, mapa d'ombres. Premio Ciutat de Barcelona de las Artes Escénicas 2004.

Premio Butaca 2004. Premio Max 2006.

Premio Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya 2007.

Après moi, le déluge. Premio Lletre d'Or 2008. Premio de la Crítica de Barcelona 2008.

El dúo de la Africana. Premio de la Crítica de Barcelona al mejor musical.

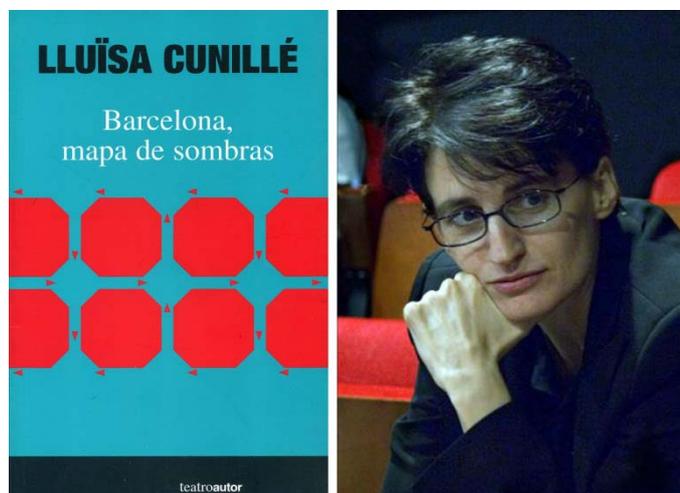
Aquel aire infinito. Premio Nacional de Literatura Dramática 2010.

El temps. Premio Born de Teatre 2010.

6. DOS OBRAS DEL SIGLO XXI: *BARCELONA, MAPA DE SOMBRAS* Y *APRÈS MOI, LE DÉLUGE*

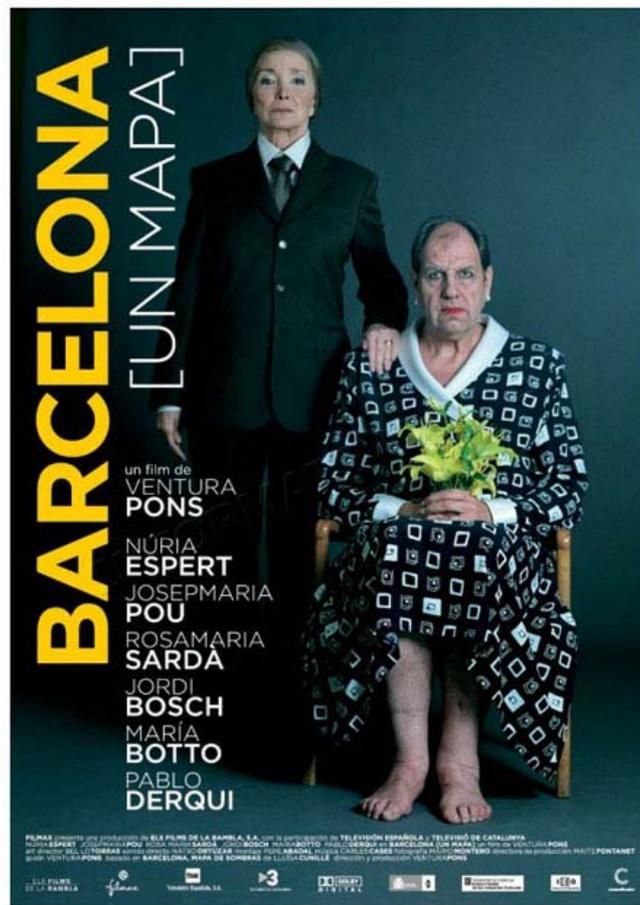
6.1. *Barcelona, mapa de sombras*

Esta obra corresponde a la propuesta de Lluïsa Cunillé presentada en la Sala Beckett de Barcelona para su ciclo «L'acció té lloc a Barcelona» durante la temporada 2003-2004. Parte de la crítica y los estudiosos coincidía en juzgar que la obra dramaturgica catalana de los noventa adolecía de una excesiva indeterminación, desubicación, globalización, falta de compromiso político; de ahí que el director de la Sala Beckett, Toni Casares, apostara por un proyecto ubicado espacialmente y conectado temáticamente con la ciudad de Barcelona, con la actualidad urbana y su reinterpretación presente en los textos de Albert Mestres (*Vides de tants*), Pau Miró (*Plou a Barcelona*), Enric Casasses (*Do'm*) y Lluïsa Cunillé (*Barcelona, mapa d'ombres*). Se trataba de referenciar la ciudad de Barcelona en el escenario, atendiendo a la «innegable dimensió social i ciutadana» del teatro, en palabras de Toni Casares (2005: 39), quien en su texto de presentación al ciclo (2005: 38) reconocía la justificada crítica que se había hecho del teatro catalán de los ochenta y noventa acerca de su falta de atención a los problemas y circunstancias de la actualidad, rehuendo la concreción en las referencias al espacio, al tiempo y a las circunstancias sociales de las situaciones planteadas, refugiado en el canon y directrices de una visión atónita y perpleja del mundo, propia de finales del siglo XX. Más allá de este ciclo de la Sala Beckett, se perciben en estos primeros años del siglo XXI intentos en la misma dirección por parte de Enric Nolla (*Tractat de blanques*, 2002), David Plana (*Paradís oblidat*, 2002), Sergi Belbel (*Forasters*, 2004) y Josep Maria Benet i Jornet (*Salamandra*, 2005), entre otros.



Barcelona, mapa de sombras se estrenó en catalán, lengua en que fue escrita inicialmente (*Barcelona, mapa d'ombres*), en la Sala Beckett de Barcelona el 3 de marzo de 2004. La dirección corrió a cargo de Lurdes Barba y sus intérpretes fueron Mont Plans (*Ella*), Alfred Lucchetti (*Él*), Lina Lambert (*Mujer*), Jordi Collet (*Joven*), Daniela Corbo (*Extranjera*) y Albert Pérez (*Médico*). Esta obra recibió el Premio Ciutat de Barcelona de les Arts Escèniques 2004 (para la ficha artística y técnica completa, véase el Anexo 3 del presente trabajo).

Su estreno en castellano inauguró la sala Francisco Nieva del nuevo Teatro Valle-Inclán, en producción del CDN, en Madrid, el 2 de marzo de 2006. El montaje fue dirigido por Laila Ripoll e interpretado por Montserrat Carulla (*Ella*), Walter Vidarte (*Él*), María José Alfonso (*Mujer*), Roberto Enríquez (*Joven*), Marina Szerezevsky (*Extranjera*) y Nicolás Dueñas (*Médico*), bajo la dirección de Laila Ripoll. Cabe mencionar asimismo que existe una versión cinematográfica de la obra, *Barcelona (un mapa)* (2007), con dirección de Ventura Pons.



Cartel de la película *Barcelona, un mapa*, dirigida por Ventura Pons

Barcelona, mapa de sombras fue publicada por primera vez en catalán, su idioma original —*Barcelona, mapa d'ombres*—, en 2004 por la editorial RE&MA. En el presente trabajo citamos *Barcelona, mapa de sombras* por la versión castellana de Fundación Autor (2007).

Barcelona, mapa de sombras supone un hito en la trayectoria de Cunillé, por cuanto asume una realidad concreta, reconocible por parte del público, frente a una producción anterior caracterizada por entornos abstractos y por la ausencia de referentes externos (Olivares, 2008: 8). En ella, como comentábamos en el apartado donde inventariábamos las obras de la autora, Cunillé airea los fantasmas, la hipocresía y las miserias de una burguesía decadente. Marcos Ordóñez (2004: 21) califica esta obra de «comedia feroz, lírica, valiente, imprevisible, misteriosa y diáfana».

Acusada de hacer un teatro desubicado, carente de referencias explícitas, Cunillé construye, con el pretexto de un encargo para el citado ciclo de la Sala Beckett, un texto plagado de referencias a la ciudad de Barcelona. En palabras de Manuel Aznar Soler (2008: 259), Lluïsa Cunillé traza «una cartografía humana de la ciudad de Barcelona, un mapa de la soledad urbana». La acción se sitúa en un piso del Ensanche de Barcelona, donde se alojan seis personajes, y transcurre en el curso de una misma noche. Las distintas escenas tienen lugar en distintos espacios del piso barcelonés y en distintos momentos de la noche. La situación personal, cargada de soledad e incomunicación, de todos y cada uno de los personajes, se entrelaza con la relación que tienen con la ciudad.

Los personajes de Él y Ella corresponden al matrimonio mayor que regenta el piso y subarrienda las habitaciones al resto de inquilinos. La noche en que tiene lugar la obra Él y Ella hablan con los realquilados para pedirles que se vayan, puesto que el anciano está enfermo y quiere morir en casa con su mujer al lado. Era portero en el Liceo — incluso conoció a la Callas— y de esa época le viene el gusto por los disfraces. En la puesta en escena de Lurdes Barba lo interpreta Alfred Lucchetti, con un aura crepuscular de estremecedora indefensión. Ella es su esposa, interpretada por una magistral Mont Plans.

En la primera escena conversa con el anciano arrendador la Mujer, una profesora de francés que imparte clases en el piso y prefiere esto a alquilar por sí sola un piso entero. Le regala al anciano la foto de un muchacho llamado Juan Rubio Macías, que asesinó a su madre y bailó desnudo sobre su cadáver. La ciudad se le ha vuelto indistinta, con sus

corredores de footing, sus especuladores y sus turistas. Considera que su hijo—arquitecto—ha contribuido a destruir la ciudad:

MUJER.- ¿Ha venido otra vez a pedirme que me vaya?

ÉL.- Esta vez vengo a suplicarle que se marche.

MUJER.- Ojalá pudiera regalarle la Sagrada Familia o la Catedral hecha de mondadientes, algo a la altura de su paciencia. Yo sólo he sido una persona perseverante, perseverante pero impaciente.

[...]

ÉL.- ¿Cómo es que usted y yo no hemos hablado nunca de verdad?

MUJER.- La gente sólo habla de verdad cuando no tiene nada que perder o cuando está a punto de morirse, y entonces acostumbra a decir cosas muy poco interesantes.

ÉL.- Últimamente sueño con la guerra. Con el día que se terminó la guerra, sobre todo.

MUJER.- ¿Es que las guerras se terminan alguna vez? Se sobreponen unas a otras y no se terminan nunca.

ÉL.- Entonces, ¿hoy hablaremos de verdad?

MUJER.- Seguro que sí.

ÉL.- ¿Por qué hoy sí?

MUJER.- Quizá porque yo ya no tengo nada que perder y usted se está muriendo (Cunillé, 2007: 7-9).

Predomina ya en este inicio un tono ominoso de noche reveladora, de momento crucial de cambio, en que algo termina para dar inicio a algo diferente o, quién sabe, al final de verdad definitivo. Este tono domina en todos los diálogos y es asumido, en mayor o menor medida, por todos los personajes. Se diría que esta noche tanto los arrendadores como los inquilinos de ese piso del Eixample barcelonés no tienen nada que perder. Esta búsqueda de la verdad vuelve a tematizarse en la escena tercera:

ÉL.- Podríamos hacer una cosa. Yo le hago una pregunta y usted me hace otra.

EXTRANJERA.- ¿Para qué...?

ÉL.- Para decir la verdad (Cunillé, 2007: 49).

Por su parte, Ella, la esposa, también hablará de verdad con el Joven de la segunda escena, a quien confiará episodios fundamentales de su vida. Está claro que se trata de una noche clave, definitiva, proclive a la revelación. Y buena parte del peso de esta revelación recae sobre la relación desengañada y sucia de los personajes con la ciudad, de sus vínculos con el pasado de una urbe que ya no reconocen ni aman. Él rememora sus treinta y cinco años de portero en el Liceo y explica que se jubiló el mismo día en que se quemó el Liceo.

MUJER.- Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche sólo se pasean los turistas y los delincuentes. Alguna noche me detengo frente a los pisos que ha levantado mi hijo y miro las ventanas donde hay luz y la persiana levantada, y observo un rato a la gente que vive dentro. No conozco a ningún arquitecto, incluido mi hijo, que tenga el suficiente valor para hacer algo así.

[...]

ÉL.- Yo por la noche no puedo pegar ojo. Tengo miedo de morirme mientras duermo (Cunillé, 2007: 10).

Después conversan acerca de la profesión de la Mujer, una profesora de francés que añora los tiempos en que daba clase incluso en los bares, en una época en que los bares no eran inofensivos como ahora. Habla como alguien que ha vivido mucho, hasta dilapidar sus años, y se muestra insatisfecha con su presente, no suficientemente interesada en nada:

ÉL.- Yo podría darle un argumento si quiere...

MUJER.- ¿Para una novela?

ÉL.- Sí. Pero tiene que prometerme que no la publicará antes de que mi mujer haya muerto.

MUJER.- Es una proposición muy interesante.

ÉL.- ¿Me lo promete entonces?

MUJER.- Si la promesa de alguien como yo le sirve, se lo prometo (Cunillé, 2007: 16).

El hombre, que al final se echa atrás en la narración de su relato, anticipa, insinúa que hay una historia oculta, algo que merece desvelarse. La mujer, con sus palabras, parece querer señalar la provisionalidad de todas las actitudes. Después trazarán un mapa de sombras de la ciudad, hablarán de barrios en que han vivido o que conocen bien (Ensanche, Poblenou, Rabal, etc.) y constatarán con amargura, en particular la Mujer, el contraste entre el pasado y el presente. La Mujer esboza una crítica a la Barcelona actual, casi intercambiable con cualquier otra capital occidental autosatisfecha y fanática de la sociedad del bienestar. Sumida en el marasmo de la soledad y el anonimato, llega a preguntarle al anciano: «¿No ha sentido jamás la necesidad de desnudarse sólo para que le mirasen de verdad?» A continuación Él le confiesa haberse disfrazado alguna vez en el almacén del Liceo donde guardaban el vestuario de los intérpretes. Y este motivo del disfraz tendrá su importancia y derivaciones en la obra.

El Joven de la escena segunda es un guardia jurado y aspirante frustrado a futbolista que vive en la casa porque está separado de su mujer. En la puesta en escena de Lurdes

Barba, este personaje era interpretado por Jordi Collet, siempre solvente. En la segunda escena, el Joven y Ella hablan del Barça y de política cultural. Reza la acotación inicial que la habitación está ordenada, que el Joven está en la cama vestido sólo con unos pantalones cortos (se ha hecho daño en la rodilla entrenando a fútbol; juega en el Júpiter), Ella está de pie, hay un televisor encendido pero sin sonido y sobre la mesilla de noche hay una pistola (el Joven es vigilante de seguridad):

ELLA.- [...] Tiene la habitación muy ordenada. Nunca había visto la habitación tan ordenada. (Pausa.) ¿Ha oído el alboroto de esta tarde? Cuando no es el año Gaudí es el año Dalí, o de quien sea. Tanto ruido me pone nerviosa... (Pausa.) ¿Sabe que yo nunca he subido arriba del todo de la Sagrada Familia? La verdad es que hace años que no voy a un museo o a una exposición. Cuando era joven, los museos estaban vacíos, no había ni vigilantes, cualquiera podía coger una pintura o una escultura y llevársela a su casa.

JOVEN.- La mayoría de los museos siguen vacíos.

ÉLLA.- ¿Ah sí?

JOVEN.- La gente prefiere robar en las grandes superficies. Es allí donde hay más gente ahora (Cunillé, 2007: 26).

Ella, hija de un empresario catalán y casada con un hombre de origen murciano, ex portero del Liceu, ahora jubilado, confiesa al joven inquilino que ha ido esa tarde a los toros, adonde iba con un chico con el que salía de joven y no había vuelto nunca más. Se lamenta de no haber tenido hermanas y poder ahora ver lo que hacen y contrastarlo para saber si se ha equivocado mucho o no en la vida.

A su vez, el Joven explica que lo único que él admira son algunos jugadores de fútbol, a pesar de que cada día el fútbol le aburre más. Está viendo un partido antiguo del Barça, sin voz, pero invita a la mujer a quedarse un rato más. Ella dice que su marido y Ella habían quedado para escuchar juntos la ópera *La Bohème*, aunque a esa hora ya habrá empezado:

JOVEN.- Su marido me ha pedido que le enseñase a cargar la pistola.

ELLA.- ¿Hoy?

JOVEN.- Sí.

ELLA.- ¿Y le ha enseñado?

JOVEN.- Le he dicho que no tenía balas.

ELLA.- A él las pistolas le dan más miedo que a mí (Cunillé, 2007: 33).

Él le confiesa que en su empresa creen que vive con su madre porque no les gusta que sus vigilantes vivan solos o tengan problemas matrimoniales. A menudo el chico está a la defensiva y muestra una incipiente agresividad. Cuenta que está separado y que sabe que su mujer sale con un taxista; ha pensado en coger una noche su taxi y, a la hora

de pagar, sacar la pistola y asustarlo un poco. Se siente amenazado porque quieren echarlo de casa; al igual que la profesora de francés, se resiste a la idea de irse, e incluso propone quedarse en la habitación de la entrada, de modo que ni lo vean. Se perfila entre ambos personajes una relación maternifilial que desencadenará en Ella la confesión de que una vez tuvo una hija y que murió atropellada por un autobús.

El Joven sufre de insomnio. La noche le asusta incluso en su trabajo, en la última hora de su turno, momento en que oye voces de gente que no está. La mujer responde que Ella también oye voces pero no las escucha; cuando las oye, se pone a cantar. El Joven le suplica que no se vaya todavía. La mujer canta un pasaje del acto cuarto de *La Bohème* de Puccini. El chico se duerme y Ella se levanta poco a poco, abre el cajón de la mesilla y toma con seguridad la pistola.

En la obra se menciona tres veces cierta anécdota que le pasó al anciano en relación con Maria Callas en el Liceo. También se repite en las distintas escenas la búsqueda en la radio de una emisión programada con *La Bohème* de Puccini interpretada precisamente por la Callas, un leit-motiv (el de la soprano) que no sólo aparece en esta obra sino en varias de la producción teatral de Cunillé (por ejemplo, en *Conozca usted el mundo*). La pistola es asimismo un motivo que se repite: sabemos por el Joven que Él le ha preguntado —en un tiempo anterior, extraescénico— cómo se carga; por su parte, Ella explica que su abuelo tenía una para defenderse en la Semana Trágica de Barcelona.

En la tercera escena tiene lugar la conversación entre la Extranjera y Él. En la versión catalana de la obra, este acto está escrito en castellano. La Extranjera, interpretada por Daniela Corbo en la puesta en escena de la Sala Beckett, está embarazada de cinco meses. La presencia de este personaje busca reflejar la importancia de la inmigración en la sociedad actual, tema éste que se ha visto representado en obras diversas de la última dramaturgia catalana (así, en *Forasters*, de Sergi Belbel; *Abú Magrib*, de Manuel Molins; y *Raccord*, de Rodolf Sirera.)

Al inicio de la tercera escena, el hombre duerme en una butaca, con la foto que le regalara la profesora en el regazo. La Extranjera entra, enciende la luz, mira la foto; Él se despierta. La conversación comienza siendo intrascendente, sobre la venda que lleva la mujer en el dedo, sobre unas zapatillas que le regalaron, sobre los peces que tiene en la habitación y que nunca chocan. El hombre se ofrece, sin mucha convicción, a ayudarla en la mudanza. La Extranjera le cuenta una anécdota inquietante:

EXTRANJERA.- [...] ¿Sabe que hace unos días una señora me paró en la calle para preguntarme si quería trabajar para ella? Me extrañó, porque pronto voy a servir para poco. Y así, como quien no quiere la cosa indagué, ¿y sabe lo que quería en realidad?

ÉL.- No.

EXTRANJERA.- Que le diera al niño así que lo tuviera. Lo dijo distinto, pero yo enseguida vi por dónde iba la cuestión (Cunillé, 2007: 42).

La Extranjera, de origen latinoamericano, llegó a Barcelona —al parecer, por lo que se desprende de sus palabras— huyendo no sólo de la pobreza sino también de un pasado traumático marcado por la guerra y la muerte. Se queja de la precariedad en la que vive, pero también de la invisibilidad e indiferencia que le dispensan la ciudad (con el siempre connotado despectivamente «aquí», que se refiere a Barcelona) y sus habitantes o, más concretamente, sus autóctonos. La siguiente frase guarda un parentesco temático con la de la profesora de francés en la escena primera, cuando decía que le daban ganas de desnudarse para que la mirasen de verdad:

EXTRANJERA.- Aquí, para que alguien la mire a una a los ojos, tiene que cortarse un dedo por lo menos o caerse por la calle.

ÉL.- ¿Se ha caído?

EXTRANJERA.- No, pero a veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y me pregunten si me hice daño (Cunillé, 2007: 43).

Después sabemos que está embarazada del anciano, como consecuencia del desliz que tuvo con él una noche, una sola noche marcada por la tristeza y la desesperación. La Extranjera le pregunta por el hombre de la foto; el anciano le cuenta que la foto es un regalo; y el hombre, alguien que mató a su madre y luego se puso a bailar sobre su cadáver. La Extranjera alude después a la afición de Él a disfrazarse, que presenció por casualidad el otro día, cuando el hombre dejó la puerta del baño entreabierta. Él cuenta que se disfraza en casa, sólo para sí mismo, para ser otro, para obtener del disfraz algo que no es. El hombre confiesa que su mujer lo sabe pero no le dice nada; es, al cabo, una de esas mujeres que no hace preguntas y que no dice la verdad. En este último encuentro entre los personajes, y acaso a modo de reconciliación, la Extranjera saca un estuche de maquillaje y lo ayuda a travestirse.

En el mismo piso, esa misma noche, en la radio se escucha el tercer acto de *La Bohème* en que Mimí se entera de lo enferma que está y de que va a morir. Estamos ya en la cuarta escena. Ella recibe la visita de su hermano, el Médico. El cirujano que quería ser ruso es interpretado por Albert Pérez y, en palabras de Marcos Ordóñez (2004: 21), «Sueña con incendiar la ciudad, rescatar a su hermana y viajar juntos, muy

lejos, en el Transiberiano». Mientras Ella le explica el argumento del tercer acto de *La Bohème*, hay un ligero temblor en la habitación, que el hermano atribuye a un terremoto, aunque ella niega la posibilidad, puesto que —alega— en Barcelona no hay terremotos.

Ella le cuenta que ha ido a los toros, y que luego ha ido andando hasta la Estación de Francia, donde ha descubierto que apenas hay trenes ni viajeros. El Médico rememora someramente su último viaje a Venecia. Después enlaza este tema con el recuerdo de los Juegos Olímpicos del año 1992. Poco después le propone a su hermana acompañarla alguna vez al Liceo:

ELLA.- ¿Iráis al Liceo conmigo?

MÉDICO.- Con una sola condición.

ELLA.- ¿Cuál?

MÉDICO.- Que después le prendiéramos fuego los dos.

ELLA.- ¿Al Liceo?

MÉDICO.- Lo que pasa es que pronto levantarían otro tan idéntico al segundo que hiciera olvidar incluso el primero. No, deberíamos prenderle fuego a otra cosa.

ELLA.- ¿A qué...?

MÉDICO.- Al Palau de la Música, por ejemplo. Y no te creas que nos detendríamos aquí.

ELLA.- ¿Ah no?

MÉDICO.- Luego podríamos incendiar... el Museo de Arte Contemporáneo (Cunillé, 2007: 60-61).

Y no termina aquí el delirio pirómano. Fantasean con quemar también algunos rascacielos y el Campo del Barça. Y también, por qué no, la Sagrada Familia. Y la Plaza Cataluña. Y el Paseo de Gracia. Sueñan con destruir las marcas arquitectónicas de la ciudad, sus distintivos. El tono es ligero y humorístico, pero delata rencor y odio por el momento que les ha tocado vivir, un tiempo que ha privado de valor y autenticidad el espacio y los iconos urbanísticos que lo pueblan. Después abordan, más seriamente, la enfermedad e inminente muerte del anciano.

Ella le ofrece su propio diario a su hermano, para que lo lea cuando se vaya. Es la segunda vez que se menciona este objeto. En la primera escena, sabemos por boca de Él que su esposa le había ofrecido el diario cuando se casaron, pero que Él no se mostró interesado en leerlo y nunca más volvió a surgir la oportunidad ni el tema. Ahora, en lugar de ofrecérselo al marido, se lo ofrece al Médico, al presunto hermano. Está claro que necesita revelar algo, necesita compartir algún secreto inconfesable.

En esta escena se explicita la miseria económica actual y se alude a la riqueza perdida. La pobreza acecha a todos los habitantes del piso y es una causa más del deterioro de sus relaciones. El hermano desprecia a su cuñado y lo cree responsable de la mediocridad vital de Ella, de su precaria situación actual.

En un paralelismo claro con la escena anterior, en que la Extranjera maquilla al anciano, el Médico le pide a su hermana que le deje peinarla como cuando era un niño. También evocan novelas rusas decimonónicas, y cuánto habían idealizado a esos personajes en su primera juventud. El Médico fantasea con encontrar el amor esa misma noche, y con irse muy lejos:

MÉDICO.- Siempre pensé que te irías tú antes y que me lo explicarías.

ELLA.- ¿Yo?

MÉDICO.- ¿Por qué me llevabas a la Estación de Francia si no? ¿Sólo para ver partir a los demás? ¿O quizá jugabas a ser una nueva Anna Karénina?

ELLA.- Nunca estuve tan loca de amor por nadie.

MÉDICO.- Quizá sea ése el problema, que nunca hemos estado locos de amor o de odio por nadie.

[...]

MÉDICO.- ¿Sabes? Deberíamos irnos los dos a Rusia, coger el Transiberiano y viajar hasta San Petesburgo, por ejemplo.

[...]

ELLA.- Tienes unas manos muy bonitas, deberías haber sido pianista.

MÉDICO.- ¿Por qué siempre cambias de tema con mis manos?

ELLA.- Siento mucho no haberte visto nunca operar.

MÉDICO.- Y yo siento mucho que te casaras con alguien sin ninguna imaginación (Cunillé, 2007: 67-69).

Él insiste en irse lejos, los dos juntos; ella responde que debe cuidar a su marido enfermo. Él se muestra sarcástico, llamándola buena samaritana, y ella le da una bofetada. Es la primera vez que pega a su hermano. Al final del acto, hay un nuevo amago de terremoto y ella mete el diario en el bolsillo del Médico. De modo que su hermano, por fin, en un tiempo futuro y por tanto extraescénico, sabrá la verdad. La verdad que al lector / espectador le será revelada en la última escena.

En la quinta y última escena, el espacio representado es la habitación del matrimonio. Él sigue vestido de mujer y maquillado, y su esposa aprueba su aspecto. Ella le enseña a manejar la pistola que le sustrajo a hurtadillas al vigilante. Sabe cómo cargarla porque lo aprendió de pequeña con el arma de su familia. La pistola no tiene balas y, a modo de juego o pantomima, Ella insta a su marido a disparar; él lo hace y ella le hace prometer que no volverá a pedirle la pistola al vigilante. Ella procede a

vestirse de hombre y, a la pregunta de su marido, responde que sí, que se cortará el pelo, tal como habían acordado.

Aluden a su poco parecido físico. Ella se viste de hombre para hacerse pasar por él; él se disfraza de mujer porque sí. La mujer cambiará de aspecto, una vez haya muerto su marido. Tratará de hacer creer que es ella quien ha muerto y así vivirá el resto de sus días como hombre, usurpando la identidad de su marido. Cuando él muera, la esposa pedirá al Médico que certifique la muerte de ella, su propia muerte, y se travestirá para poder cobrar la pensión. En esta noche preñada de revelaciones, el hombre confiesa ser el padre del hijo de la Extranjera, mientras que, por su parte, la mujer explica que su hermano es en realidad su hijo, fruto de las relaciones consentidas con su padre. En el diario está escrita la verdad:

ÉL.- Yo también quiero darte algo. (Saca una cosa del cajón de la mesita y se la da a ELLA.) Es una guía de Barcelona, un poco antigua sin embargo. Uno de los primeros empleos que tuve fue ayudar a confeccionar esta guía; yo y otros como yo íbamos por toda Barcelona señalando las calles que había entonces. No era fácil, porque había muchas barracas y algunas calles no se sabía si lo eran en realidad, y la gente a veces nos tiraba piedras.

[...]

ELLA.- Es como un gran mapa de sombras (Cunillé, 2007: 81-82).

Hablan de incendios. Él cuenta que su abuelo era zapatero y que una noche, mientras dormía junto a la abuela, empezó a arder, por combustión espontánea. Añade que él puede quemar cosas sin encenderlas, sólo con desearlo, y a continuación se confiesa autor del incendio que destruyó el Liceo en 1994.

Sintonizan el final de *La Bohème*. La obra termina con la esposa saliendo del baño y el hombre tumbándose en la cama, vestido de mujer. Por la acotación final sabemos que la ópera se solapa con el discurso que el general golpista Juan Bautista Sánchez proclamó el 26 de agosto de 1939 a su entrada en Barcelona. ¿Cómo debemos leer este final? El recuerdo de la guerra será el que lo acompañará en sus últimos momentos, el recuerdo del final de la guerra mezclado con la ópera que simbólicamente lo une a su esposa y a su antiguo trabajo de portero del Liceo.

En palabras de Marcos Ordóñez (2004: 21) esta obra constituye «Una sinfonía de ríos secretos y combustiones espontáneas a cargo de un viejo matrimonio, una profesora hastiada y libre, una muchacha embarazada, un futbolista abandonado, un cirujano homosexual. La cumbre de la mejor autora de su generación.» Joan-Anton Benach (2004: 54) habla, a propósito de esta obra, de «lentitud expositiva» y de «quietismo

agobiante». María-José Ragué-Arias recibió con entusiasmo el estreno de esta obra en Barcelona:

Los personajes de Barcelona, mapa d'ombres son de carne y hueso, enraizados en nuestra ciudad, en nuestra historia y en el absurdo de nuestro mundo. Poética, misteriosa, la obra se desenvuelve con una naturalidad que no es ajena a la magia del azar. Hay en la obra una rica polisemia, un rico subtexto, ante nosotros tenemos las pinceladas bajo las que se revela un mundo que Cunillé ofrece con sabiduría teatral: en cada escena, en cada personaje, florece un mundo entero en el que cada palabra tiene un amplio sentido (Ragué-Arias, 2004: 17).

La presencia fragmentada de la interioridad es propia del drama contemporáneo, superando la barrera entre lo dramático y lo épico, con un nuevo sistema de convenciones, más abierto, plural y libre. En este sentido señalaba Ricard Salvat, acerca de la crisis de drama teorizada por Peter Szondi (1988), que el estilo dramático que entra en crisis por el aislamiento de los seres humanos en nuestra sociedad está en condiciones de sobrevivir, porque «els éssers humans condemnats a l'aïllament, al silenci o, com a molt, al monòleg no deixen d'enyorar i comprendre el sentit del diàleg i de l'intercanvi» (Salvat, 1999: 798).

En la obra de Cunillé, y también en esta *Barcelona, mapa d'ombres*, predomina la representación del silencio, de lo no-dicho, la intuición de todo aquello tácito u omitido, la confesión sangrante, el mundo psíquico oculto, el bagaje onírico, la memoria mutilada. Pero en esta obra todo termina por aflorar, se dan muchas más claves hermenéuticas que en obras anteriores.

El mapa de sombras del título aludiría no sólo al carácter negativo que sobresale en el dibujo de la Barcelona contemporánea, a la sombra de un pasado más glorioso o más digno que el presente, sino también a las elipsis en el trazado de las visiones que conforman este mapa. Los fragmentos son homogéneos en cuanto a escritura, por lo que dicen o por aquello a lo que hacen referencia, procediendo del mismo tejido. El referente común garantiza una lógica de conjunto. La obra está organizada, y las partes encajan, pero la imagen que muestran es de desorden y fracaso, la de una Barcelona a la deriva, en sombras.

De acuerdo con lo que expone Sarrazac (2009: 117), la continuidad de una obra como *Barcelona, mapa d'ombres* no se fundamentaría en el hilo de una acción que tiende a un final, sino que los diferentes elementos de que se compone se organizan alrededor del mismo tema, el de la soledad, el de las relaciones humanas y una

comunicación trocada en problemática, con el paisaje humano y social concreto de la ciudad de Barcelona a principios del siglo XXI de fondo. Este procedimiento puede considerarse como beneficiario de una cierta forma de epicidad en detrimento del dramatismo, si bien cada uno de los fragmentos que lo componen se articulan en torno a un diálogo de corte mayormente realista y deudor de la praxis dialogal barcelonesa. El ensamblaje de distintas piezas de una realidad, los intercambios verbales que tienen lugar en diferentes momentos de una misma noche en un piso del Ensanche barcelonés, invitan a la reflexión y a la localización del tema, del referente común.

Esta obra podría encajar dentro de la definición de obra-paisaje, entendida como una obra donde la acción avanza por reptación aleatoria (Sarrazac, 2009: 1127) y que sitúa al lector o al espectador en el corazón de un paisaje humano o social que constituye un mundo o una psique singular, un paisaje interior.

El diálogo de Cunillé se quiere, como el de buena parte de la dramaturgia contemporánea, emancipado de univocidad y monologuismo. Retrata a unos personajes pero también una época y una misma postura o queja. En este sentido todas las voces de los personajes se reabsorben en definitiva en la voz autoral, que en este caso se pone al servicio del trazado de un mapa, el mapa de sombras de Barcelona, una ciudad que a su vez dialoga entre el pasado y el presente por boca de los personajes. Desde el particular filtro de desencanto que interpone Cunillé, las distintas voces de los personajes, y las distintas situaciones en que se ven confrontados en un piso del Ensanche, no hacen sino captar el diálogo de su época y de su hábitat urbano, de su espacio y de su tiempo: Barcelona, año 2004.

Recordemos lo que dice Ubersfeld acerca del efecto de realidad:

La manifestación teatral no remite jamás a una teatralidad, sino a un discurso sobre la realidad, no a la historia, sino a una idea sobre la historia [...] El efecto de realidad en la referencialización teatral corresponde siempre a un funcionamiento ideológico: la escena dice siempre, no cómo es el mundo, sino cómo es el mundo que ella muestra. Corresponde al espectador el construir —y nadie lo hará por él— la relación con la realidad de su propia experiencia (Ubersfeld, 1996: 259).

El diálogo que mantienen los personajes en los diferentes actos son como breves monólogos interceptados por las réplicas del interlocutor. Todos los personajes hablan, rompen a hablar, se deslizan hacia el terreno de la narración, al terreno de la épica; en una sola noche —según Marcos Ordóñez (2004: 21)— «alcanzaron sin preámbulos el

único estado desde el que pueden ser dichas las cosas verdaderamente importantes».

Añade Ordóñez:

Lluïsa Cunillé es de los poquísimos escritores que sabe colocar a los personajes instantáneamente en ese estado. Sin falsa poesía, sin construcción del sentimiento, sin clarines de aviso [...] Sus personajes habitan ese estado porque ni esperan nada ni tienen nada que perder (Ordóñez, 2004: 21).

Así, por ejemplo, Ella y el Joven protagonizan una escena climática cuando él susurra el himno del Barça y ella le canta *La Bohème* como si de una nana se tratara.

Se incide en la soledad de los personajes, marginales en mayor o menor medida, porque la sociedad los ha relegado a esa condición (la Extranjera) o porque voluntariamente se han retirado (la Mujer). Esta soledad, escogida o impuesta, se enquistaba en la finca como el mal propio de las grandes urbes. El incesto y el adulterio planean sobre la obra, se desvelan al fin como una suerte de broma póstuma. En palabras de Benach (2004: 54):

La visita del hermano de la mujer, un médico especializado en casos de anorexia, dispara tremendas sospechas sobre la realidad familiar que el espectador habrá juzgado perfectamente canónica, para que estalle, en la última escena, una fantástica pirueta travestida, con un desenlace contaminado de gran tragedia clásica y tocado por desarreglos parentales de enorme magnitud. Esa broma póstuma de Cunillé pone la atmósfera crepuscular y desamparada de la historia al borde de la tragicomedia.

Como señala Ordóñez (2004: 21), no hay costumbrismo ni opacidad en esta *Barcelona, mapa de sombras*. Todos los personajes se encaminan sin aspavientos hacia el momento de su revelación, siendo el punto culminante el final en el dormitorio conyugal, donde salen a la luz, de modo apenas insinuado pero inequívoco, incestos, paternidades ocultas, pequeñas y grandes miserias. Pero los personajes están demasiado sumergidos en su inmundicia para percibirla y la asumen sin alardes trágicos.

6.2. *Après moi, le déluge*

Esta obra fue dirigida por Carlota Subirós y estrenada en 2007 en el Teatre Lliure de Barcelona, Espai Lliure, el 13 de diciembre e hizo temporada hasta el 13 de enero de 2007. En Madrid, se estrenó en el Teatro Valle Inclán, Sala Francisco Nieva, del 29 de mayo al 6 de julio de 2008. *Après moi, le déluge* se publicó por primera vez en versión bilingüe —catalán y castellano— en una edición a cargo de la Fundació Teatre Lliure

(2007). La versión que utilizamos y citamos en el presente trabajo es la que aparece en la antología seleccionada y editada por Raquel García-Pascual (2011).

Como la pieza anteriormente presentada, también ésta fue escrita por Cunillé a partir de un encargo que le hicieron, en este caso, en calidad de autora residente del Teatre Lliure y dentro de un ciclo dedicado a temáticas de actualidad. En concreto, en 2004 la autora recibió el encargo de escribir una obra basada en un informe de la FAO sobre la hambruna y la mortalidad infantil en el mundo.

Après moi, le déluge es la frase, tomada de Louis XV, con que despidió Mobutu la presidencia de la República de Zaire, tras el golpe de estado, y también la frase que el personaje de la Intérprete oyó decir a su marido justo antes de abandonarla. El diluvio puede ser símbolo de rapiña y de expolio. También, sobre todo, de cataclismo que arrasa a la humanidad para castigarla por un proceso de degeneración. Pero el diluvio podría vincularse también a las ideas de purificación, fertilidad o renacimiento.

La obra delata con precisión psicológica y política la ferocidad del colonialismo. La cita introductoria de Joseph Conrad, de la obra *Heart of Darkness*, es significativa y reveladora: «Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas». Señala Joan-Anton Benach en su crítica (2007: 52) que «la autora vinculó la propuesta a los fundamentos estructurales de la calamidad, alejando el tema de toda lectura filantrópica o del argumentario de la mejor ONG».

Por su parte, Xavier Albertí la sitúa dentro de un profundo proceso de transformación que no ha acabado, si bien preserva algunas constantes definitorias del universo de Cunillé, como la sensación de misterio y la importancia de lo omitido. En la entrevista realizada ad hoc para el presente trabajo la incluye, obviamente, dentro de la segunda etapa de la autora, más centrada en los personajes (Anexo 2.6). Molner (2009: 25) detecta en esta obra la deuda de Cunillé con Pinter.

Espacialmente situada en un África invisible, en la habitación de un hotel de Kinshasa (actual República democrática del Congo), y temporalmente referida al período posterior a la salida del gobierno del presidente Mobutu, la obra muestra una actitud ética y un compromiso ideológico maduro, alejado de desmanes dogmáticos y aleccionadores. La atraviesan y hacen posible dos personajes visibles y uno invisible. Un hombre de negocios (Hombre) que trafica con coltán, mineral con que se fabrican desde móviles a misiles nucleares, y una intérprete (Intérprete) que habla quince idiomas, en especial los dialectos africanos, y que, empecinada en tomar el sol, no sale de la zona hotelera. El diálogo que mantienen oscila entre la seducción y la

desconfianza. El traficante, que en su lejana juventud había sido pintor en París, se halla ahora enfermo, tiene el cuerpo lleno de cicatrices y posee una pistola, una Beretta con una sola bala que le dio un amigo tras abandonarle en la selva. A pesar de algunas confidencias extemporáneas, ambos son seres desarraigados, de parlamentos deliberadamente vagos y ambivalentes, trufados de tópicos (así, los chistes que cuenta el hombre con el presidente de Francia, el de los Estados Unidos y el del Zaire como protagonistas). La Intérprete prorrumpe en risas fáciles ante chistes antiguos y manidos. El interrogatorio al que el traficante somete a continuación a la mujer está a medio camino entre lo cortés, con tintes banales, y lo inquietante:

HOMBRE.- ¿Por qué no se quita las gafas?

INTÉRPRETE.- Sí, claro. Disculpe. (Se quita las gafas de sol y las mete en su bolso.)

HOMBRE.- ¿Lleva un teléfono en el bolso?

INTÉRPRETE.- No tengo teléfono móvil.

HOMBRE.- ¿Y una cámara de fotos o de vídeo?

INTÉRPRETE.- No.

HOMBRE.- ¿Y un paraguas?

INTÉRPRETE.- Un paraguas? Sí.

HOMBRE.- ¿Me deja verlo? (La INTÉRPRETE saca un paraguas plegable del bolso.)

¿Puede abrirlo?

INTÉRPRETE.- Trae mala suerte abrir un paraguas dentro de una habitación.

HOMBRE.- Por favor. (La INTÉRPRETE abre el paraguas, apoya el mango en su hombro y lo hace rodar mientras sonrío.) Hace muchos años hacía de pintor en París. El único cuadro que vendí fue el de una mujer con un paraguas abierto bajo la lluvia (Cunillé, 2011: 188).



Vicky Peña en *Après moi, le déluge*

Ella le dirá que se ha quedado en Kinshasa porque adora el sol, el amigo más fiel que tiene. El Hombre le enseña sus cicatrices, algunas son de operaciones del corazón y otras de cuando andaba por la selva. Luego le pide a la Intérprete que le enseñe su

cicatriz y ella responde que quizá luego, posponiendo *sine die* este y cualquier otro gesto que pueda animar al Hombre en sus avances de seducción.

Señala Carlota Subirós en el dossier de prensa (Anexo 5.6) que los dos personajes occidentales son «dos personas completamente solas, y cada una de ellas ha construido a su manera una fuerte coraza que la aísla del mundo que la rodea»:

Esta coraza es precisamente uno de los temas implícitos de la obra: cómo la conciencia europea se ha blindado contra el reclamo de un continente mientras lo sigue expoliando sin ningún tipo de escrúpulo. Cómo cada persona que vive en unas condiciones privilegiadas cierra los ojos o cierra el alma ante las injusticias de todo orden que sustentan el sistema de este privilegio (Anexo 5.6).

La amnesia, el desinterés y la apatía constituyen la particular coraza que la Intérprete se ha construido para vivir en un país y en un continente donde, de ser plenamente consciente, se vería dominada por un inaplazable sentimiento de culpa. Y la culpa es un sentimiento que la gente no se suele permitir:

HOMBRE.- ¿Y qué hace cuando no trabaja?

INTÉRPRETE.- Tomo el sol.

HOMBRE.- ¿Solamente toma el sol?

[...]

HOMBRE.- ¿Y nunca sale del hotel?

INTÉRPRETE.- Me gusta mucho el sol. Es lo que más me gusta de Kinshasa.

HOMBRE.- Cuánto hace que no sale del hotel...

INTÉRPRETE.- No lo sé.

HOMBRE.- ¿No lo sabe?

INTÉRPRETE.- Hace tiempo (Cunillé, 2011: 194-195).

El hombre le pide que le muestre los pies; ella rehúsa. Le pregunta por su edad; ella no responde. Le pide que le muestre una mano para saber de su pasado. Son métodos invasivos, de conquistador. Ella es impenetrable y se mantiene atrincherada en una amnesia y frivolidad deliberadas:

HOMBRE.- ¿Por qué se divorció?

INTÉRPRETE.- Mi marido me dejó.

HOMBRE.- ¿Por otra mujer?

INTÉRPRETE.- Supongo.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Sabe que me dijo antes de dejarme?

HOMBRE.- Qué le dijo...

INTÉRPRETE.- Después de mí, el diluvio.

HOMBRE.- ¿Eso dijo?

INTÉRPRETE.- Después de mí, el diluvio, y luego se fue.

HOMBRE.- Es lo mismo que dijo Mobutu cuando el golpe de estado, antes de dejar el país.

INTÉRPRETE.- ¿En serio?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- ¿Está seguro?

HOMBRE.- Completamente.

INTÉRPRETE.- Bueno, pues tal vez se lo escuché a él y no a mi ex marido.

(La INTÉRPRETE se ríe otra vez. Pausa.)

HOMBRE.- ¿Puedo pedirle un último favor?

INTÉRPRETE.- ¿Cuál?

HOMBRE.- ¿Puede soltarse el pelo? (Cunillé, 2011: 199-200).



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*

Después la Intérprete deberá traducir las palabras del recién llegado, el hombre misterioso al que esperaban. Se trata de un africano viejo, de un poblado del norte. Como el traficante, también está enfermo, y ha venido hasta allí, hasta esa habitación de hotel, para proponer un último negocio. Pero no le vemos: ése es el truco o el ingenio central de la obra. El viejo entiende el idioma del traficante pero no puede hablarlo, porque sólo habla en kiluba; la Intérprete se convertirá en su voz —y, a ojos de los espectadores, también en su cuerpo—. El africano pone reparos en que sea una mujer la intérprete pero acaba accediendo, según sabemos por las palabras de esta misma. La condición puesta por el africano será que la mujer no lo mire mientras traduce; es decir, que no mire la butaca vacía donde está el personaje invisible. El negro pide una vida

nueva para su hijo en el opulento primer mundo, aunque no está claro lo que quiere realmente:

INTÉRPRETE.- (Sin mirar nunca la butaca vacía.) Tiene un hijo de diecinueve años que se llama como él. Es portero de un equipo de fútbol. Le pide a usted que le haga de mediador. No, perdón, de representante, sí, quiere que sea el representante de su hijo y que le busque un equipo. Dice que sabe de otros chicos que después de pasar alguna prueba les han hecho un contrato para jugar en Europa, que cada vez hay más equipos europeos interesados en jugadores africanos.

[...]

HOMBRE.- La verdad es que jamás he hecho de representante de nadie. Y el fútbol tampoco me interesa.

[...]

INTÉRPRETE.- Está convencido de que usted encontrará un equipo para su hijo. Y mientras lo busca, podría trabajar en algo para pagar su manutención. Es muy trabajador. No será ninguna carga.

[...]

HOMBRE.- Lo siento pero no tengo tiempo de ocuparme de su hijo. Es mejor que busque a otra persona que le haga de representante.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Usted tiene hijos?

[...]

HOMBRE.- No.

INTÉRPRETE.- Un hombre necesita enseñar a alguien aquello que sabe. Si no, es como si de verdad no hubiera vivido.

[...]

HOMBRE.- ¿Es este el negocio que me propone? ¿Un hijo para que le enseñe todo lo que sé? (Cunillé, 2011: 204-210).

¿Vale la pena lo que el Hombre de negocios pueda enseñarle a alguien? ¿Sería capaz de ser un padre mínimamente decente?:

INTÉRPRETE.- Hay una diferencia entre usted y yo.

HOMBRE.- Cuál...

INTÉRPRETE.- Usted aún desea vivir.

HOMBRE.- ¿Y usted no? (Cunillé, 2011: 211).

El traficante le propone otros hombres de negocios para ocuparse del asunto de su hijo, pero el africano insiste en que sólo se irá con él. Ante las negativas del traficante, el africano le pide un trabajo cualquiera para su hijo, como guía en la selva o como guardaespaldas. Después lo propone como músico: no toca ningún instrumento pero le encanta la música. También como chófer.

El traficante añade que, de haberlo sabido antes, podría haberle buscado un trabajo al chico en el país, en la extracción de coltán. Pero el africano replica que no quiere que

su hijo se quede en África. Le sigue insistiendo a la desesperada que lo contrate como chófer o guardaespaldas. Después le habla de las cualidades de su hijo como soldado, de su capacidad para matar. Cuenta que lo secuestró la guerrilla, lo metieron en un foso de agua sucia durante tres días, sin comer ni dormir, lo marcaron con un hierro candente y durante semanas lo entrenaron para disparar todo tipo de armas:

INTÉRPRETE.- No es tan fácil matar a un hombre. Al primero, por lo menos.

HOMBRE.- ¿Usted también ha matado a algún hombre?

INTÉRPRETE.- No, es lo que me ha contado mi hijo.

(Pausa.)

HOMBRE.- Y qué más le ha contado...

INTÉRPRETE.- ¿Mi hijo? Cosas que le horrorizarían. A mí al principio me daban tanto miedo que pensaba que cualquier noche el espíritu de uno de esos hombres, mujeres o niños a los que mi hijo había matado, vendría a buscarlo.

[...]

HOMBRE.- ¿Y le creyó?

INTÉRPRETE.- Mi hijo nunca me ha mentado. Es incapaz de mentir aunque eso le ponga a él en peligro (Cunillé, 2011: 221-222).

Aluden a la pistola que lleva el traficante, una Beretta, con una sola bala. Y a su enfermedad, que le afecta sobre todo el corazón y el hígado. El africano, alegando el cansancio que deben de causarle sus dolencias, le propone los cuidados de su hijo como enfermero personal o como ayudante de cámara. El hombre de negocios aclara que de vez en cuando bebe, se emborracha y pierde la razón; el africano responde que su hijo lo sabe, pues lo ha seguido durante una semana entera, y que podría velar incluso por que llegara siempre puntual a sus citas:

INTÉRPRETE.- Esta semana he sentido envidia de usted.

HOMBRE.- ¿De mí?

INTÉRPRETE.- A causa del interés de mi hijo por usted. Nunca se había interesado tanto por nadie.

[...]

HOMBRE.- Por lo menos ha entendido al fin que no puedo llevármelo conmigo.

INTÉRPRETE.- Sí, he entendido que no se lo llevará como hijo suyo.

HOMBRE.- Y tampoco puedo darle ningún empleo porque ni yo mismo tengo seguro ahora mismo el mío. ¿Eso lo entiende también?

(Pausa larga. La *INTÉRPRETE* se levanta.)

INTÉRPRETE.- Espero no haberle hecho perder mucho tiempo y que pueda llegar puntual a su cita (Cunillé, 2011: 229-234).

Sin embargo, el africano vuelve a la carga y ensalza las cualidades de su hijo como enfermero. Es tanta la insistencia del anciano que el hombre de negocios acaba cediendo. Quiere conocer al hijo. Le dice al africano viejo que lo haga subir; desea hablar directamente con él:

HOMBRE.- Es posible que pueda darle un trabajo.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere que trabaje para usted?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere decir que necesita a mi hijo?

HOMBRE.- Sí.

(Pausa.)

INTÉRPRETE.- Sí, qué...

HOMBRE.- Sí que le necesito. (Pausa larga.) ¿Quiere que llame a recepción para que le avisen?

INTÉRPRETE.- ¿A mi hijo?

[...]

HOMBRE.- ¿Dónde está entonces?

INTÉRPRETE.- En ninguna parte. Mi hijo murió hace dieciséis años (Cunillé, 2011: 241-242).

Y añade que su hijo murió a los tres años, como consecuencia de una mala cosecha; contrajo malaria y murió. Ésta es la pirueta final del viejo, la broma macabra. ¿Por qué ha llevado las cosas hasta ese límite? ¿Qué pretende? ¿Acaso reírse de la superioridad blanca, de su dadivosidad afectada?:

INTÉRPRETE.- Ese año tuve una mala cosecha, él cogió la malaria y como no estaba lo bastante fuerte no logró sobrevivir. (Pausa.) Si mi hijo aún estuviera vivo, habría vivido todo lo que le he contado. Ni siquiera yo, su padre, habría podido ahorrarle nada de todo lo que le esperaba. (Pausa.) Todos estos años sólo le hemos echado de menos su madre y yo, y desde hace cuatro años solamente yo. Pero ahora usted también le echará de menos cuando vuelva a Ciudad del Cabo.

HOMBRE.- ¿Por eso ha venido a verme?

INTÉRPRETE.- Quería que alguien más que yo echara de menos a mi hijo. Y usted le echará de menos porque me ha dicho que le necesitaba.

HOMBRE.- ¿Por eso ha venido a Kinshasa?

INTÉRPRETE.- He venido para poder oír decir a alguien que necesitaba a mi hijo y estar completamente seguro de que alguien más que yo lo echaría de menos (Cunillé, 2011: 242).

No ser el único depositario de la pérdida del hijo. Avivar por un momento, efímero y huidizo, la conciencia europea, la culpa, denunciar la impasibilidad. Ensuciar su amnesia e inconsciencia con desgracias ajenas pero que conciernen a la especie. La

voluntad profunda es crear malestar, abrir la herida de la mala conciencia. El africano parece haberlo elegido precisamente a él porque le ha parecido el más difícil, el hombre de negocios más duro e implacable, y también el mejor negociante. ¿Acaso el más blindado? Ha querido agujerear su coraza, herirlo, importunarlo:

INTÉRPRETE.- ¿Ni siquiera me echará usted mismo de su habitación? ¿O es que también le da miedo la gente lisiada?

(Pausa.)

HOMBRE.- Dése prisa, le quedan menos de dos minutos.

INTÉRPRETE.- ¿Cree que podrá esperar tanto tiempo?

(Pausa larga. El HOMBRE descuelga el auricular del teléfono, se lo acerca al oído y lo vuelve a colgar sin marcar ningún número.)

HOMBRE.- ¿Quiere ahora una copa?

INTÉRPRETE.- No. Gracias. (Pausa larga.) ¿Me da mi dinero?

HOMBRE.- ¿Se va?

INTÉRPRETE.- Sí (Cunillé, 2011: 243-244).

Se ha acabado el trance de posesión. El africano se ha ido y la Intérprete ha recuperado su ser, su carácter huidizo, su amnesia. El Hombre la invita a cenar; ella rehúsa, con la excusa de tomar el sol antes de la cena, pues el sol —puntualiza— es lo único seguro que hay en Kinshasa. El Hombre dice que seguramente no habrá ocasión de invitarla de nuevo, y que, en caso de que hubiera una ocasión, la Intérprete probablemente ya no se acordaría de él:

INTÉRPRETE.- Si tuviera que acordarme de todo al final me volvería loca.

(Pausa.) Bueno, que tenga un buen viaje mañana.

HOMBRE.- No se vaya todavía.

INTÉRPRETE.- Por qué...

HOMBRE.- Me debe un favor.

INTÉRPRETE.- ¿Qué favor?

HOMBRE.- El pelo...

INTÉRPRETE.- No lo tengo muy limpio.

HOMBRE.- Sí, ya me lo dijo antes (Cunillé, 2011: 246).

La Intérprete se suelta el pelo y rememora ensimismada las condiciones en que llegó a África, como cantante en un crucero en lujo. La acotación final explica que la Intérprete se pone a cantar un par de estrofas de una canción y después se queda callada. Se hace la oscuridad.

César López Rosell habla, a propósito de esta obra, del enfrentamiento de dos mundos opuestos:

El que ensenya l'obra és el xoc de mons. Totalment oposats. Uns, parapetats darrere d'un escut, que els aïlla del cruel entorn on es mouen, evidencien que seguiran el seu camí sense el més mínim escrúpol; i un altre, reivindicant la justícia i la dignitat perdudes, parla de sagnants ferides, fam, malalties, saquejos, guerres amb nens soldat i de la immoral explotació dels recursos de les entranyes de la selva (López Rosell, 2007: 41).

Señala Ordóñez (2007: 36) que Cunillé debe lograr interesar con el relato del viejo africano al traficante y también al espectador, y lo hace por medio del «sistema más antiguo y más efectivo: contando una buena historia, con densidad, con sucesivas incógnitas e imprevisibles revelaciones [...] hablarnos de África, de la explotación, del horror, sin pegarnos un sermón». Se recurre así a lo narrativo, al resorte épico. Se despliega un discurso hipnótico, recurrente, machacón, con la finalidad de captar la atención del traficante y del público. Hay un recurso a lo oracular, a lo pítico, al trance de la posesión. El estilo es directo sin *verba dicendi*. Ya hemos señalado que la acotación y el propio diálogo indican que la Intérprete no mira en dirección a la butaca en que está sentado el africano invisible; tampoco el Hombre, que la mira a ella.

El visitante, el africano, se encarna en el personaje de la Intérprete, que se ve transmutada para la ocasión en una suerte de médium. El visitante puede ser real (aunque invisible) o sólo un espíritu; ella, una intérprete o una médium. En cualquier caso, la historia del viejo no suscita la piedad del Hombre, sino más bien su irritación, y en la Intérprete no queda sino olvido. El olvido es lo que Europa tiene respecto de África. Abusa de sus recursos y se olvida. Certeramente lo señala Joan-Anton Benach (2007: 52), cuando habla de la ausencia de África en los asuntos que conciernen a su propio continente, y también César López Rosell (2007: 41), quien apunta que el pueblo africano sólo es el invitado de piedra cuando se debaten asuntos en los que debería tener voz y poder de decisión. Carlota Subirós aclara en el dossier de prensa (Anexo 5.6) que Cunillé da voz a un hombre de un pequeño pueblo del norte del Congo, justo donde Conrad situó *El corazón de las tinieblas*, y que «como el mítico Kurtz, esta figura que domina la pieza brilla literalmente por su ausencia. Es una aparición fulgurante en la imaginación de los demás. Pero al contrario que Kurtz, la suya es una vindicación de justicia, de nobleza, de dignidad. Una voz que reclama su existencia». Subirós habla también de psicomaquia, de lucha de almas donde afloran voces sepultadas e imágenes a lo largo de una conversación: «Toda la obra es un estado de conexión mental con deudas y fantasmas de la propia conciencia. En este estado, un alma se enfrenta a otra y,

por tanto, a sí misma» (Anexo 5.6). Una lucha de almas es lo que Cunillé ha dispuesto para la escena, y no un documento sociológico o una denuncia en toda regla.

Cunillé, con su escritura, «ha realizado un radical ejercicio de pudor y exigencia. Ha conjurado esta imagen sin mostrarla en ningún momento. Se ha situado en el corazón de África sin salir de la habitación de un hotel de lujo de una gran ciudad y sin poner en escena más que un hombre y una mujer occidentales», en palabras nuevamente de la directora del espectáculo, Carlota Subirós (Anexo 5.5), quien añade que «el compromiso ético profundo de esta pieza se convierte en su forma, en el hermoso juego teatral que propone a sus actores» (Anexo 5.5). En el mismo sentido señala García-Pascual (2011: 349) que «*Après moi, le déluge* es teatro puro en el sentido más esencial, austero y primordial del término. Deposita el peso dramático en los actores».

Carles Batlle (2009: 213) pone esta obra de Cunillé como ejemplo para avalar su tesis de que en el drama catalán contemporáneo la rapsodia está a la orden del día. A este propósito señala el sujeto dramático literalmente incorpóreo que proyecta su voz a través de otro personaje, el de la Intérprete. «Aquesta escissió del subjecte es resol dramàticament i escènicament en una total abducció: la traductora acaba assumint la identitat del traduït (l'home negre, l'home vell, símbol de l'Àfrica invisible)» (Batlle, 2009: 213). Si bien la extensa explicación del hombre africano, que pide al hombre de negocios que se lleve a su hijo a Europa y se erige, así, en mensajero de los deseos del hijo, hace las veces de relato, podemos hablar en esta situación de una cierta pulsión rapsódica que permite acceder a lo íntimo pero que recupera asimismo los vínculos con la realidad social y política y se articula formalmente en una búsqueda de compromiso.

El ritmo del texto se apoya en un diálogo fluido y jalonado de silencios y pausas, que, además de operar como transición para que la Intérprete asuma la voz del otro, confieren a la conversación naturalidad y sugieren el horror no dicho, junto al efectivamente dicho, en lo referente a la situación del continente africano.

Sarrazac (2009: 185) habla de «*moi errant*», «yo errante»: voces no siempre identificables, polifónicas, que se expresan desde un nivel más profundo, más allá de la superficie de lo real, y que rigen de manera más que evidente en las dramaturgias de Sarah Kane, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Valère Novarina o Jon Foie, entre otros. Valentini, por su parte, acuña el concepto de «solo», que no es ni un monólogo interior literario —el estilo directo libre— ni un soliloquio (Valentini, 1991: 68). Se trata de un yo escindido que se deja llevar por el flujo de conciencia, propio de un locutor cuyo discurso suele dirigirse siempre a sí mismo, aunque puede dirigirse

también a algún presente o ausente, que no responde porque no puede o no quiere; o no lo hace —caso de *Après moi, le déluge*— según la lógica situacional esperable.

El monólogo, que en el drama canónico, se encarga de funciones épicas y líricas, cambia de condición en el drama contemporáneo, constituyendo la forma neurálgica del intercambio que topa con los límites del silencio. Es lo que le ocurre al hombre africano. Las réplicas de su interlocutor son como silencios —«En la escena se actúa y se habla, pero también se retrata físicamente el silencio» (García-Pascual, 2011: 350)—. Su propio relato está al borde de la inexistencia, primero porque el personaje es invisible, tanto a nivel de texto como a nivel de puesta en escena, y segundo porque el relato que cuenta acerca del hijo que debe marchar a Europa se revela falso —el hijo murió hace tiempo— y tiene una función equivalente a la del yo rapsódico (Sarrazac) o yo épico (Szondi).

El personaje es una suerte de placa reflectora, se aferra a la narración que trata de explicar pero se le escapa. Acaso es un modo de reconstituir una identidad minada, también el modo —resorte épico, en tanto que narrativo— como el espectador conoce la situación del africano. El monólogo es el embate de la lengua, exhalación fuertemente ligada al cuerpo. Es la palabra de la supervivencia, del grito y de la angustia, si bien un grito en forma de relato, de relato mixtificado. Esta palabra de la supervivencia se encarna en otro, la intérprete-médium, personaje que registra una difícil metamorfosis.

El final del discurso del africano es sorprendente pero sin estridencias: «No ha pasado nada en apariencia —la traductora olvida muy profesionalmente lo traducido, el hombre abandonará la ciudad al día siguiente: después de mí, el diluvio— pero una sutil desazón ha sido inoculada» (García Garzón, 2008: 88).

7. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN LA OBRA DE LLUÏSA CUNILLÉ

7.1. El tiempo teatral

Como señala Ryngaert (1991: 7), las exigencias de tiempo y lugar no son excrecencias del texto ni surgen de una estructuración externa sino que pertenecen a la esfera de organización de la fábula y al mundo que ésta se esfuerza por mostrar:

Les marques spatio-temporelles d'un texte sont le signe de son esthétique. Elles organisent le microcosme de la fiction et la structurent selon des principes décisifs [...] Le lisse et le continu, l'elliptique et l'allusif, le fragment et l'éclat, l'unique ou le multiple, en se référant à des structures spatio-temporelles, nomment des façons différentes de saisir le monde (Ryngaert, 1991: 67).

El tiempo teatral es sintético, reviste carácter de urgencia (Alonso de Santos, 1999: 428) y presenta la engañosa apariencia de un tiempo real —por la ficción espacio-temporal y figural en el escenario—, cuando lo cierto es que el tiempo teatral es una completa ficción —una superficción, dice Spang (1991: 224)—. Uno de los distintivos incontestables del teatro es la convención de la específica configuración del tiempo dramático. La especificidad teatral supondría que lo icónico de la escena (el signo visual) y lo simbólico del texto (el signo textual) pueden fundirse en un conjunto inseparable y propiamente dramático (Pavis, 1996: 189).

Las reflexiones literarias de Mijaíl Bajtín han sido muy relevantes en los últimos años del siglo XX y se asientan sobre una tradición humanista heterodoxa, integradora y ecléctica. Sus análisis estéticos se centran sobre todo en la novela, siendo sus aportaciones sobre teatro acaso las más débiles o discutibles; en la controvertida consideración del teatro como género monológico centra su estudio Huerta Calvo (1995). Aquí lo que mayormente nos va a interesar es la noción de cronotopo —«conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989: 237)—, surgida a propósito de las categorías de tiempo y espacio en la novela, pero extrapolable también al drama:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia (Bajtín, 1989: 238).

Gracias a este concepto y a su importancia figurativa, explica Bajtín (1989: 400) el carácter concreto-sensitivo que adquiere el tiempo. Y lo que parece plausible para la novela —género literario al que aplicaba Bajtín este concepto de cronotopo— es flagrante en el teatro, que ya por definición constituye una concreción espacio-temporal, materialización del tiempo en el espacio, vórtice y confluencia de concreción plástica y encarnación. Todos los elementos abstractos se implican en la expresividad artística. En el teatro se daría, pues, también aquella «especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio» de que hablara Bajtín (1989: 401).

Pavis (2011: 167) toma prestado el término de cronotopo bajtiniano para orientarse a una finalidad más ambiciosa que la simple alianza espacio-temporal. Para Bajtín la novela consigue crear una figura, un símbolo a partir de datos concretos, hallar una imagen del mundo que es tanto concreta como abstracta, y que permite una metaforización espacial y una experiencia temporal. En el cronotopo literario se da la fusión de los indicios espacio-temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa y deviene compacto; el espacio se intensifica precipitándose en el movimiento del tiempo, del sujeto y de la historia. Los indicios del tiempo se descubren dentro del espacio, y éste es percibido y medido a partir del tiempo.

Para confeccionar los cronotopos, se parte de propiedades contrastadas del espacio y del tiempo, y, obrando de manera sistemática, se obtienen los cuatro cronotopos fundamentales siguientes, a la manera de colores básicos de la representación espectacular (Pavis, 2011: 169):

1. espacio grande <i>tempo</i> rápido [«Delirio de grandeza»]	2. espacio grande <i>tempo</i> lento [«Mundo a cámara lenta»]
3. espacio pequeño <i>tempo</i> rápido [«Nerviosismo»]	4. espacio pequeño <i>tempo</i> lento [«Minimalismo»]

Pavis (2011: 170) remarca que en toda secuencia actúan una serie de operaciones de vectorización que clarifican y orientan: hay vectores acumuladores, vectores conectores, vectores de embrague y vectores secantes. Como el cronotopo, el vector no establece diferencia entre espacio y tiempo. Así, el tiempo se puede vectorizar, poner en el espacio, concentrar y desplegar en un espacio. En cuanto a este último, es corporeizado o encarnado. La localización de estos paréntesis o de estos ritmos —vectorización rítmica— lleva a esbozar una partitura y una subpartitura del espectáculo, muy útiles para su análisis (Pavis, 2011: 172-173).

En otro orden de cosas, partiendo de las hipótesis de Freud y de la reinterpretación de Sami Ali (1973), Pavis (2011: 174) propone trasladar las teorías del sueño al plano del análisis del espectáculo, reconsiderando las relaciones entre el espacio y el tiempo en función de si son pensadas de manera consciente, preconsciente o inconsciente.

Así, si en el sistema inconsciente el tiempo no existe y sólo existe un espacio imaginario, es decir, corporal, cuya reversibilidad sirve de modelo para la representación simbólica del tiempo, la tarea del director de escena, en cuanto a estos mecanismos inconscientes, será producir acciones reversibles que puedan remontar el tiempo, dirigirse hacia cualquier dirección y entregarse a todas las vectorizaciones: «el espacio es un espacio escénico real y, a la vez, un espacio imaginario; es el “gran teatro del mundo”, un espacio que podemos imaginar como un cuerpo maleable y manipulable a discreción» (Pavis, 2011: 175). Ello guarda cierta relación con lo que apuntaba Peter Brook al inicio de su *El espacio vacío*:

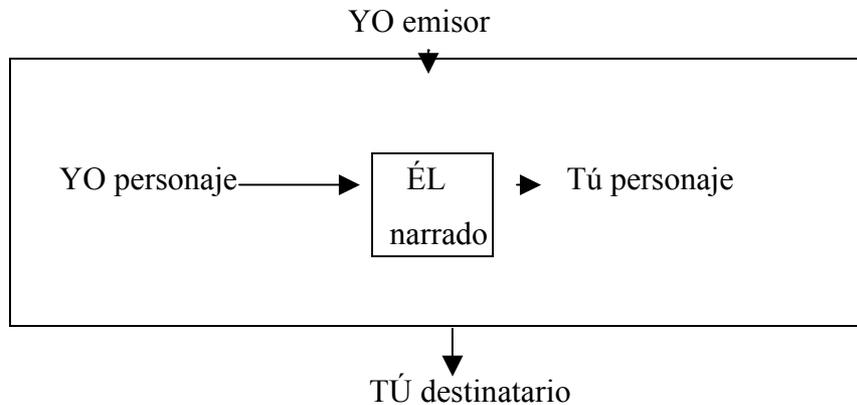
No hay duda de que una sala de teatro es un lugar muy especial. Es como un cristal de aumento y también como una lente reductora. Es un mundo pequeño que fácilmente puede ser insignificante. Es diferente de la vida cotidiana y fácilmente puede divorciarse de la vida (Brook, 2012: 137).

En este sentido habla De Marinis (1998: 389) de la necesidad de pensar una semiótica de los procesos cognitivos en el teatro, teniendo en cuenta también los factores pragmáticos de la situación teatral en tanto que experiencia artística.

A pesar de estudiar separadamente las categorías de tiempo y espacio, trataremos de ver qué implicaciones tiene cada realización o materialización de una en otra y viceversa.

Siguiendo el modelo de García Barrientos (1991: 110), la comunicación teatral se considera un tipo de comunicación (espectacular) realizada casi siempre mediante la simulación de otra comunicación (dramática). Por ello, resulta pertinente distinguir dos

niveles: uno externo o primario (actor-público) y otro interno o secundario (actor-actor o personaje-personaje). Aunque en el nivel interno suele fingirse una completa ignorancia del público, éste es siempre el tú indiscutible de la conversación espectacular que ocupa el nivel externo o primario:



El teatro es una actividad comunicativa que se produce en determinadas condiciones, referidas a las categorías de espacio y tiempo, que lo definen como espectáculo, y sujetos (actor / público), que lo definen como actuación. El desdoblamiento entre los sujetos tiene repercusión en la categoría de espacio, que a su vez se desdobra también, mientras que el tiempo es compartido por ambos sujetos, según el siguiente esquema:

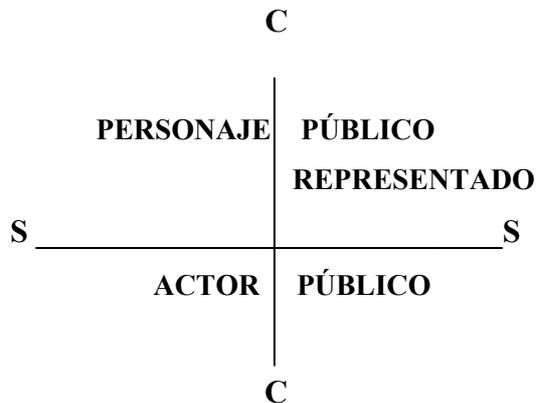
SUJETOS: Actor ↔ Público

ESPACIO: Escena ↔ Sala

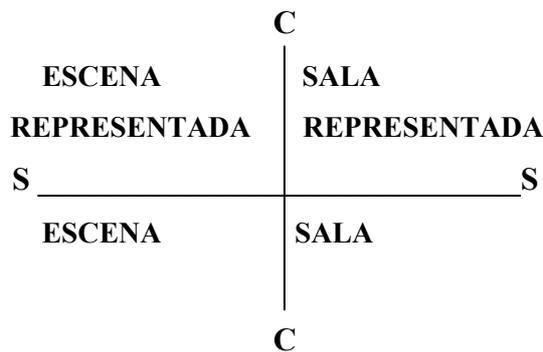
TIEMPO: Del Actor = Del Público

El fingir del actor (que se desdobra en personaje) tiene su correlato en el fingir del público, que acepta la convención. Se opera, así, la constitución de una realidad otra, ya constatada por Aristóteles. Esta realidad puede llamarse ilusión, imaginario, irrealidad o ficción, pero, en cualquier caso, debe ser experimentada o vivida como tal realidad. Ése es el pacto, ése es el juego. Algo ausente, el personaje, se hace presente en el actor. Este carácter representativo es el fundamento de cuantas consideraciones se han hecho sobre el signo en el teatro. La convención teatral es imitación representativa. Para Roland Barthes (1954: 52) en el teatro se produce una «ultraencarnación, en la que el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente procedente de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, helado por su función de objeto artificial». El espectáculo teatral tiene, pues, un carácter bidimensional, por cuanto aúna acontecimiento real y acontecimiento

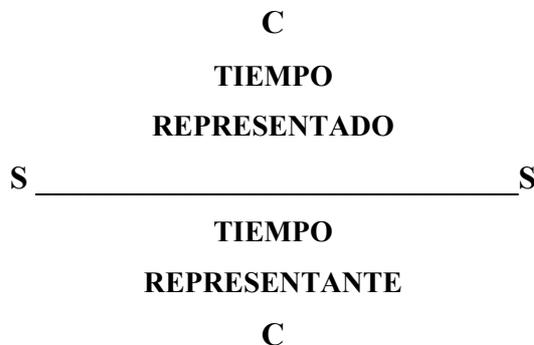
ficticio, presencia material y representación «performance autorreflexiva y remisión a una alteridad ficticia» (De Marinis, 1988: 22). Incluimos a continuación los esquemas que nos brinda García Barrientos (1991: 73-74) sobre los desdoblamientos referidos en teatro a las categorías de sujetos, espacio y tiempo, entendiendo el eje S como el de la «situación» y el eje C como el de la «convención».



Para el espacio:



Para el tiempo:



El tiempo real de la representación es común a los sujetos que lo comparten, si bien se podría hablar de tiempos psíquicos distintos. Por ello, el tiempo aparece desdoblado sólo en el eje de la convención, mientras que para los sujetos y los espacios hay

desdoblamiento tanto en el eje de la situación (actor / público; escena /sala) como en el de la convención (representante / representado; escena representada / sala representada).

El tiempo del teatro es un presente en devenir. Como apunta Peter Brook (1968: 143), el teatro «siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante». Ya lo había dicho Henri Gouhier (1956: 19-20): «En la representación hay *presencia* y *presente*. Esta doble relación con la existencia constituye la esencia del teatro». Frente a la vinculación de la narrativa, de la épica, con el tiempo pasado, por referido, el tiempo del teatro es un presente en devenir que está ya allí. Señala Nøjaard (1978: 66) que es únicamente por puro artificio por lo que la escena se desarrolla *hic et nunc*, y que en realidad la verdadera *pièce*, aquella de la que no se representa en cada ocasión más que un incompleto reflejo (reflejo que evoca el original, pero que no lo agota nunca), ha tenido lugar mucho antes de que se levante el telón. En realidad, el acontecimiento teatral, el drama, sólo está del todo formado cuando la representación termina; en el transcurso está siempre formándose; su tiempo es el de un presente en devenir. El diálogo es habla en situación, en riguroso presente, porque los diálogos dramáticos son directos. La historia no se cuenta, se vive. Los términos de «presencia» y «presente» están íntimamente relacionados, al punto de resultar inseparables: la idea de presencia implica la de sujetos y la de espacio, que junto con el tiempo forman la tríada enunciativa, los elementos fundamentales de la situación teatral, tal como la defiende García Barrientos (1991: 132). Ahora bien, apunta certeramente Bobes Naves (1997: 366) que el presente de un personaje sería un vacío si no contase con un pasado; el sentido que puede dársele al presente de un personaje procede de su pasado:

El teatro se limita a la temporalidad del personaje que, como creación literaria, dispone sólo del tiempo presente, ya que es un género cuyo discurso se expresa en diálogo directo, es «habla en situación», con unos límites temporales y espaciales. El personaje tiene como marco de referencia extraliterario el mismo que tiene una persona humana y cuenta virtualmente con un pasado que puede ser incorporado, mediante ciertas estrategias dramáticas al presente de la palabra y del escenario. Hay algunas formas de recordar o aludir al pasado, sutiles a veces en el diálogo y directas casi siempre en el monólogo; pero se considera poco «dramático» narrar el pasado [...] El pasado no es que sea contrario al drama, es que no es representable como tal pasado, aunque pueda ser asumido como recuerdo en la palabra presente [...] El pasado se hace dramático en la medida en que genera un presente dramático en el personaje: no habla igual un personaje con pasado que un personaje sin pasado (por ejemplo, un amnésico); cada época elige sus tipos de personajes en cuanto a su forma de enfrentarse con su propio pasado: lastrados por su historia o en

presente sucesivo que avanza hacia el futuro, sin volver la vista atrás; la elección la hace el dramaturgo, según el sentido que quiera dar a sus personajes, a la historia, a las acciones, etc (Bobes Naves, 1997: 367-368).

La expresión del texto dramático es el diálogo directo, o lenguaje en situación —la que ofrece el escenario—, que transcurre en un presente convencionalmente simultáneo al tiempo de la representación. Afirma Gouhier (1956: 20) que «toda existencia es actual, toda presencia real es realidad presente; el que entra en escena y el que está sentado en la sala son contemporáneos, viven al mismo tiempo, si no en el mismo tiempo».

Por otra parte, las categorías de espacio y tiempo de la obra dramática no son términos absolutos, sino que tienen un carácter fragmentario, representativo y referencial. El espacio escénico es un segmento de un continuo espacial y el tiempo de la escena es un segmento —incluido o elegido precisamente en virtud de su intensidad y dramatismo— del continuo temporal de la fábula. El tiempo representado enlaza con un tiempo anterior y sigue en otro posterior, ambos extraescénicos.

Entendemos como tiempo teatral o dramático la relación que se establece entre el tiempo de la historia y el tiempo de la representación en el texto dramático (en el texto literario y en el texto espectacular). Así, cada obra resuelve los problemas que se le plantean al inscribir la historia en la representación, de un modo particular, siguiendo convenciones de época, de escuela, de autor. Al teatralizar una historia es preciso, ante todo, adaptarla al espacio escénico e incluirla en el tiempo de la representación.

Hay que tener en cuenta que el carácter del tiempo teatral es sintético. Lo explica muy bien Alonso de Santos: «El teatro no es la vida, sino síntesis de la vida. El tiempo dramático es eso: “dramático”, dada la urgencia y la intensidad temporal con que tienen que apurar los personajes sus existencias antes de que caiga el telón del final» (Alonso de Santos, 1999: 428).

Señala Ubersfeld (1993: 153) que la representación es un tiempo vivido por los espectadores, un tiempo cuya duración depende estrechamente de las condiciones socio-culturales de la representación; por otra parte, el texto de teatro es un tiempo restituído que la representación mostrará como desplazamiento del aquí y ahora, y en consecuencia el tiempo que podemos observar en el texto de teatro remite no al tiempo real de la representación sino a un tiempo imaginario y sincopado (puntuado por referencias cronológicas abstractas). Otra dificultad a tener en cuenta reside en el hecho

de que el tiempo es aquello que no se ve, lo que sólo se dice, y para ello son fundamentales los signos visuales.

El carácter escénico, espectacular, del drama, encadena al espectador al presente y al objeto. Tiempo presente, estilo directo; no hay margen para distanciarse de lo que acontece en escena, pues el tiempo es escurridizo, se escapa y no vuelve. No se puede volver atrás. Ello tiene que ver con la presencia sin mediación de las figuras hipotéticas (personajes) o la ocultación del poeta al auditorio (drama) (Hernadi, 1978: 93). Y es que el teatro presenta acciones, personajes o discursos. No importa a qué tiempo pertenezcan éstos. El teatro no es capaz de representarlos más que presentándolos, haciéndolos presentes. El teatro es una máquina de hacer presente. Puede significar, indicar o representar el pasado o el futuro pero no puede representarlo teatralmente como tal, porque al escenificar pasado o futuro los hace presente. Todos los segmentos dramáticos, sin continuidad temporal entre ellos, están internamente constituidos por una absoluta sucesión de presentes. Señala García Barrientos (1991: 139) que pasado y futuro son dimensiones o perspectivas, y que el presente es un punto de vista o de referencia situado entre ambas. No hay tres tiempos sino uno solo, el presente, inmerso en el cual se desarrolla el drama, pura acción y proceso:

I. Tiempo (Implícito): PRESENTE

II. Miradas sobre el tiempo (Explícitas):

1. Retrospectiva: PASADO

2. Prospectiva: FUTURO

Se pueden distinguir tres temporalidades, órdenes o niveles temporales en el teatro:

1. El nivel o plano temporal correspondiente a la fábula, o tiempo diegético. Bobes Naves (1987: 221) lo llama tiempo de la historia y Pavis (1996: 513) tiempo épico o referente. Se trata de un tiempo ideal o teórico independiente de la forma y sustancia adoptadas para significarlo; es un tiempo crónico, autónomo, relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna (causa-efecto, anterior-posterior). El tiempo diegético es, en realidad, un principio ordenador del universo de la ficción, (re)construido mentalmente, un tiempo del contenido. Lo podemos llamar también tiempo natural.
2. El nivel o plano temporal correspondiente al drama o tiempo dramático. Bobes Naves (1987: 221) lo llama tiempo del discurso; Villegas (1982: 86) tiempo de

la acción o tiempo representado, y Pavis (1996: 513) tiempo dramático de la ficción o tiempo-signo. El tiempo dramático es, como el diegético, un tiempo del contenido pero en tanto que representado, esto es, consecuencia del modo teatral de representación. Si el de la fábula es un tiempo significado, el del drama sería un tiempo representado e icónico.

3. El nivel o plano temporal correspondiente a la escenificación o tiempo escénico. Bobes Naves (1987: 221) lo llama tiempo de la representación y Pavis (1996: 513) tiempo dramático de la realidad del espectador o tiempo vivencia real. Se trata del tiempo material representante y pragmático, enunciación en tiempo real. Es un tiempo comunicativo e intersubjetivo, abierto y en proceso de construcción, resultante del intercambio comunicativo de actores y espectadores. Este tiempo escénico es, desde el punto de vista de los sujetos, el compartido por el actor real y el público real de la representación.

Viene a ser lo que Anne Ubersfeld decía en su *Escuela del espectador* (1996: 241):

el tiempo del teatro no es sólo una porción arrancada al tiempo vivido, sino también un tiempo representado, la imagen de la diacronía dentro de la ficción teatral. El tiempo teatral podría definirse como la relación entre el tiempo real de la representación—duración vivida por el espectador—y el tiempo ficcional.

Así, un director de escena debe preocuparse, por una parte, de fijar el tiempo escénico de la representación con su duración, su momento, sus articulaciones posibles; y, por otra parte, de poner en funcionamiento los signos del tiempo ficcional para que el tiempo teatral no sea solamente el tiempo del espectáculo, sino también el tiempo de la historia contada. Por todo ello, el tiempo dramático o teatral viene a ser un tiempo relativo y mediador entre el tiempo escénico y el tiempo diegético o de la fábula.

Del mismo modo como el drama puede definirse como categoría resultante o mediadora de la relación entre fábula y escenificación, así también el tiempo dramático es concebible como el tiempo relativo a los otros dos, constituido por los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos diegético en el tiempo del microcosmos escénico:

Es, sin embargo, el carácter artístico o artificial del tiempo dramático el que lo diferencia de los otros y constituye el centro de interés para una consideración modal del tiempo en el drama [...] El tiempo dramático, en cambio, cuenta con una duración paradójica, difícil de determinar, combinación de las diferentes entre sí fábula y escenificación, admite un desarrollo discontinuo, con saltos y

detenciones, y puede presentar un orden no cronológico. A esta libertad temporal, contrapuesta al determinismo de los otros dos tiempos y que no es sino consecuencia de la necesidad de compaginarlos, es a la que nos referimos cuando designamos artificial o artístico al tiempo dramático (García Barrientos, 1991: 154-155).

Veamos las características principales de cada uno de los tres niveles temporales, según este teórico (García Barrientos, 1991: 155):

<i>Tiempo escénico</i>	<i>Tiempo dramático</i>	<i>Tiempo diegético</i>
Absoluto	Relativo	Absoluto
Real	Artístico (artificial)	«Natural»
Vivido	Fingido (imitado)	(Re)construido mentalmente
Pragmático-representante	Representado (icónico)	Significado

Por su parte, Ubersfeld señala que:

El teatro, el tiempo ficcional es el que no se ve; los signos del espacio son visibles, y una música se oye, ¿pero cómo apreciar el tiempo ficticio que se desliza entre el comienzo y el final de un discurso teatral? [...] Por otra parte, contrariamente a lo que sucede con el espacio, el tiempo de ficción no es una construcción escénica: es una pre-construcción (Ubersfeld, 1996: 243).

El tiempo de la ficción es un elemento cuyos signos son en primer término lingüísticos (indicaciones temporales del diálogo: signos directos, denotativos), pero el director de escena puede y debe también inventar los signos que permitan al espectador ver el tiempo transcurrido (vestuario, luces, espacio, modificaciones en la actuación y en la caracterización de los personajes: signos indirectos).

El teatro cuenta con recursos para señalar la sucesividad, la simultaneidad, el orden, la duración, la linealidad o la circularidad, etc., y todo ello puede explotarlo el drama para dar y conseguir determinados sentidos y efectos, así como para conseguir determinada visión de la cultura. Al hilo de esto, nos basamos, para la consideración del tiempo teatral desde una perspectiva dramatológica, en el siguiente esquema de García Barrientos (síntesis de los esquemas hallados en 2005: 48 y 2007: 34-35):

Planos

Diegético
Escénico
Dramático

Grados de (re)presentación

Patente (Escenificado)
Latente (Sugerido)
Ausente (Aludido)

Estructura

Escena temporal
Nexos
 (Interrupción)
 Pausa
 Elipsis
 Sentido: Progresivo / Regresivo
 Extensión
 Grado de determinación
 Contenido: Relevante / Irrelevante
(Transición)
 Suspensión
 Absoluta («Tableau vivant»)
 Relativa
 Dramática / Escénica
 Función: Comentadora / Distractiva
 Resumen
 ¿Absoluto?
 Relativo
 Dramático / Escénico
 Expresión: Verbal / No verbal
 Grado de información
 Extensión
 Grado de determinación
 Sentido: Progresivo / Regresivo

Orden

Acrónico: *Acronía*
 Absoluta / Relativa
 Total / Parcial
Crónico
 Cronológico
 Acronológico
 Regresión
 Interna / Externa / Mixta
 Completa / Parcial
 Heterodiegética / Homodiegética (Interna: Repetitiva / Completiva)
 Función: Explicativa / Asociativa
 Anticipación

Frecuencia

Repetición
 Completa / Incompleta
 Parcial / Total
 Contigua / Diseminada
 Cerrada / Abierta
Iteración

Duración

Absoluta: *Extensión*

Relativa

Velocidad

Externa

Ralentización

Aceleración

Interna

Condensación

Dilatación

Ritmo

Intensión

Distensión

Isocronía

Distancia

Infinita: *Ucronía*

Simple

Retrospectiva: *Drama histórico*

Cero: *Drama contemporáneo*

Prospectiva: *Drama futurario*

Compleja

Sucesivas: *Policronía*

Simultáneas: *Anacronismo*

Perspectiva

Externa (Objetiva)

Interna (Subjetiva): Implícita / Explícita

[Niveles

Extradramático

(Intra)dramático

Metadramático]

Tiempo y significado

Neutralización – Semantización – Tematización.

El tiempo es una relación. Un significante temporal sólo alcanza su verdadero sentido cuando lo relacionamos con otro, en una relación a distintos niveles.

Hay tres momentos de lo continuo temporal: un punto de partida (situación inicial del aquí y ahora de la apertura del texto), el texto-acción y un punto de llegada (situación final). Este modo de análisis opera por inventario de la situación inicial, inventario de la situación final, y entre los dos una serie de mediaciones más o menos encadenadas. Con ello se determina, más que lo que ha ocurrido, lo que se ha dicho.

En relación con la primera categoría establecida por García Barrientos, la de los **planos**, el estudio del *tiempo dramático* se basa en la concepción del mismo como el plano artístico (artificial) que resuelve la relación o encaje entre dos planos temporales

distintos, el ficticio de la fábula representada o *tiempo diegético* y el real de la escenificación o *tiempo escénico*.

De acuerdo con la categoría de los **grados de representación**, se distingue entre el *tiempo patente* o escenificado (al que asisten los espectadores), el *tiempo latente* o sugerido (como las elipsis, partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción) y el *tiempo ausente* o meramente aludido (fuera del tiempo de la acción).

La **estructura temporal** del drama suele ser una secuencia de escenas temporales, de bloques de acción dramática con desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de nexos temporales. Puede representarse así: ESCENA 1 + NEXO 1 + ESCENA 2 + NEXO 2...

La estructura mínima es la del drama con una sola escena temporal (y ningún nexo).

La estructura dramática más estricta y frecuente es la que divide la obra en escenas, separadas entre sí por elipsis temporales. Otras obras tienen una disposición mucho más compleja y confusa en su recepción: breves escenas temporales asociadas a un espacio dramático, con frecuentes saltos en el tiempo, fragmentadas e intercaladas con un efecto de vaivén, de montaje en paralelo que recuerda al cine. Los cambios de tiempo se producen, sin interrumpir la representación, mediante cambios de lugar en una disposición de escenarios simultáneos muy flexibles, sin apenas caracterización escenográfica (unos pocos elementos polivalentes), lo que permite en ocasiones mezclar varios tiempos: asistir simultáneamente a escenas que ocurren en distintos lugares y en diferentes tiempos.

En cuanto al **orden temporal**, lo más propio del modo dramático, y usual, es la ordenación cronológica de las escenas, si bien también se acude a veces en el terreno de la escenificación, a los recursos de la regresión o analepsis y de la anticipación o prolepsis. Existe, por otra parte, la posibilidad de la acronía, la indeterminación o la inexistencia de una ordenación temporal de las secuencias de la fábula.

Por **frecuencia temporal** se entiende la relación entre las ocurrencias de un fenómeno en la fábula y la escenificación, de tal manera que, además de la posibilidad no marcada pero frecuente del drama singulativo (lo que ocurre una sola vez en la historia se escenifica una sola vez), hay que considerar las posibilidades de la *repetición* dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez) y de la *iteración* dramática (se escenifica de una vez lo que se repite varias veces en la fábula).

La **duración** puede ser absoluta (*extensión*) o relativa. La duración absoluta se refiere al tiempo de la acción, es decir, a la suma de los tiempos patentes y latentes, y es

la afectada por la regla de unidad de tiempo en las preceptivas clasicistas. La duración relativa indica relación entre las duraciones de la fábula y de la escenificación, y se denomina velocidad si se mide en el interior de una escena temporal y ritmo si se mide en una secuencia de escenas, por lo general en la obra entera.

La velocidad normal es la isocronía (la igualdad y coincidencia entre el tiempo representante y el representado), aunque la velocidad externa puede ser ralentizada o acelerada, y la velocidad interna, significada, puede ser condensada (por ejemplo, toda una noche en unos minutos, en la escena primera de *Hamlet*) o dilatada (*La detonación*, de Buero Vallejo). El ritmo suele ser intensivo ($D_f > D_e$); resulta excepcional y raro el ritmo inverso, la distensión ($D_f < D_e$); aparece como hasta cierto punto artificial la isocronía ($D_f = D_e$), excepto si el drama consiste en una sola escena temporal (García Barrientos, 2005: 58-59).

El ritmo es un concepto relativo; según Ubersfeld:

El ritmo de una representación no es lento o rápido en sí mismo, sino en función del contenido ficcional: la rapidez de la dicción puede ser compensada, por ejemplo, por la extrañeza de las acciones físicas y producir un efecto paradójico de lentitud. La uniformidad de la dicción, la ausencia de elementos escénicos, conducen a una especie de estiramiento temporal. Inversamente, la continuidad, la ausencia de pausas en medio de una sucesión de acontecimientos producen un movimiento irresistible (Ubersfeld, 1996: 245-246).

El ritmo de la representación es resultado de la relación entre el tiempo representado y el tiempo de la representación, y afecta a muchos niveles distintos de la escenificación, como son la gestualidad, los movimientos y evoluciones de los actores sobre el escenario; el conjunto de líneas rítmicas que confluyen sobre el escenario y que tienen que ver con el trabajo de entonación de la voz, la música, el vestuario, las luces, etc.; y relaciones dialécticas del tipo silencio/sonido, música / palabra o rápido / lento:

El tempo dramático, aunque remotamente parecido al musical, no es medible con el metrónomo, es menos objetivo, iterativo y exacto. De un modo general, podría definirse como proporción entre fenómenos dramático-teatrales por unidad temporal, es decir, cuantos más fenómenos se producen en una unidad dramática tanto más apresurado resulta el tempo (Spang, 1991: 243).

Señala Joan Abellan:

Les nocions bergsonianes de durada pura, durada concreta i durada realment viscuda, il·lustren les habituals sensacions “fer-se llarg” o “fer-se curt” que l’espectador sent. Hi ha moments privilegiats en què l’atenció de l’espectador és

fascinada per la plàstica escènica o per la identificació catàrtica amb el sofriment d'un personatge o per una tensió dramàtica que es manté sense respir. Llavors s'escurça el temps de percepció en relació amb el temps real. L'efecte contrari es produeix quan l'absència d'identificació no és compensada per una sensibilització de la percepció a causa de la pobresa de sentit dels elements de la representació o de l'absència d'elements extraficcional que atreguin l'atenció de l'espectador (Abellan, 1983: 135).

Con ello queremos significar que la duración subjetiva de las duraciones objetivas no depende sólo de la organización de la representación.

La **distancia temporal** (entre la localización en el tiempo de la fábula y de la escenificación o la escritura) puede ser infinita, cuando el mundo ficticio se sitúa fuera del tiempo (ucronía); retrospectiva (drama histórico); cero o no distancia (drama contemporáneo); prospectiva (drama futurario). Señala García Barrientos (2005: 60) que un drama puede combinar dos o más de las posibilidades anteriores, sucesivamente —y entonces es lícito hablar de policromía— o bien mediante una superposición simultánea —que es lo cabe denominar en rigor anacronismo—.

En cuanto a la **perspectiva temporal**, cabe señalar *a priori* que el drama es el dominio de la objetividad —por la inmediatez— de lo representado, mientras que la narración es —por su carácter mediado— el dominio de la subjetividad representativa. Pero, aunque predomina la perspectiva externa en el drama, también es posible recurrir a la perspectiva interna, con interiorización del tiempo. Esta perspectiva interna puede ser explícita, cuando corresponde al punto de vista de un personaje, o implícita, cuando debe atribuirse a la figura de un dramaturgo no representado.

De todos modos, la perspectiva interna implícita, esto es, la debida al punto de vista del dramaturgo que toma las decisiones, se halla presente en las anomalías de construcción dramática, como puedan ser, muy particularmente, las elipsis.

7.2. El tiempo dramático en la obra de Lluïsa Cunillé¹⁶

Las relaciones entre tiempo y narración han sido profusamente estudiadas por Paul Ricoeur:

Sólo con el relato de ficción el hacedor de tramas multiplica las distorsiones permitidas por el desdoblamiento del tiempo entre tiempo empleado en narrar y el de las cosas narradas: desdoblamiento a su vez instaurado por el juego entre la enunciación y el enunciado en el transcurso del acto de narración. Todo acontece como si la ficción, al crear mundos imaginarios, abriese a la manifestación del tiempo un camino ilimitado (Ricoeur, 1998, vol 2: 626).

La ficción en teatro, en el texto teatral, plantea de un modo mucho más específico y acuciante su inscripción en el tiempo. Se dan en el hecho teatral dos temporalidades distintas, la de la representación y la de la acción representada. El tiempo teatral o dramático, esto es, la relación entre estas dos temporalidades, no depende tanto de la duración de la acción representada cuanto del modo de representación. En teatro el tiempo no se deja captar fácilmente, ni en el texto ni en la representación. Textualmente, los significantes temporales son indirectos y vagos; en la representación, son decisivos pero no siempre perceptibles el ritmo, las pausas, la articulación. Y es que es más fácil captar las dimensiones del espacio que las del tiempo.

Es difícil saber cuánto tiempo pasa en las obras de Cunillé. En los primeros textos es más claro, pero resulta más complejo en las obras de finales de los años 90 y principios del siglo XX. El tiempo privilegiado es el del instante, con una clara predilección por la instantánea. El instante consiste en:

una fracción pequeña de presente que contiene restos del pasado e indicios del futuro. Su teatro podría relacionarse con la fotografía: sus obras no funcionan por escenas o cuadros, sino por instantáneas [...] La fotografía entendida como vestigio de la realidad y como resistencia [...] Nosotros ponemos el contexto a las fotografías, de ahí la indeterminación contextual del teatro de Cunillé. Ésta archiva fotografías de nuestra realidad y nos propone un paradójico álbum familiar de nuestra sociedad, donde lo privado y lo público se reconocen (Puchades, 2005: 28).

¿Fotografías o negativos de una realidad sin positivar? La metáfora de la fotografía aplicada a Cunillé tiene que ver con la detención y dilatación de un instante, del cual debe extraerse un cúmulo de información que está fuera del espacio de visión pero también del segmento de tiempo mostrado. El álbum de fotografías da la idea de

¹⁶ La primera vez que aparecen citadas en este apartado, las obras de Cunillé llevan entre paréntesis el año de estreno; en caso de no haber sido estrenadas, se proporciona el año de publicación.

discontinuidad y fragmentariedad expositiva, pero se opone a la idea de montaje rápido propio del cine y la televisión, tan saturados de imágenes e información; la fotografía implica una ralentización de los hechos, que permite la contemplación y la reflexión y que se hace patente también en el trabajo actoral. Así mediante estrategias como la ralentización de los sucesos y el fuera de campo, la memoria del presente se proyectaría hacia la realidad colectiva o social. Señala Xavier Puchades:

El teatro de Cunillé funcionaría, pues, como un álbum de fotografías de nuestra sociedad (de cualquier democracia actual), un álbum familiar de una colectividad ordenado desde uno de sus miembros, para preservar, al menos, la memoria del presente [...] el teatro de Cunillé fotografía al espectador, representa un instante que éste podrá guardar después en su personal álbum o archivo (Puchades, 2000).

En este universo tantas veces calificado de inquietante y estático, parece que la acción no avanza. En opinión de Feldman (2011: 246), «En general, manquen tots els indicadors espaciotemporals; el que domina és una atemporalitat i una vacuïtat de l'espai, un paisatge vaporós i circumstancial que sembla pertorbadorament desproveït d'acció». La atmósfera genera a menudo incertidumbre y los personajes hablan desde el anonimato.

Se diría que en los personajes confluyen distintas edades, momentos biográficos, en una superposición de planos y vivencias que el espectador recibe como una suerte de fragmentación identitaria o biográfica. No hay un orden cronológico en la percepción de la propia vida, en la memoria. Y, en cualquier caso, suelen vivir en la intemperie del presente. Pero no siempre es así. En *La cita* (1999) los personajes tienen un pasado del que llegan a hablar, como si tras una larga amnesia pudieran empezar a reconstruir un mundo hecho de hilachas de un recuerdo perdido. Señala Ragué-Arias (2000: 227) que en *La cita* se nos sugieren «las múltiples identidades de cada persona o personaje, el viaje de la vida, el reloj que marca el tiempo, el azar de los encuentros y del recuerdo, el trabajo, el paro, las muertes violentas, el pasado que adquiere distintos matices con el paso del tiempo». A propósito de esta obra, *La cita*, su director, Xavier Albertí, decía en la entrevista que figura en el Anexo 2 del presente trabajo:

Hay una escena de La cita, la segunda escena, en que la relojera está enferma de cáncer y, en el reverso de esa segunda escena —cada escena tiene una especie de anverso y reverso—, cuando subimos al almacén de relojes, hay una especie de imagen paradigmática de la articulación del tiempo en el imaginario de Cunillé: un tiempo que se lentifica, que permite opinar sobre el no-tiempo, un

tiempo que permite a los personajes de Lluïsa estar por encima de la tiranía del tiempo, pese a esas alarmas y a esas urgencias. El uso del tiempo es casi siempre fraudulento. Esos personajes tienen la fuerza que tienen porque no responden al tiempo de una manera convencional, como nuestra sociedad nos está enseñando a responder al tiempo. Crean un espacio de tiempo prioritario que es el tiempo subjetivo, no el objetivo (Anexo 2.13).

De acuerdo con la categoría de los **grados de representación**, se distingue entre el *tiempo patente* o escenificado (al que asisten los espectadores), el *tiempo latente* o sugerido (como las elipsis, partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción) y el *tiempo ausente* o meramente aludido (fuera del tiempo de la acción).

Las primeras obras de Lluïsa Cunillé se basan fundamentalmente en el presente, pues los personajes son presentados en función de su situación actual—y ello tiene mucho que ver con su relación con el espacio, y con los llamados no-lugares—; es decir, revelan pocos datos de su pasado, y el tiempo ausente o aludido tiene poco que ver con su biografía.

Apunta Olivares (2008: 8) que el misterio que emanan las obras de Cunillé está provocado por la fuerza del presente en sus textos, por captar a sus personajes en el momento exacto en que se plantea un cambio profundo en sus vidas. Se trata de un teatro centrado en un presente que perturba al personaje.

En obras posteriores hay más cantidad de pasado referido por analepsis —resulta paradigmático el caso de *Barcelona, mapa de sombras*—, y también más proyecciones de futuro. El tiempo diegético excede con mucho al escénico. Eso ocurre asimismo en *Après moi, le déluge*, donde los personajes relatan hechos del pasado; en realidad, todo el relato del africano se sitúa en un tiempo ausente, aunque inscrito en la historia de su país y continente, en su pasado y en su presente.

La **estructura temporal** del drama suele ser una secuencia de escenas temporales, de bloques de acción dramática con desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de nexos temporales. Puede representarse así: ESCENA 1 + NEXO 1 + ESCENA 2 + NEXO 2...

La estructura mínima es la del drama con una sola escena temporal (y ningún nexo). En el caso de Lluïsa Cunillé contamos con varios ejemplos paradigmáticos, así el monólogo de *Intemperie* (1995), escrito en colaboración con Paco Zarzoso; el monólogo *Et diré sempre la veritat* (2002), escrito en colaboración con el director Xavier Albertí y el actor Lluï Homar e interpretado por este último; esta estructura es

la que subyace a *Après moi, le déluge*. En el interior de una *escena* temporal se da, en principio, la más perfecta isocronía entre el tiempo diegético y el escénico.

Hemos señalado con anterioridad que la estructura dramática más frecuente es la que divide la obra en escenas, separadas entre sí por elipsis temporales. La hallamos en buena parte de la producción de Cunillé: *Cel* (1995), *Occisió* (2001), *Conozca usted el mundo* (2005), etc., y es también la estructura de *Barcelona, mapa de sombras*.

Otras obras tienen una disposición más compleja, basada en breves escenas temporales asociadas a un espacio dramático donde los nexos entre las distintas escenas no resultan claros. Estos cortes entre escena y escena, que denominamos elipsis o mejor pausas —teniendo en cuenta que trocean la línea de acción—, más que lapsos de tiempo, regresiones o anticipaciones, cargan la idea en la yuxtaposición de tiempos y espacios distintos. Ello ocurre con obras de espacios cambiantes o alternantes pero que mantienen los mismos personajes, como *Accident* (1994) o *L'afer* (1993) o *L'aniversari* (2000).

Considerando ahora las obras con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje, como las primeras obras de Cunillé, *Berna* (1991) o *Jòquer* (1993), constatamos que los cambios de tiempo se producen, sin interrumpir la representación, mediante cambios de lugar en una disposición de escenarios simultáneos muy flexibles, sin apenas caracterización escenográfica (unos pocos elementos polivalentes), lo que permite asistir sucesivamente a escenas que ocurren en distintos lugares y en diferentes tiempos (*Vacantes*, 1996), pero también, por ejemplo, asistir simultáneamente a distintas escenas que tienen lugar al mismo tiempo en espacios contiguos (*Conozca usted el mundo*, 2005).

En obras como *Viajeras* (2001) o *Húngaros* (2002), el tiempo, el espacio e incluso la identidad de los personajes mutan; la realidad se presenta como algo movedizo. A este respecto dice Zarzoso en la entrevista que figura en el Anexo 1 del presente trabajo:

*Creo que es una escritura que está hablando de una dramaturgia contemporánea, donde el concepto de personaje se pone en entredicho, y la identidad, por el hecho de que somos seres que pueden cambiar. Pienso que a veces se es demasiado conservador en la creación de personajes, y bueno, por qué no, un personaje puede empezar siendo una cosa y cambiar, como hizo también Lluïsa en *Apocalipsi*, que es una obra maravillosa donde unos personajes acaban mutando y siendo otros muy diferentes. Y ello tiene que ver mucho con nuestras vidas y con cómo somos, cómo vamos mutando (Anexo 1.10).*

En cuanto al **orden temporal**, señala García Barrientos (2005: 56) que «además de la posibilidad de la *acronía*, que resulta de la indeterminación o la inexistencia de una ordenación temporal de las secuencias de la fábula, lo característico del modo dramático, al contrario que en el narrativo, es la escrupulosa ordenación cronológica de las escenas, aunque son posibles (y ciertamente infrecuentes) las dos formas de romper la cronología, la *regresión* y la *anticipación*, se entiende que representadas, no meramente verbales».

En general predomina, en la producción de Cunillé, la ordenación cronológica de las escenas. En algunas obras, sin embargo, el texto queda liberado de la linealidad cronológica, y estalla una pluralidad de historias que se entremezclan de modo muy bien trabado, con un oficio excepcional por parte de la autora. Se llevan a escena momentos distintos, asociados a espacios distintos y a menudo también a personajes distintos: *Jòquer* (1994), *Berna* (1994), *Vacants* (2000). La ordenación de las escenas no sugiere linealidad o sucesión, sino que más bien produce la sensación en el lector / espectador de estar asistiendo a una de las muchas combinaciones posibles, calculada y medida por la autora—y direccionada hacia una determinada lectura hermenéutica—pero a la vez susceptible de ser dispuesta de otro modo. *Aquel aire infinito* (2003) acaso sea el ejemplo más claro de acronía por indeterminación.

La **frecuencia temporal** es una categoría que tiene que ver con la relación entre las ocurrencias de un fenómeno en la fábula y la escenificación. Como hemos comentado anteriormente, existe el drama singulativo (lo que ocurre una sola vez en la historia se escenifica una sola vez), y también las posibilidades de la *repetición* dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez) y de la *iteración* dramática (se escenifica de una vez lo que se repite varias veces en la fábula). Una obra como *Barcelona, mapa de sombras*, que tiene la acción dramática concentrada puramente en la palabra, presenta un texto con no pocas recurrencias de motivos y anécdotas que, a nuestro modo de ver, redundan en el fenómeno de la frecuencia temporal: así, la mención y presencia del tema musical de *La Bohème* de Puccini, o la anécdota del anciano con Maria Callas en el Liceo.

Luego se da la repetición de situaciones, muy asociada a determinados espacios, aunque los hechos referenciados pertenecen a distintos momentos de la fábula; así, en *Libración* (1994), en que dos mujeres se dan cita en días sucesivos, a una hora determinada, en un parque; o en *L'afèr* (1998) en que dos hombres se encuentran en repetidas ocasiones junto a una escalera para hablar de una tercera persona, una mujer, y

en última instancia, aunque de manera elusiva, de sus propias vidas. En realidad, estos dramas son singulativos, y la repetición de situaciones o de motivos atañe más bien al ritmo de la obra, que repercute claramente en el tiempo psíquico generado en la recepción.

La **duración** puede ser absoluta (*extensión*), que se refiere al tiempo de la acción, es decir, a la suma de los tiempos patentes y latentes, y es la afectada por la regla de unidad de tiempo en las preceptivas clasicistas. La velocidad que se da en las obras de Cunillé es la isocronía (la igualdad y coincidencia entre el tiempo representante y el representado). Señala Ricoeur (1998: vol. 3, 903) que «el abismo entre el tiempo del mundo y tiempo vivido es superado sólo gracias a la construcción de algunos conectadores específicos que hacen pensable y utilizable el tiempo histórico»; conectadores como el reloj o el calendario, por ejemplo. Recuérdese lo dicho a propósito de *La cita* y la frecuencia con que aparecen los relojes en la obra de Cunillé.

En palabras de Joan Abellan (1983: 135), el ritmo:

es desenvolupa segons un tempo fixat per l'escenificació. Aquest tempo es crea sobre la velocitat de la parla, la durada de les pauses, el lligam entre la paraula i el gest, la freqüència i la velocitat dels canvis, les transicions entre les situacions escèniques, la segmentació de la faula i de la presentació dels esdeveniments, el temps entre escenes i quadres, etcétera [...] potser el ritme és l'autèntic miracle que crea el miratge de versemblança i proporciona allò que que anomenem plaer teatral.

En teatro el texto cobra su sentido en razón de lo no-dicho, de lo sobreentendido, que depende del contexto y está íntimamente relacionado con el subtexto. Las omisiones —por oposición al sentido literal— resultan sugerentes por su inestabilidad y multivocidad, por exigir del espectador una disposición cocreadora y una hermenéutica.

Señala Spang (1991: 242) que «las pausas no solamente constituyen un elemento temporal, también se destacan por la supresión temporal del código verbal, son también tiempos de silencio, y como tales aptos para semantizaciones de índole muy variada».

El ritmo de la palabra en su dialéctica con el silencio tiene un gran peso en la obra de Cunillé. A menudo los silencios y las redundancias dialógicas pueden cuestionar la lógica diacrónica y promover una percepción psíquica de remansamiento o hundimiento de la palabra. Este tipo de tiempo estancado es característico de la escritura posmoderna, que se abisma en un presente interminable, aunque no autárquico. Fijeza, dilatación, quietud priman en obras como *Rodeo* (1992), *Libración* (1994), *El instante*

(1998), por poner unos pocos ejemplos. A la ausencia de identidad hay que añadir, pues, el fracaso de la palabra —dice Garnier (2005: 200), a propósito de *El instante*—.

La **distancia** temporal (entre la localización en el tiempo de la fábula y de la escenificación o la escritura), en la mayor parte de la producción de Cunillé, es cero o no distancia, como es propio del drama contemporáneo. En una obra como *Aquel aire infinito* (2003) de filiación ucrónica, la clave de la distancia radica en la ambigüedad entre el presente representado y la referencia ineludible al tiempo mítico al que pertenecen los personajes vagamente caracterizados, reconocibles por una serie de alusiones literarias.

En cuanto a **perspectiva temporal**, la perspectiva interna implícita, esto es, la debida al punto de vista del dramaturgo que toma las decisiones, se halla presente en las anomalías de construcción dramática, como puedan ser, muy particularmente, las elipsis. Y las elipsis se dan, en mayor o menor medida, en todas las obras de estructura con más de una escena, esto es, la mayoría.

La transgresión temporal —y espacial— de obras tan distintas como *El instante* (1998) *La cita* (2001), *Apocalipsi* (1998) o *Aquel aire infinito* (2003) busca aniquilar la cronología y se abre al instante de la experiencia subjetiva. Afirma Carla Matteini (2000: 38) que en el teatro de Cunillé «el tiempo es errático, mental, a la carta, pero sí es esencial en la historia, en la espera, en la huida o en la búsqueda.» Por supuesto, hay una reverberación del tratamiento del tiempo en escena sobre la psique del espectador, que transita «entre la esperanza y la sospecha, entre la sorpresa y la obliteración, entre la isorritmia y la síncope» (Albertí, 2000: 41). Ryngaert (1993: 95) habla de un modo narrativo que escapa a las obligaciones del realismo.

El teatro de Cunillé se sitúa en un presente incómodo, perturbador, que no acaba de ser asumido o reivindicado por los personajes; un presente desviado que de vez en cuando ofrece un instante excepcional de revelación. A partir de esa mostración privilegiada, el lector / espectador tratará de reconstruir la secuencia, el sentido.

7.3. El tiempo en *Barcelona, mapa de sombras* y *Après moi, le déluge*

«El tiempo en el teatro es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial» (Ubersfeld, 1993: 145).

Barcelona, mapa de sombras —cuyo tratamiento del tiempo es realista (Aznar Soler, 2008: 266)— presenta un contraste entre un pasado idealizado por el recuerdo y

un presente a todas luces insatisfactorio. *Après moi, le déluge* se sitúa en un presente sin elipsis temporales pero con serias elipsis de caracteres o personajes.

En lo referente a **grados de representación**, ya hemos apuntado que en estas obras hay más cantidad de pasado y también más proyecciones de futuro, si bien desesperanzadas, que en otras obras anteriores de la autora. El tiempo diegético excede con mucho al escénico y precisamente la semantización que se opera en el estatuto temporal de estas obras reside en un fuerte contraste entre el presente de la acción y un pasado que se rememora con dolor o con nostalgia. Coincidimos con Garnier (2005: 203) en que este reflejo retrospectivo de los personajes puede sobrevolar por momentos el inmovilismo, la vacuidad y el malestar del presente e imponer, provisionalmente, el universo intimista y subjetivo de la memoria.

La **estructura temporal** en *Barcelona, mapa de sombras* consiste en una secuencia de escenas temporales, de bloques de acción dramática con desarrollo continuo. La obra está dividida en cinco escenas largas, sin que deban necesariamente considerarse actos. La estructura dramática más estricta y frecuente es precisamente la que divide la obra en escenas, separadas entre sí por breves elipsis temporales que a su vez vienen señaladas por los cambios escenográficos entre escena y escena.

En *Après moi, le déluge* asistimos a la estructura mínima del drama, con una sola escena temporal y ningún nexo. En el interior de una *escena* temporal se da, en principio, la más perfecta isocronía entre el tiempo diegético y el escénico. A nuestro modo de ver, se podrían distinguir, desde un punto de vista más bien lógico o de contenido, tres subescenas largas, correspondientes a 1) la primera conversación entre Hombre e Intérprete; 2) la conversación entre Hombre e Intérprete transmutada en africano viejo; 3) la segunda conversación entre Hombre e Intérprete.

En *Barcelona* es de noche. En la segunda obra, no sabemos, a priori, en qué momento del día transcurre la acción situada en Kinshasa. En las obras de Lluïsa Cunillé, los personajes no tienen nombre, de modo que no es posible, a partir de las didascalias, hacer muchas inferencias locales o temporales. En cambio, los nombres de los lugares citados están preñados de historia, de pasado y de presente. Con todo, no abundan los signos icónicos. En la modalización de la acción, no hay cambios relevantes de escenario que permitan inferir un cambio de estación o de horario, ni tampoco un desplazamiento más amplio del tiempo. En *Barcelona*, la acción entera tiene lugar en una misma noche. En *Kinshasa*, la acción transcurre en una sola tarde; al final de la conversación entre el Hombre y la Intérprete, él la invita a cenar y ella rehúsa.

En cuanto al **orden temporal**, en *Barcelona, mapa de sombras* hay una clara ordenación de las escenas orientada hacia un *crescendo* dramático. Pero, a pesar de que la estructura respeta una ordenación cronológica, parece claro que la primera y la segunda escenas son simultáneas en el tiempo de la fábula, aunque el espectador las reciba de manera sucesiva; la tercera y la cuarta serían posteriores a las dos primeras y también simultáneas entre sí; la quinta escena reuniría juntos a los personajes de Él y de Ella en su dormitorio. Se trata de una simetría muy bien urdida. En la segunda escena, Ella se muestra preocupada ante el Joven, porque su marido no ha vuelto; pero su marido no ha salido a la calle, sino que está en la habitación de la Mujer (primera escena). Después, mientras Él dialogue con la Extranjera (escena tercera), Ella lo hará con el Médico. La quinta escena es el broche final. A su vez, cada una de estas escenas, que se trasladan de manera sucesiva a la representación, están plagadas de analepsis temporales y de alguna que otra prolepsis ensoñada y utópica.

En *Après moi, le déluge* el orden temporal es cronológico, como no puede ser de otra manera, habiendo como hay isocronía entre tiempo diegético y escénico.

El tiempo, que transcurre en el riguroso presente en los enunciados, tiene un efecto acumulativo y adquiere una tensión creciente caminando hacia el desenlace. El tiempo de la historia se inserta en el tiempo lineal reducido del discurso, cambiando el esquema de acciones por un proceso de conocimiento, o inscribiendo una temporalidad histórica en una temporalidad escénica.

En lo que a **frecuencia** se refiere, en *Barcelona, mapa de sombras* hay una tendencia a la repetición dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez). Esta repetición, más que a acciones, atañe a alusiones verbales: así, la mención al arma de fuego, la alusión a la ópera, al Liceo, etc., se hace desde personajes distintos en escenas distintas, y ello confiere a un mismo motivo de una polifonía de interpretaciones y puntos de vista. Se trata de una eficaz diseminación de motivos que, dispuestos de esta manera estratégica, y reiterados con variaciones, conducen a una suerte de revelación que trasciende e ilumina a los personajes y a sus móviles. Las distintas versiones de la realidad no se anulan recíprocamente sino que confluyen hacia un mismo punto.

En *Après moi, le déluge*, en cambio, la frecuencia es la propia del drama singulativo: lo que ocurre una sola vez en la historia se escenifica una sola vez.

En cuanto al parámetro de **duración**, la velocidad es, en ambas obras, la isocronía (la igualdad y coincidencia entre el tiempo representante y el representado), aunque en

Barcelona, mapa de sombras la velocidad interna, significada, se condensa en el par de horas que dura la puesta en escena de la obra (tiempo de la representación); el ritmo es intensivo. En *Après moi, le déluge* la isocronía es total, por artificial que pueda parecer. Ello se debe a que la acción es igual al diálogo mantenido entre dos (tres) personajes y a que el drama es, en realidad, una sola escena temporal con tres momentos significativos y diferenciados. Con todo, la uniformidad de la dicción y la ausencia de elementos escénicos conducen a una especie de estiramiento temporal.

En ambas obras la **distancia** temporal (entre la localización en el tiempo de la fábula y de la escenificación o la escritura) es cero o no distancia, como es propio del drama contemporáneo. La época dibujada es la contemporánea pero —en el caso de *Barcelona, mapa de sombras*— con una fijación por determinados hechos históricos (el fin de la guerra, el incendio del Liceo, etc.) y referencias actuales (el turismo, la especulación inmobiliaria, etc.) que desnaturaliza, en la medida en que lo tematiza, el tiempo representado.

En *Barcelona, mapa de sombras*, el pasado de los personajes y de la ciudad adopta proporciones remotas, míticas; se trata de un sistema referencial que está en su recuerdo y es a veces evocado, pura huella psíquica. Hay elipsis en el presente, giros discursivos hacia el pasado. La historia no es un espectáculo mostrado, como en el teatro clásico, consumado e inmutable. El pasado psíquico no está contemplado desde un prisma de eternidad o inmutabilidad, como ocurre en la tragedia griega, sino que estalla a veces en escena, bajo forma de evocación deshilachada o de escueta mención, y permite la reviviscencia de los personajes y la vivencia por parte del espectador. Tiene que ser reconstruido, entrevisto, incompletamente apresado por el espectador. Esto se relaciona con el carácter fragmentario del teatro contemporáneo. Esta espesura temporal es una cuestión de distancia. Señala Ubersfeld (1993: 148-149) que «Toda distancia textualmente inscrita entre el tiempo representado y el tiempo referencial indica un trasvase: de sentimientos, de acontecimientos, de la historia. Las lagunas o vacíos temporales conducen al espectador (y al lector) a componer una relación temporal que no se le ofrece para ser vista sino para ser construida».

En *Après moi, le déluge*, la **perspectiva** temporal es objetiva, como suele ocurrir en la estructura de la *escena* temporal. Con todo, el hecho de que uno de los personajes (el del africano) sea invisible para el espectador, es decir, sea meramente nominal y no cuente con un actor que lo represente físicamente en escena, implica una subjetividad

extrema en la perspectiva espacial que impregna también y condiciona el tratamiento y la percepción temporal.

En *Barcelona, mapa de sombras*, obra en que domina en general la objetividad, hay un momento en que se muestra en toda plenitud el uso de la perspectiva subjetiva, de tiempo interiorizado explícitamente, esto es, desde el punto de vista del personaje. Ello ocurre al final de la obra, cuando el hombre queda tumbado en la cama y lo último que se oye es la ópera de *La Bohème* mezclada con la voz del general Juan Bautista Sánchez, en el discurso que hizo el 26 de enero de 1939 a través de Ràdio Associació de Catalunya. Con ello, «Una larga sombra histórica invade finalmente el mapa cunillesco de Barcelona, la sombra de esa Barcelona franquista de 1939 que evoca el personaje con los ojos cerrados» (Aznar Soler, 2008: 260). Poco antes Él había declarado que el día más feliz de su vida había sido el final de la guerra, el día en que las tropas de los vencedores entraron en Barcelona. Cabe ver en esta emisión radiofónica procedente del pasado una superposición de tiempos absolutamente subjetiva, de tiempo interiorizado, por parte del personaje de Él, y por tanto explícita —aunque debida, claro está, a una decisión dramática bien definida que conlleva asimismo una perspectiva subjetiva implícita—, y que debe interpretarse como un momento de cambio final, de muerte del personaje, en cuya mente reverberan hechos y palabras de otro tiempo como aquello más relevante de su vida que vuelve y resuena en el momento postrero.

En la misma obra también hay que tener en cuenta los cambios de escenario que median entre escena y escena y que vienen dados ya desde el propio texto. Los cambios de escenario están relacionados con las elipsis temporales, también resultado de una perspectiva subjetiva implícita, la del dramaturgo.

En una y otra obra, el pasado que se rememora tiene una gran importancia, consiste en un concentrado de tiempo que asume una gran carga emocional y valorativa. Ricoeur (1999: 16) apunta que «los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios, y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento». El pasado recordado depende de la representación y no de la presencia. La memoria se orienta a lo largo del tiempo, del pasado al futuro.

7.3.1. *Barcelona, mapa de sombras*

Veamos el inicio de *Barcelona, mapa de sombras*:

(Una habitación desordenada de un piso antiguo del Ensanche de Barcelona. Es de noche.)

MUJER.- *¿Ha venido otra vez a pedirme que me vaya?*

ÉL.- *Esta vez vengo a suplicarle que se marche* (Cunillé, 2007: 7).

A continuación, incluimos el inicio de *Après moi, le déluge*:

(La antesala del dormitorio de un hotel de Kinshasa. Al principio la *INTÉRPRETE* y el *HOMBRE* están de pie. El *HOMBRE* va descalzo. La *INTÉRPRETE* está muy morena y lleva puestas unas gafas de sol) (Cunillé, 2011: 186).

Afirma Ubersfeld (1993: 154) que decir el tiempo es desplazar el aquí y el ahora, inscribir el hecho teatral (texto / representación) en un determinado marco temporal, establecer sus límites asegurando su anclaje referencial. En el análisis estructural es de la mayor importancia descubrir el *incipit*, es decir, el inicio, los primeros signos con respecto a los cuales se organizan los demás signos que luego irán apareciendo. El inicio de todo texto teatral abunda en indicios temporales (didascalias iniciales y primeras réplicas); la exposición supone el anclaje en la temporalidad (cuando ésta existe): las didascalias, y los diálogos que siempre pueden relevarlas, están ahí para marcar o dejar de marcar el tiempo.

El número y la sucesión de los acontecimientos de la fábula, el ritmo con que se siguen las unidades del texto, la extensión de estas unidades (sobre todo de las secuencias de duración intermedia, las escenas) pueden, según los casos, producir impresiones muy distintas de la duración temporal.

A nivel verbal sí que es perceptible el paso del tiempo, el contraste temporal entre presente y pasado. Así el discurso de los personajes contiene significantes temporales, microsecuencias informantes (Ubersfeld, 1993: 157) que anuncian la progresión de la acción, el paso del tiempo, la sucesión de los acontecimientos.

Para el análisis del funcionamiento temporal del texto se debería hacer la lista completa de los determinantes temporales (adjetivos y adverbios) y de todos los sintagmas, preposicionales o no, que expresan idea de tiempo. En *Barcelona, mapa de sombras* hemos contabilizado 24 apariciones del sustantivo «tiempo»; 37 de «noche», y 14 de «esta noche». La palabra «hoy» aparece 10 veces; «mañana» sólo 2. El adverbio «ahora» aparece 30 veces; «antes», 23 veces; «después» 12 veces. Los adverbios

temporales más categóricos «siempre» y «nunca» aparecen 21 y 39 veces respectivamente. El adverbio «tarde» aparece en 10 ocasiones. Hay además numerosos sintagmas y sustantivos que evocan y significan tiempo: «una vez», «alguna vez», «hace años», «rato», «temporadas», «momentos», «en este momento», «al final», «al principio», «cada día», «una vez», «a veces», «en seguida», etc.; y adverbios como «aún», «todavía», «ya», «entonces», «pronto», etc.

Dentro de la relación de significantes temporales conviene no olvidar el análisis de los tiempos verbales. Así, el futuro marca la urgencia, la proyección hacia el porvenir, en el caso del hermano, el Médico; en el matrimonio anciano connota también, paradójicamente, la ausencia de porvenir.

En la primera escena de *Barcelona, mapa de sombras*, Él evoca el tiempo en que trabajaba como portero del Liceo:

ÉL.- Trabajé treinta y cinco años de portero en el Liceo. Me jubilé el mismo año que se incendió.

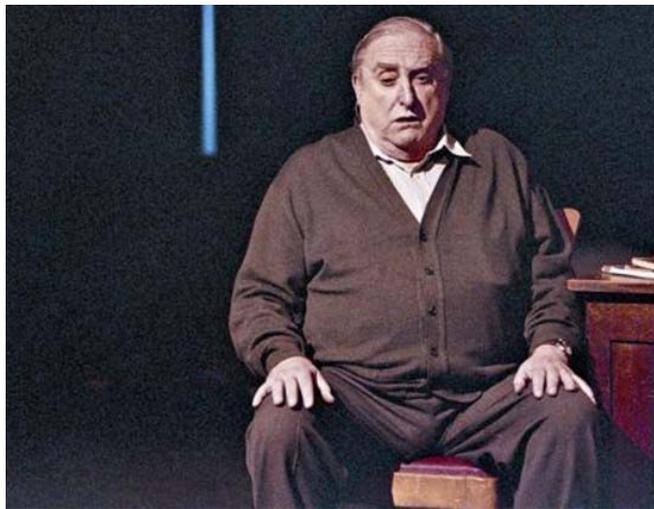
MUJER.- Entonces tiene que saber quién lo incendió de verdad.

ÉL.- Yo no estaba ese día.

MUJER.- ¿No es un poco extraño que nadie estuviera ese día?

ÉL.- No lo sé. No me gusta mirar atrás.

MUJER.- A usted no le gusta mirar atrás y a mí, en cambio, no me gusta mirar adelante (Cunillé, 2007: 9-10).



Alfred Luchetti en *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett, 2004.

La Mujer, la profesora de francés, generaliza sobre las grandes ciudades, y afirma que son más soportables de día que de noche:

MUJER.- Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche sólo se pasean los turistas y los delincuentes.

[...]

ÉL.- Yo por la noche no puedo pegar ojo. Tengo miedo de morirme mientras duermo (Cunillé, 2007: 10).

Después asistimos a una evocación del pasado traumático asociado al tiempo de la guerra: «Dejé de creer en Dios en la guerra, mientras oía explotar las bombas. Cuantas más ruinas había, después menos creía yo en Dios. Rezar ahora sería una hipocresía» (Cunillé, 2007: 11). La profesora también se pierde en el pasado, con tintes más idealizados; evoca su particular edad de oro, en un tiempo ido, concebido a la luz del presente como remoto e irreal. El tiempo cuando los bares eran «un pedazo de vida, y no sólo un lugar donde se iba a beber y a pasar el rato» (Cunillé, 2007: 11-12).

En el mundo de la globalización, el tiempo es el tiempo de la comunicación-producción (Petrilli) y la urgencia rige en los procesos sociales como modo de relación temporal asociado al poder y que conlleva una destrucción de lo simbólico (Laïdi, 2000: 219). Ello produce individualismo, aislamiento, alienación. Sólo el pasado puede traer una forma precaria de identidad común. Así, a la indiferencia del espacio-tiempo presente —una pensión del Ensanche como lugar de transición y de transacción en una ciudad del siglo XXI— se contraponen la diferencia del espacio-tiempo pasado, por la ilusión de un pasado común —la guerra, el paisaje urbano— que, como referente compartido, puede crear un efímero simulacro de comunión.

Ambos personajes evocan a continuación un pasado más reciente, las visitas de Él al psiquiatra, para a continuación volver sobre el presente y el motivo por el que el hombre la ha visitado la habitación, para pedirle que abandone el piso cuanto antes mejor: «Yo sólo necesito que me diga seguro el día que se irá. Tengo que saberlo esta misma noche» (Cunillé, 2007: 13).

Se instala, pues, el tiempo de la urgencia y de la exhortación. A pesar de ello, la mujer se adentra de nuevo en el pasado al hablar de su incapacidad de tirar los trastos inservibles, las reliquias del pasado, como una revista antigua —*Nasti de Plasti*, cómic underground español editado por el barcelonés Miquel Riera en 1976, junto a *Picadura Selecta* y *Carajillo*— que encuentra por allí:

ÉL.- Es muy antigua [la revista].

MUJER.- Cuanto más antiguas son menos se parece lo que decía la gente entonces con lo que hace ahora.

ÉL.- Yo nunca he coleccionado nada. No ha habido nada que me haya gustado lo suficiente para guardarlo mucho tiempo. Mi mujer escribe un diario desde

niña. Poco después de casarnos, me preguntó si quería leerlo, pero yo le contesté que no hacía falta. Ya no ha vuelto a hablarme de ello nunca más.

MUJER.- Yo escribí un libro hace tiempo.

ÉL.- ¿Es escritora?

[...]

MUJER.- Sí, una novela absolutamente descatalogada hoy en día, como todas las ideas que contenía. Yo quería ser una escritora de ideas y no de sentimientos, pero la gente siempre ha estado de parte de los sentimientos más que de las ideas, y en el fondo tiene razón, las ideas tarde o temprano terminan por caducar; los sentimientos, en cambio, por más ordinarios que sean, no caducan jamás.

[...]

ÉL.- ¿Y ya no escribe?

MUJER.- Mi mejor cualidad ha sido desde siempre retirarme a tiempo (Cunillé, 2007: 15-16).

Se percibe una amargura ostensible —y ostentosa— en el modo de expresarse de la mujer, que guarda un rencor sin límites por la mediocridad moral que le ha tocado vivir, y que mira hacia el pasado con nostalgia. Ella soñaba con algo mejor que ese presente del que se protege en vano. Ahora no sólo no puede soñar sino que los sueños que tuvo se han revelado absurdos, inservibles, trasnochados, obsoletos. Cuando mira hacia delante, al futuro, la cosa no mejora:

MUJER.- De vez en cuando me llama algún viejo amigo que se acaba de divorciar o algún otro al que entre reunión y reunión le entra la nostalgia. Pero al final no quedo con nadie porque no quiero acabar compadeciéndolos, o peor aún, que acaben compadeciéndome a mí. Mi hijo cada vez se parece más a ellos, es como si viera a mi hijo dentro de diez años. Entonces trato de imaginarme a mí misma dentro de diez años y, francamente, no puedo. Trato de ubicarme en algún rincón en concreto o paseando por alguna calle pero no estoy en ninguna parte (Cunillé, 2007: 20).

El futuro, lluvia de tiempo vacía. Un no-lugar y un no-tiempo. La profesora, como buena *flâneuse* que es, le sugiere al hombre que la acompañe a pasear un rato esa noche —«Las razones para pasear se encuentran paseando» (Cunillé, 2007: 19)—, pero Él alega que es demasiado tarde y que además se cansa en seguida. Como es también tarde para confesarle a su mujer que, en realidad, nunca le ha gustado la ópera. Demasiado tarde para la verdad. ¿O no? Nunca es tarde para un instante de revelación, ese estado del alma en que Cunillé sabe colocar a sus personajes. Un instante supremo que lo justifique todo, un instante auténtico, verdadero, que pueda contener un hálito de verdad o de vida. Como el instante que aparece capturado en la fotografía donde aparece Juan Rubio Macías, bailando sobre el cadáver de su madre.

El tedio y desesperación ante la impersonalidad, la banalidad, el anonimato de la ciudad y la sociedad que la habita, ante el sinsentido del ajetreo alienado, cristaliza en la pregunta que formula la Mujer ávida de verdad, de sentido, de revelación: «¿No ha sentido jamás la necesidad de desnudarse sólo para que le mirasen de verdad?» (Cunillé, 2007: 22). Y ello se relaciona con la foto que le ha regalado la Mujer al anciano arrendador, la foto de Juan Rubio Macías bailando desnudo sobre el cadáver de su madre. Nunca jamás en su vida, apunta la Mujer, debió de ser más fotogénico ese hombre. Como señala Madariaga (2006: 13) hay una correspondencia entre el personaje de la Mujer, la profesora de francés, y el de la mujer que escribe cartas en *El Passatge Gutemberg* (1999), o la traductora que acude a visitar el piso de *La venda* (1999). También Xavier Albertí (Anexo 2.10) habla de estas involuntarias recurrencias, a propósito de «esa iconografía maravillosa de la mujer caracol —mujer u hombre, pero se ha desarrollado más en algunos personajes femeninos—, que lleva toda su vida y su equipaje encima»:

En el fondo, no es más que un intento de formalización de algo que entiende y que nos hace entender muy bien Lluïsa, que es la responsabilidad que tenemos nosotros con nosotros mismos, y a veces lo ha enseñado de manera muy clara, muy paradigmáticamente, en algunos de sus personajes. Que puedes prescindir de casi todo, excepto de tu propio destino (Anexo 2.10).

La noche y los actos de hábitud asociados a ella inauguran temáticamente, a modo de tópico, la segunda escena de *Barcelona, mapa de sombras*:

ELLA.- ¿No sale esta noche?

JOVEN.- No.

ELLA.- ¿Hoy no entrena?

JOVEN.- Me he hecho daño en una rodilla (Cunillé, 2007: 22).

En contraste con esta noche perdida, en que la cotidianidad del Joven se ve truncada por la lesión en la rodilla, se perfila el lunes próximo como fecha límite que el matrimonio le pone al joven para efectuar el traslado y dejar la habitación. Debido precisamente a la lesión del chico, la fecha se postergará hasta el viernes próximo. Parece que el matrimonio topa con ciertas dificultades para echar a los inquilinos, con cierta resistencia, a pesar de que ninguno de ellos se halla del todo a gusto en la pensión.

El Joven muestra una preferencia también por el pasado; así, en el fútbol: «Yo sólo he admirado a algunos jugadores de fútbol, y ahora ni siquiera eso. Cada vez es más aburrido el fútbol.» Todo se degrada, la vida y los partidos —ahora el Joven juega en el Júpiter, equipo de fútbol barcelonés actualmente relegado a la tercera división—. Lo

bueno que tienen las cintas antiguas es que «han suprimido los tiempos muertos, cuando no ocurre nada». Y apostilla: «Ojalá se pudiera hacer lo mismo en la vida, ¿verdad?» (Cunillé, 2007: 29). Este comentario podría extrapolarse igualmente a lo metateatral. Pero en el teatro no hay tiempos muertos: todo es significativo, incluso las elipsis.

La mujer, por su parte, está librando su particular ajuste de cuentas con el pasado. Le cuenta al Joven que esa tarde ha ido a los toros; de joven había tenido un novio que la llevaba y nunca más había vuelto a ir:

JOVEN.- ¿Le han gustado?

ELLA.- No, en absoluto. Me he ido antes de que se terminasen. (Pausa.) ¿No le ocurre que ha dejado de hacer algo o de ver a alguien sin ninguna razón? ¿Así, de repente? Es como perder el punto de un libro que estás leyendo y entonces dejarlo de lado y no retomarlo nunca más. A veces pienso que, si hubiera tenido hermanas, ahora podría ver lo que hacen ellas, y de este modo saber si me he equivocado mucho o no (Cunillé, 2007: 27-28).

La mujer ajusta cuentas con el pasado, porque de golpe ha recordado que una vez hizo algo que nunca más volvió a hacer, como ir a los toros, y que además ha olvidado. El pasado se afirma con peso cuando Ella recuerda su infancia, se lamenta de no tener hermanas, explica cómo quería a su padre, y que su madre era un cero a la izquierda. El siguiente párrafo da la clave de la relación entre hermanos, que se esbozará en la cuarta escena, y también de la inquietante escena de travestismo final, en la quinta escena:

ELLA.- Mi padre quería un hijo desesperadamente y cuando vio que lo que tenía era una hija se desentendió de mí y se refugió en su fábrica. Durante años deseé ser un chico por él, y cuando acepté que nunca lo sería, sólo deseaba que alguien le prendiera fuego a la fábrica y que mi padre por fin me hiciera un poco de caso, y entonces nació mi hermano.

[...]

JOVEN.- ¿Admiraba a su padre?

ELLA.- No. Le quería y basta (Cunillé, 2007: 28).

El padre se perfila como una figura clave, totémica y poderosa. Más adelante, Ella recuerda que su padre solía irse de putas y cuando lo hacía decía que iba a ver el Barça; ello viene al hilo de los partidos antiguos que ve el Joven, en los que siempre ganaba el Barça. Este recuerdo se entrelaza con la inquietud por la ausencia del marido, que se retrasa demasiado. Ella evoca también el momento en que conoció a su marido, en el Liceo, donde Él trabajaba:

ELLA.- [...] ¿Sabía que mi marido y yo nos conocimos en el Liceo? Una vez que llovía, en la puerta del Liceo, mi prima y yo esperábamos a que pasara un taxi

para volver a casa, y él nos vio tan aburridas que empezó a contarnos cómo había conocido a la Callas, la única vez que vino a cantar al Liceo. Al parecer a ella se le escapó un perrito en las Ramblas y él lo encontró. Ésa fue la primera vez que hablamos, pero en serio no nos conocimos hasta dos o tres años después.

JOVEN.- Su marido me ha pedido que le enseñase a cargar la pistola.

[...]

ELLA.- A él las pistolas le dan más miedo que a mí. Yo estoy más acostumbrada.

JOVEN.- ¿Ha disparado una pistola alguna vez?

ELLA.- No del todo... Pero mi abuelo tenía una pistola. Se la compró por la Semana Trágica. Temía que sus trabajadores lo linchasen o algo así. Total, que al final la pistola fue a parar al fondo de todo de un armario, y mis primos y yo de vez en cuando la cogíamos a escondidas para jugar (Cunillé, 2007: 33).

Ella querría que su pasado fuera distinto. Haber tenido la oportunidad o el valor para cambiar cuando todavía era posible. Tiene sesenta y siete años y desearía tener treinta menos; para Ella, los treinta y siete son la edad ideal en una mujer, porque todavía no es demasiado tarde para cambiar y hacer cosas nuevas.

Hay entre Ella y el Joven una corriente de confianzas muy familiar y espontánea. Se dibuja una relación maternofilial: «Al principio me trataba como si fuera su hijo. Incluso estaba dispuesta a perder una mañana de domingo para ir a verme jugar. Pero es mejor que no me haya visto, porque de segunda división hacia abajo nadie juega al fútbol» (Cunillé, 2007: 34). Al final, cuando él la ofenda diciéndole que su marido tal vez se haya ido de putas y la mujer le dé una bofetada, Ella declarará que no puede ser su madre, porque ya tuvo una hija, que murió. Es como si, tentando los límites, el Joven buscara una intimidad y una capacidad de transgredir los límites que sobrepasa con mucho su relación arrendadora-inquilino para adentrarse en lo familiar. Incluso le suplica que se quede a su lado hasta que se duerma, y ella lo arropa cantando un trozo de *La Bohème*.

En la tercera escena se especifica el tiempo que hace que el matrimonio está de alquiler en el piso del Ensanche, más de treinta años (tiempo de la fábula). La mujer de la casa se lo explicó a la Extranjera, en un tiempo anterior al tiempo dramático (extraescena temporal), y ella se lo comenta al anciano, sorprendida del hecho y dejando constancia de que, ahora que ella está embarazada —«con la barriga así, hinchada»—, la gente, incluida su arrendadora, le «abre el corazón con más facilidad» (Cunillé, 2007: 41). La señora de la casa incluso le preguntó si, una vez que hubiera dejado el piso, iría a visitarlos alguna vez, pero —apostilla— «no sé si quería, si lo dijo de corazón» (Cunillé, 2007: 41).

Continuamente se establece un contraste entre el antes y el después, dos determinaciones temporales amplias y que aparecen fuertemente asociadas a espacios vitales distintos, en el caso de la Extranjera:

EXTRANJERA.- Le dije un día que no quería que me hablara de la guerra ni de muertos...

ÉL.- No iba a hablarle de eso sólo... (Le interrumpe la EXTRANJERA.)

EXTRANJERA.- En mi casa todos hablaban de muertos, día y noche hablando de muertos. No hay peor olor que el de un velatorio.

ÉL.- Sí, es verdad.

EXTRANJERA.- De niña una se escapa a la calle a jugar, pero de mayor hay que irse más lejos (Cunillé, 2007: 47-48).

En el caso del hombre, el escenario de su vida ha sido siempre el mismo, la ciudad de Barcelona, si bien ha vivido en distintos barrios. El hombre manifiesta, de manera tónica y desapegada, el modo como han cambiado las relaciones vecinales: «Antes nos conocíamos todos en el barrio, pero ahora ni siquiera conocemos a los vecinos.» Pero, por encima de todo, el hombre muestra una obsesión y una fijación por el recuerdo de la guerra, como si fuera el momento culminante o clave de su vida, por traumático; o como si esa insistencia de la memoria respondiera a una suerte de señal agorera, de que su muerte está próxima. Así, cuando la Extranjera le explica que le tiene mucho miedo al dolor del parto, Él responde aludiendo al dolor de la guerra: «Cuando la guerra, yo pensé que no lo resistiría, y, al final, hasta se puede decir que me acostumbré...» (Cunillé, 2007: 47). Este comentario provoca la airada reacción de la Extranjera que acabamos de ver, en el fragmento arriba citado, cuando ella le exige que no le hable nunca más de la guerra.

Sabremos, en el transcurso de esta escena, que la Extranjera está embarazada como consecuencia del desliz que tuvo con el anciano propietario de la casa, y ofrece una visión desencantada de la ciudad en relación con su condición de inmigrante:

EXTRANJERA.- ¿Cómo es que nunca me preguntó quién es el padre del niño...?

ÉL.- Bé. Bueno, pensé que, si quería, ya nos lo diría.

EXTRANJERA.- ¿Y si le dijera que es suyo?

ÉL.- ¿Mío?

EXTRANJERA.- No me dirá que no lo pensó alguna vez.

ÉL.- Sólo fue una vez, y como estoy enfermo.

EXTRANJERA.- Fue la noche que me dijo que estaba enfermo.

ÉL.- Si no hubiera sido porque estaba usted aquí, no sé qué habría hecho aquella noche.

EXTRANJERA.- Yo también estaba muy triste esa noche porque me habían botado de un trabajo y no me pagaron siquiera.

ÉL.- Eso no me lo dijo. Yo pensé que lo había hecho por pena, porque le di lástima.

EXTRANJERA.- Sí, eso también fue. No quiero engañarlo. Primero pensé en abortar, lo hablé con unas amigas y todas me decían que lo hiciera, y que como además era usted viejo podía salir el niño retrasado. Pero al final decidí que lo tendría, que con el niño me iba a sentir menos sola (Cunillé, 2007: 44-45).

Se alude a una noche, la única, en que Él y la Extranjera tuvieron relaciones sexuales, a modo de fármaco contra la tristeza (a ella la habían echado del trabajo, aunque no se lo contó al hombre en ese momento) y la desesperación (a él le acababan de diagnosticar un cáncer). A pesar de que el hombre muestra un cierto —a todas luces, insuficiente e incrédulo— instinto de protección hacia ella, al parecer —lo sabemos gracias a las palabras de Ella en el acto anterior, cuando le confiesa al Joven que su hija murió arrollada por un autobús que circulaba contra dirección— porque le recuerda a su hija fallecida o porque funciona con mecanismos de sustitución, al punto que le da consejos sobre el cuidado que hay que tener al cruzar la carretera como si fuera una niña; a pesar de ello, la Extranjera está rabiosa con la sociedad en la que vive. Huyó de su tierra para no oír hablar más de muertos y ahora vive en un cuchitril que detesta, y del que además la están echando, y trabaja en una cocina abrasadora. Se rebela contra el quedar bien, contra la manera de dar la razón a los demás que tiene la gente de Barcelona, que no se interesa por nada ni por nadie, que cuando no quiere responder dice que no sabe.

Se alude a «la noche», a «esa noche», a «aquella noche» como a algo inasible, innombrable, que sólo puede rodearse con perífrasis y vagas alusiones, que debía haberse olvidado, algo pecaminoso y perteneciente casi a la esfera de lo onírico. Se trata de un pasado bastante reciente pero al que se ha dotado de la aureola psíquica de lo remoto. La Extranjera le reprocha al hombre que nunca se haya interesado por su embarazo hasta entonces, cuando ella le ha dicho que el hijo es suyo. Le reprocha que la haya esperado esa noche solamente porque tiene que echarla del piso:

EXTRANJERA.- Antes, cuando no sabía que el niño era suyo, nunca me preguntó, nunca se interesó.

ÉL.- Es que, cuando llega, casi siempre estoy ya en la cama...

EXTRANJERA.- Pero hoy me esperó, aunque sólo fuera para decirme que me apure para hacer las valijas (Cunillé, 2007: 46).

En esta misma escena tercera se vuelve a aludir a la foto de Juan Rubio Macías, la que la profesora de francés le regalara al anciano en la primera escena. Esta foto ejerce

un efecto muy fuerte sobre los personajes, una suerte de magnetismo, a pesar de que contenga el resultado o la consecuencia de un hecho atroz e incomprensible que «Ocurrió hace mucho tiempo» (Cunillé, 2007: 51). Se trata de una imagen, de un objeto que Él no deseaba tener, que no pidió, que la Mujer le dio a modo de regalo, como un mensaje ambiguo y venenoso.

La tercera escena termina con la presencia del disfraz como leit-motiv, ya apuntado en la primera escena, durante la conversación con la profesora de francés, y que se retomará en la escena quinta:

ÉL.- Verá, cuando trabajaba en el Liceo, a veces me disfrazaba con los trajes de las óperas, y ahora, como ya no estoy allí, alguna vez lo vuelvo a hacer, me vuelvo a disfrazar.

EXTRANJERA.- ¿De mujer?

ÉL.- En el Liceo podía disfrazarme de muchas cosas, pero ahora no es tan fácil. Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres. No sé si lo entiende (Cunillé, 2007: 52).

En la escena cuarta están en escena Ella y el Médico, su presunto hermano. Suena *La Bohème* de Puccini, que, como un telón de fondo, añade más significantes a la escena. La ópera los lleva al pasado. Conversan sobre el trabajo de él en el hospital, aluden a la inutilidad de sus visitas regulares al psiquiatra —«La endogamia es una enfermedad incurable, hermanita» (Cunillé, 2007: 60)—, traman planes absurdos para quemar los monumentos de la ciudad. Después Ella le cuenta su situación actual, su presente (la enfermedad del marido) y algunos de sus planes de futuro: «Hemos echado a todos los inquilinos, la semana que viene se irán todos [...] Él quiere morir en casa» (Cunillé, 2007: 62). A menudo un espacio y una situación presentes sirven para evocar algún detalle del pasado:

ELLA.- Está en ese cajón.

MÉDICO.- (Coge la llave.) Siempre he temido a la gente que cierra las cosas con llave.

ELLA.- Es el único cajón de la casa que se puede cerrar con llave.

MÉDICO.- Papá lo cerraba todo con llave. ¿Lo recuerdas?

[...]

MÉDICO.- Si necesitas dinero, dímelo.

ELLA.- Pero si siempre estás sin blanca.

MÉDICO.- Ojalá fuéramos ricos como antes, ¿verdad?

[...]

MÉDICO.- ¿Por qué no me dejas que te peine como cuando era pequeño?

ELLA.- ¿Tú me peinabas?

MÉDICO.- ¿No lo recuerdas? Tenías el pelo largo hasta aquí y yo te lo peinaba.

ELLA.- He pensado en cortármelo y llevarlo muy corto (Cunillé, 2007: 64-66).

El hecho de que Ella guarde su diario bajo llave remite a la fijación del padre de cerrarlo todo con llave. La precariedad económica de antes contrasta con la holgura del pasado, propia de una familia acomodada de Barcelona. La larga melena de la mujer contrasta con sus planes de cortarse bien corto el pelo.

El Médico alude al futuro y Ella se echa a temblar. El espectador todavía no lo sabe (lo sabrá en la última escena de la obra), pero Ella ha decidido pasar a ser Él, usurpar la identidad del marido una vez éste haya muerto y vivir como hombre. Por eso, nunca volverá a ser una hermana para el Médico; por eso y porque, cuando se va, Ella le mete a hurtadillas su diario de infancia en un bolsillo, de manera que el Médico no tardará en saber que Ella no es en realidad su hermana sino su madre. Ella no volverá a ser nunca más su hermana; él no la acompañará ya a la peluquería, como pretende, ni al Liceo. Porque ella será ya otra. Pero el Médico no puede saberlo todavía:

MÉDICO.- Pues vendré otro día y te acompañaré.

ELLA.- ¿Adónde?

MÉDICO.- A la peluquería. Podríamos ir a la peluquería los dos y después al Liceo. (Pausa.) ¿Te encuentras bien? Estás temblando.

ELLA.- Estoy bien. (Pausa. El MÉDICO saca el diario de su bolsillo y se lo da a ELLA.) ¿No lo quieres?

MÉDICO.- Me lo llevaré otro día (Cunillé, 2007: 66-67).

El Médico no quiere quedarse esa noche en casa de su hermana. Hace demasiado calor y quiere salir a la calle. Se pierde en prolepsis inciertas, ensoñadas:

MÉDICO.- Hace demasiado calor aquí y, además, me esperan.

[...]

ELLA.- ¿Has venido con alguien?

MÉDICO.- Es alguien que aún no conozco, que conoceré esta noche y que me lo explicará todo.

ELLA.- ¿Todo?

MÉDICO.- Pero no, es imposible que lo encuentre en este barrio, ni siquiera en toda Barcelona. Tendría que irme más lejos (Cunillé, 2007: 67).

El Médico expresa su ardiente deseo de encontrar a alguien en la noche, esa noche. Pero el aquí invalida el ahora. El espacio, Barcelona, invalida el tiempo de las oportunidades. Habría que irse muy lejos. Aquí todo es artificial, como de cartón piedra. Los edificios y las personas. Hay un deseo explícito de huir, de huir en el espacio pero también en el tiempo:

MÉDICO.- Siempre pensé que te irías tú antes y que me lo explicarías.

ELLA.- ¿Yo?

MÉDICO.- ¿Por qué me llevabas a la Estación de Francia si no? ¿Sólo para ver partir a los demás? ¿O quizá jugabas a ser una nueva Anna Karénina?

[...]

MÉDICO.- ¿Sabes? Deberíamos irnos los dos a Rusia, coger el Transiberiano y viajar hasta San Petesburgo, por ejemplo (Cunillé, 2007: 67-68).

Ella, consciente del cambio de situación que se prepara, le propone al Médico que se vaya de viaje por los dos; o, mejor, que se vaya con alguien a quien ame, con algún amigo. Él, anclado en un presente insatisfactorio, se deja llevar por la fantasía de encontrar a alguien. Pero la realidad lo defrauda invariablemente:

ELLA.- ¿No sales con nadie ahora?

MÉDICO.- No. Y eso que esta noche creí que había encontrado a alguien.

[...]

ELLA.- ¿Lo has dejado solo en tu casa?

MÉDICO.- Sí.

ELLA.- ¿Y si se despierta mientras estás fuera?

MÉDICO.- Es lo que quiero, que cuando vuelva ya no esté.

ELLA.- ¿Y si todavía está?

MÉDICO.- Entonces lo mataré, y mañana saldré en todos los periódicos, y luego me meterán en la cárcel, y tendrás que ir a verme allí. ¿Verdad que irás a verme a la cárcel? (Pausa.) Ya veo que no (Cunillé, 2007: 68-69).

Se lamentan por el modo como han malgastado sus vidas. Ella lamenta no haber visto operar a su hermano, cuando todavía era cirujano. El Médico lamenta que Ella se haya casado con alguien sin imaginación. El Médico prosigue con su sueño de la huida y le propone que se vayan juntos de viaje. Juegan a imaginar un futuro maravilloso y lleno de aventuras, como cuando eran mucho más jóvenes:

MÉDICO.- Vayámonos muy lejos esta noche.

ELLA.- No me puedo ir a ninguna parte (Cunillé, 2007: 70).

El Médico la exhorta a abandonar al marido enfermo y, ante su negativa, se burla de ella y de su pose actual de buena samaritana. Ella le pega una bofetada; es la segunda que da esa noche (la primera fue en la segunda escena, cuando el Joven insinuó que tal vez el marido de Ella estuviera en un burdel en ese momento):

ELLA.- Nunca te había pegado, ¿verdad?

MÉDICO.- No. Ha sido la primera vez.

ELLA.- ¿Te he hecho daño? (Cunillé, 2007: 70).

Este diálogo, revisitado desde el conocimiento que el lector / espectador tendrá al final de la obra, adquiere matices mucho más profundos. Porque entonces sabremos que el Médico no es en realidad su hermano sino su hijo, y esta bofetada ha sido la primera —y seguramente la última— que recibirá de su madre. Pensemos que la bofetada que Ella le dio al Joven en la escena segunda tuvo que ver también con la relación maternofilial que se estaba perfilando entre ambos personajes, y vino seguida de una confesión: Ella no podía ser la madre del Joven, porque ya había tenido una hija y se había muerto. En realidad, hay mucho más que eso. Ella tiene otro hijo, un hijo hasta entonces no reconocido, el Médico, con el que ha establecido siempre una equívoca relación fraternal.

En toda esta cuarta escena hay una huida hacia atrás, hacia el territorio idealizado del pasado, un pasado idealizable por muy poco tiempo pues cabe suponer que pronto —en un tiempo posterior al dramático, extraescénico— el Médico sabrá la verdad. También hay una huida hacia delante, pero una huida incrédula, hastiada de mentiras y subterfugios. El futuro no parece habitable y se sobrevive a base de fantasías —a menudo criminales— o de vanas esperanzas. La conversación está plagada de medias verdades, equívocos e ironía trágica.

Nos enteramos por la acotación final de que Ella le volverá a meter el diario en el bolsillo al Médico, sabiendo que probablemente no habrá otro día para verse siendo los mismos. Y es preciso que su hermano sepa la verdad en este momento, en esta situación de revelación. Es el momento oportuno y todo está dispuesto para ello.

La escena quinta es la de la revelación suprema. Marido y mujer, que hasta ahora no habían aparecido juntos en ninguna escena, se intercambiarán los roles. Él aparecerá travestido de mujer y Ella se vestirá con un traje de hombre, además de expresar la firme decisión de cortarse el pelo muy pronto. A medida que conversan, el lector / espectador comprende que todo está planificado. Se trata de un ritual previsto desde hace tiempo: cuando Él muera, Ella se hará pasar por él y cobrará su pensión. Tienen hasta los plazos fijados. Esta previsión extrema contrasta con la provisionalidad de los demás personajes. En primer lugar, de los solitarios y desvalidos inquilinos de la pensión, que la semana que viene abandonarán sus habitaciones para mudarse a algún otro sitio que desconocemos; en segundo lugar, del Médico, que, a pesar de tener una buena posición laboral y social, no es capaz de vislumbrar el futuro y se pierde en ensoñaciones.

Lo que en modo alguno tiene previsto el matrimonio es la sarta de confesiones extremas que se harán esa noche, que, por su intensidad, se diría que tiene que ser la última. Marido y mujer se hablan con sinceridad. No tienen nada que perder. Se intercambian confidencias como regalos:

ELLA.- ¿Te he dicho alguna vez que cuando era pequeña quería ser un chico? Yo quería ser un chico y él una chica.

ÉL.- ¿Tu hermano?

ELLA.- ¿Te extraña?

ÉL.- No.

ELLA.- Además, los dos queríamos ser rusos.

ÉL.- ¿Rusos? (Cunillé, 2007: 76).

La primera confidencia corre, pues, a cargo de Ella: de niña había querido ser un chico, para complacer a su padre. Él la obsequiará, a su vez, con una confesión que, a priori, tendría que provocar una debacle pero que es registrada por la mujer con tranquilidad y hasta indiferencia: Él ha dejado embarazada a la Extranjera:

ÉL.- El niño de la chica extranjera es mío.

ELLA.- ¿Tuyo?

ÉL.- Sólo fue una vez, el día que me dijeron que tenía cáncer. Tú no estabas ese día, y entonces se lo conté todo a ella.

(Pausa.)

ELLA.- ¿Desde cuándo lo sabes?

ÉL.- Me lo ha dicho esta noche.

ELLA.- ¿Y tú qué le has dicho?

ÉL.- ¿Yo? No he sabido qué decirle.

[...]

ELLA.- ¿Y te ha dicho si te traería al niño alguna vez? (Cunillé, 2007: 79).



Mont Plans (Ella) y Alfred Luchetti (Él) en *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett

La magnitud de esta revelación, claramente un adulterio, preparará el terreno para la terrible y suprema confidencia que le depara Ella: el Médico no es su hermano, sino su hijo, al que tuvo de su propio padre. El adulterio es superado por el incesto :

ELLA.- Yo también tengo que decirte algo que nunca te he dicho, por miedo también.

ÉL.- ¿Miedo de mí?

ELLA.- Sí.

ÉL.- ¿Qué es?

ELLA.- Mi hermano no es mi hermano, es mi hijo.

(Pausa.)

ÉL.- No lo entiendo.

ELLA.- Lo tuve con mi padre.

ÉL.- ¿Con tu padre?

ELLA.- No me forzó ni nada. Lo hice porque quise.

ÉL.- Pero tú eras muy joven.

ELLA.- Y qué...

ÉL.- No lo sé...

ELLA.- Era la única persona a quien quería entonces (Cunillé, 2007: 80).

Hablan como dos personas que ya no pueden hacerse daño, o que están persuadidas de que el pasado importa ya muy poco. No se ofenden, no se irritan. Por fin han franqueado la barrera del miedo que los tenía amordazados.

La próxima confesión de Él es, si cabe, más inverosímil. Se confiesa autor del incendio del Liceo de 1994, que causó gran conmoción en la sociedad catalana y en el mundo de la ópera en general. Y asegura haberlo provocado con la sola fuerza de su pensamiento, de su voluntad.

Con todo, la que más cosas ha ocultado a lo largo de la obra es Ella, pero al final todo sale a la luz : el diario está en manos del Médico y al marido le ha confesado hechos casi inconcebibles. Es, en resumidas cuentas, la noche de la verdad. Aun cuando la verdad es espuria y sesgada porque reside, en buena parte, en el pasado, y el pasado es un gran mapa de sombras.

Hay un regalo que el hombre le da a su mujer, y que va parejo con una cuarta confidencia, ésta menor: de joven, antes de entrar a trabajar como portero del Liceo, se había dedicado a elaborar una guía de Barcelona, registrando la fisonomía que tenía entonces la ciudad. Se trata de una fisonomía enturbiada por el paso del tiempo y por unos borradores realizados por el hombre a fin de señalar las aceras donde no tocaba el sol. Ella querría mostrarle su diario, pero lo ha metido en el bolsillo del Médico.

Sintonizan el final de *La Bohème* y se vuelve a mencionar la anécdota de la Callas:

ELLA.- Lo que me dijiste de la Callas es cierto, ¿verdad?

ÉL.- ¿Qué...?

ELLA.- Lo que te pasó con la Callas en el Liceo. Si es verdad.

ÉL.- Sí, claro.

ELLA.- ¿Y qué te dijo cuando le devolviste el perrito?

ÉL.- Me dio las gracias. Ya te lo conté.

ELLA.- ¿Y ya está?

ÉL.- Tenía mucha prisa y sólo me dio las gracias.

ELLA.- ¿En italiano?

ÉL.- Sí, en italiano. (Pausa. Se tira un pedo.) Lo siento.

ELLA.- ¿Te has tomado todas las pastillas?

ÉL.- Sí (Cunillé, 2007: 86-87).

Es la noche de la verdad, aunque Él se permite la pequeña licencia de no desmentir la anécdota que, manipulada y retocada, le explicara hace muchos años a su mujer y que, de algún modo, está en la base de su relación, porque a partir de esta anécdota se conocieron. Se trata de la historia referente al perrito de Maria Callas, que se le escapó por las Ramblas. En realidad, tal como confesó a la Mujer en el primer acto, Él no había encontrado el perrito y se escondió para que la Callas no se sintiera decepcionada, pero a su mujer le contó que había encontrado el perrito y que la soprano se lo había agradecido. «La verdad de Él contra la duda de Ella, o dos verdades o la magia», dice March Tortajada (2009: 26). Comprendemos hasta qué punto el hombre se ha sentido siempre intimidado por su mujer. Precisamente, en la escena tercera, la Extranjera le había preguntado qué temía tanto de su mujer. También tiene que ver con el miedo a fracasar, o más bien a defraudar: «No quería que [la Callas] me viera. Nunca he soportado decepcionar a nadie» (Cunillé, 2007: 11).

La mujer le pregunta a su marido si se ha tomado todas las pastillas, y esta pregunta crea un interrogante en el lector / espectador: ¿Se trata de una frase habitual, propia de una mujer que cuida de su marido? ¿O se trata de algo más? ¿Son las pastillas de siempre o son muchas más pastillas? La obra termina con la esposa saliendo del baño y el hombre tumbándose en la cama, vestido de mujer. En la radio la ópera de Puccini se mezcla con una voz del pasado, la del general Juan Bautista Sánchez. Con esto, la pieza se acaba revelando como una «crónica histórica implacable, no exenta de una ironía ácida, amarga y hasta corrosiva, del esplendor y miserias de la ciudad desde aquel franquista 26 de enero de 1939», como apunta Aznar Soler (2008: 260).

Unas palabras acerca del final, de los finales de las obras. Los significantes temporales que cierran la acción, la coronan dando un giro temporal. En *Barcelona, mapa de sombras*, se trata de la inminente muerte del hombre y el plan de usurpación de personalidad por parte de la mujer; en *Après moi, le déluge*, la separación de los personajes y la probablemente estratégica amnesia, señuelo de supervivencia, de la Intérprete. Apunta Ubersfeld (1993: 158) que el sistema teatral del tiempo no se comprende sin el inventario de los signos que connotan la degradación o el cambio positivo, la restauración o el advenimiento de un nuevo orden. El final de la acción debe analizarse como un segmento autónomo que advierte no sólo del funcionamiento del tiempo de la acción en su desenlace sino del funcionamiento temporal del texto en su totalidad.

¿Cómo debemos leer el final de *Barcelona, mapa de sombras*? Por la acotación sabemos que la ópera se solapa con el discurso que el general golpista Juan Bautista Sánchez proclamó el 26 de agosto de 1939 a su entrada en Barcelona. El día que terminó la guerra es, según propia confesión, el día más feliz de la vida del anciano; el lector / espectador imagina que esta imagen, evocación, recuerdo será el que verá, el que oirá Él en la hora de su muerte. El recuerdo del final de la guerra mezclado con la ópera que simbólicamente lo une a su esposa y a su antiguo trabajo de portero del Liceo. Esta mezcla crea, en palabras de Aznar Soler (2008: 27), «una disonancia grotesca, un demoleedor efecto trágico».

Se trataría de lo que Ryngaert (1993: 93) llama «Le présent visité par le passé»:

La conscience s'admet comme entièrement subjective quand la quête individuelle est soumise aux tremblements de la mémoire. Elle a recours aux points de vue multiples et à la réfraction prismatique pour saisir un monde instable, pris entre l'ordre et le désordre (Ryngaert, 1993: 103).

Señala Batlle (2005: 187) que las formas artísticas de la fragmentación contemporánea, de las que la obra de Cunillé y también *Barcelona, mapa de sombras* brindan claros ejemplos, hacen referencia a lo divergente y heterogéneo para dar cuenta de un universo opaco e inestable. Ello tiene que ver con la perspectiva temporal, subjetiva, de tiempo interiorizado por el personaje, a que hemos aludido con anterioridad: esta emisión radiofónica procedente del pasado y mezclada con la ópera genera una superposición o simultaneación de tiempos subjetiva, y que debe interpretarse como un momento de transición terminal, de muerte del personaje:

ELLA.- Es muy tarde. Todos duermen.

(*ELLA* sale de la habitación. *ÉL* se estira en la cama, se queda unos segundos con los ojos abiertos oyendo el final de *La Bohème*, luego cierra los ojos y entonces, mezclada con la ópera, se oye la voz del general Juan Bautista Sánchez, en el discurso que hizo el 26 de enero de 1939 a través de *Ràdio Associació de Catalunya*: «Os diré en primer lugar a los barceloneses, a los catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. También digo a los españoles, que era un gran error eso de que Cataluña era separatista, de que Cataluña era antiespañola. Debo decir que nos han hecho el recibimiento más entusiasta que yo he visto y ¡cuidado que he tenido el honor y la gloria... de asistir a actos semejantes!... En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona») (Cunillé, 2007: 88).

7.3.2 *Après moi, le déluge*

Après moi, le déluge es un drama que se centra en el presente mediante el diálogo entre el Hombre de negocios y la Intérprete / africano viejo. El diálogo es presentado como un enfrentamiento en la modalidad del saber; la obra se construye como un proceso de conocimiento, que, no obstante, se verá truncado por la deliberada opacidad e impermeabilidad de los personajes occidentales implicados, el Hombre y la Intérprete, los únicos visibles y audibles, los únicos dotados de existencia o materialidad efectiva. El objeto de conocimiento es la verdad, para la revelación de la cual no importan tanto los medios como los fines, y el desenlace de la obra se produce cuando se llega a descubrir la verdad. El tema de la obra es, pues, un proceso de conocimiento. El pasado se introduce en el discurso mediante la palabra de los personajes.

Es particularmente llamativa la relación que se da entre tiempo, espacio y cuerpo en *Après moi, le déluge*. Un cuerpo invisible ocupa un espacio ajeno, que no le es propio. El tiempo es el tiempo del discurso que se desgrana y que tarda un tiempo, ocupa el espacio del cuerpo de la Intérprete y utiliza su voz para existir sin llegar a materializarse (pues el espectador sólo ve y oye a la Intérprete). Es decir, lo que ocurre es exactamente igual a lo que se dice, matizado con precisiones propias de la puesta en escena, como la posición de los actores y su gestualidad y proxémica. La Intérprete, que prescinde de pasado, amnésica a su manera, es, por ello mismo, susceptible de convertirse, sin secuelas posteriores, en vehículo o médium para la expresión del africano viejo.



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*

El universo de la fábula excede al dramático, del que se nutre y al que contiene. Cualquier elemento del drama es por definición diegético, pero no todos los elementos de la fábula son necesariamente dramáticos. Así, por ejemplo, el desajuste entre la fábula y el drama aparece en *Après moi, le déluge*: hay un personaje aludido pero invisible para el espectador. Se nos dice que está ahí, pero no está. Habla a través de la voz de otro personaje, el de la Intérprete, que sí está en escena y le sirve para corporeizarse, materializarse. Como personaje, su existencia es verbal, significada; no visible en escena. La ausencia del personaje en escena permite ensanchar la libertad creadora del autor, y no deja de ser un modo de aprovechar una posibilidad estructural del teatro o del drama. En este caso, el elemento ausente (ausente como corporeidad escénica, pero al mismo tiempo escénicamente presente en virtud de la transubstanciación de la Intérprete), se convierte en el centro temático del drama. El africano viejo funciona como metáfora de la invisibilidad de África. También por su discurso, el tiempo ausente—evocado y, en definitiva, manipulado o falseado—de la experiencia del hombre africano y de su hijo, y el espacio ausente del poblado y la

milicia que discurre fuera de las paredes del confortable hotel donde tiene lugar la conversación, cobran más fuerza e importancia que el tiempo y el espacio presentes.

La obra transcurre en tiempo real. No se recurre a la elipsis ni tampoco a la ralentización. Todo parece indicar que la conversación entre el Hombre de negocios y la Intérprete, que es toda la acción dramática, dura lo que dura la pieza representada:

(La antesala del dormitorio de un hotel de Kinshasa. Al principio la *INTÉRPRETE* y el *HOMBRE* están de pie. El *HOMBRE* va descalzo. La *INTÉRPRETE* está muy morena y lleva puestas unas gafas de sol) (Cunillé, 2011: 185).

En la acotación inicial de la obra no hay referencia al momento del día en que ocurre la acción, si bien la conversación, que sucede en tiempo real, termina con una invitación a cenar, y todavía queda un poco de margen para que la Intérprete tome el sol, de modo que debe tratarse de la tarde.

En esta obra de Lluïsa Cunillé, como en la anteriormente analizada y como en la mayor parte de su producción, los personajes no tienen nombre, de modo que no permiten inferencias locales ni temporales. En cambio, los nombres de los lugares citados están preñados de historia, de pasado y de presente. Con todo, no abundan los signos icónicos. En la modalización de la acción, no hay cambios relevantes de escenario que permitan inferir un cambio de estación o de horario, ni tampoco un desplazamiento más amplio del tiempo. En *Barcelona, mapa de sombras* la acción entera tenía lugar en una misma noche. En *Après moi, le déluge* la acción transcurre en una sola tarde.

Como sucedía en *Barcelona, mapa de sombras*, a nivel verbal sí que es perceptible que el paso del tiempo está altamente semantizado, particularmente el contraste temporal entre presente y pasado. De hecho, en algunos momentos el discurso de los personajes se construye a partir de este contraste y de la frustración resultante, asociada a una falta de fe en el futuro.

Si hacemos una lista de los determinantes temporales (adjetivos y adverbios) y de los sintagmas, preposicionales o no, que expresan idea de tiempo, a fin de realizar un análisis del funcionamiento temporal del texto, vemos que el sustantivo «tiempo» aparece en 27 ocasiones; el adverbio «nunca» en 30 ocasiones; el adverbio «siempre», en 16; «después», en 15 ocasiones; «antes» en 18; «ahora» en 17. Con mucha menor frecuencia aparecen «mañana», «hoy» o «tarde».

El diálogo entre los personajes se nos muestra ya empezado, cuando el Hombre de negocios está explicándole a la Intérprete chistes antiguos en que los protagonistas son los presidentes de distintos países: Francia, Estados Unidos, Zaire. Tras este intento de *captatio benevolentiae*, el Hombre de negocios intenta seducir a la mujer de modo más directo y —se podría decir— agresivo.

El Hombre le pregunta a la Intérprete por los objetos que lleva en el bolso y le hace abrir un paraguas plegable dentro de la habitación. El móvil de esta petición aparentemente tan gratuita no es otro que el de reproducir o recordar mediante la acción una escena de hace muchos años, de cuando él vivía en París y pintó un cuadro de una mujer con un paraguas abierto bajo la lluvia:

INTÉRPRETE.- Trae mala suerte abrir un paraguas dentro de una habitación.

HOMBRE.- Por favor. (La INTÉRPRETE abre el paraguas, apoya el mango en su hombro y lo hace rodar mientras sonríe.) Hace muchos años, hacía de pintor en París. El único cuadro que vendí fue el de una mujer con un paraguas abierto bajo la lluvia.

INTÉRPRETE.- ¿Me parezco a la mujer de su cuadro?

HOMBRE.- No lo sé. La pinté de espaldas. (La INTÉRPRETE se ríe otra vez.) Le aseguro que no es ningún chiste.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Y aún pinta cuadros?

HOMBRE.- En cuanto vendí el primer cuadro me asusté y lo dejé.

INTÉRPRETE.- ¿Por qué?

HOMBRE.- Me prometí a mí mismo que jamás vendería nada que pudiera añorar.

INTÉRPRETE.- ¿Añora a la mujer de su cuadro?

HOMBRE.- No. Me añoro a mí mismo pintando ese cuadro. (Pausa.) ¿Qué ocurre? (Cunillé, 2011: 188-191).

La mujer no sabe precisar cuánto tiempo hace que vive en Kinshasa, y vagamente alude a que vivió también en Katanga y en Brazzaville. El hombre habla de su salud y de sus cicatrices, algunas como resultado de operaciones del corazón y otras como recuerdo de los tiempos en que andaba por la selva. García Garzón (2008: 88) califica a este personaje como un «tipo curtido en las esquinas de la vida, que ostenta con prurito exhibicionista una abrupta orografía de cicatrices de quirófanos y reyertas»:

HOMBRE.- (Se abrocha la camisa.) ¿Usted tiene alguna cicatriz?

INTÉRPRETE.- Me operaron de apendicitis en Brazzaville y por poco no lo cuento. Cogí una infección y al final me salvó un marabout.

HOMBRE.- ¿Un marabout?

INTÉRPRETE.- Un brujo.

HOMBRE.- Sé lo que es un marabout.

INTÉRPRETE.- Según aquel marabout tuve un aborto y él me sacó el espíritu de mi hijo que aún estaba dentro de mí.

HOMBRE.- ¿Le hizo daño?

INTÉRPRETE.- La verdad es que no recuerdo nada de lo que me hizo.

HOMBRE.- ¿Me enseña la cicatriz?

INTÉRPRETE.- ¿Quiere ver mi cicatriz?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- Quizá luego (Cunillé, 2011: 192).

La cicatriz es un claro indicio de tiempo, de algún hecho relevante que marcó el pasado en el cuerpo. El hombre guarda consigo una Beretta con una sola bala:

INTÉRPRETE.- En los hoteles, todo el mundo está de paso.

HOMBRE.- El último amigo que tuve, hace mucho tiempo me dejó tirado en la selva con una sola bala en la pistola.

INTÉRPRETE.- ¿Y la usó?

HOMBRE.- Decidí guardarla para mí. Y aún la guardo, como recuerdo.

INTÉRPRETE.- ¿Cómo recuerdo de qué?

HOMBRE.- De los viejos tiempos, me imagino.

INTÉRPRETE.- ¿Añora los viejos tiempos?

HOMBRE.- ¿Usted no? (Cunillé, 2011: 197).

Por su parte, la Intérprete no sólo no añora los viejos tiempos —como mecanismo de defensa o supervivencia, cabe suponer—, sino que ni siquiera parece recordar con nitidez su propio pasado, ni cuántos idiomas sabe ni a qué personas ha conocido en el hotel:

INTÉRPRETE.- Hablo más de quince idiomas pero de la mitad no sé si me acuerdo.

HOMBRE.- ¿No trabaja mucho?

INTÉRPRETE.- Depende de quien se aloje en el hotel.

HOMBRE.- Seguro que últimamente hay más hombres de negocios.

INTÉRPRETE.- Algunos.

HOMBRE.- ¿Conoce a algún hombre de negocios del Citibank?

[...]

INTÉRPRETE.- No estoy segura. Es difícil acordarse de todo.

[...]

HOMBRE.- ¿Y qué hace cuando no trabaja?

INTÉRPRETE.- Tomo el sol.

HOMBRE.- ¿Solamente toma el sol?

[...]

HOMBRE.- ¿Y nunca sale del hotel?

INTÉRPRETE.- Me gusta mucho el sol. Es lo que más me gusta de Kinshasa.

HOMBRE.- Cuánto hace que no sale del hotel...

INTÉRPRETE.- No lo sé.

HOMBRE.- ¿No lo sabe?

INTÉRPRETE.- Hace tiempo (Cunillé, 2011: 193-195).



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*

La Intérprete vive enajenada en su presente, en el que tampoco registra más datos que los imprescindibles para desempeñar su trabajo:

INTÉRPRETE.- ¿Sabe leer el futuro?

HOMBRE.- Las manos también hablan del pasado.

INTÉRPRETE.- ¿Es eso lo que mira, mi pasado?

[...]

HOMBRE.- ¿Siempre ha trabajado como intérprete?

INTÉRPRETE.- No.

HOMBRE.- ¿En qué más ha trabajado?

INTÉRPRETE.- En muchas cosas. Incluso hice de actriz y de cantante (Cunillé, 2011: 198-199).

Ella responde sin mayor problema, pero su desinterés por su propia vida y por comunicarla es evidente. El pasado es un territorio inexistente, y en el futuro no cabe depositar grandes esperanzas, de modo que sólo le queda el presente. Un presente enajenado, donde el sol es el único amigo en que se puede confiar. También banaliza y relativiza algunos episodios de su pasado, como, por ejemplo, la marcha de su marido:

HOMBRE.- ¿Por qué se divorció?

INTÉRPRETE.- Mi marido me dejó.

HOMBRE.- ¿Por otra mujer?

INTÉRPRETE.- Supongo.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Sabe que me dijo antes de dejarme?

HOMBRE.- Qué le dijo...

INTÉRPRETE.- Después de mí, el diluvio.

HOMBRE.- ¿Eso dijo?

INTÉRPRETE.- Después de mí, el diluvio, y luego se fue.

HOMBRE.- Es lo mismo que dijo Mobutu cuando el golpe de estado, antes de dejar el país.

[...]

INTÉRPRETE.- Bueno, pues tal vez se lo escuché a él y no a mi ex marido (Cunillé, 2011: 199-200).

La Intérprete no se ofende por las tentativas de seducción del Hombre, pero tampoco se las toma en serio; pone débiles excusas para después posponer *sine die* todo gesto o encuentro:

HOMBRE.- ¿Quiere beber algo?

INTÉRPRETE.- Cuando trabajo, prefiero no beber nada.

HOMBRE.- Pero no está trabajando todavía.

INTÉRPRETE.- Quizá luego.

[...]

HOMBRE.- ¿Me enseña la cicatriz?

INTÉRPRETE.- ¿Quiere ver mi cicatriz?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- Quizá luego.

[...]

HOMBRE.- ¿Puedo pedirle un último favor?

INTÉRPRETE.- ¿Cuál?

HOMBRE.- ¿Puede soltarse el pelo?

INTÉRPRETE.- ¿Por qué?

HOMBRE.- Me gustaría verla con el pelo suelto.

INTÉRPRETE.- No lo llevo muy limpio.

HOMBRE.- No importa.

INTÉRPRETE.- Quizá luego (Cunillé, 2011: 190-201).

El hombre, por su parte, se aferra al presente con convicción y tesón. Trata de seducir, de apurar el momento. Se halla en un punto de inflexión y sabe que no tiene mucho tiempo. La urgencia es clave en su manera de funcionar. Le urge seducir a una mujer, porque no le queda mucho tiempo. En cambio, a ella le trae sin cuidado la intensidad de su vida. De alguna manera ha renunciado a vivir el presente con plenitud, y ha renunciado también al futuro:

INTÉRPRETE.- Es el primer hombre de negocios al que oigo hablar de amor y de almas.

HOMBRE.- ¿Y de qué hablan normalmente los hombres de negocios?

INTÉRPRETE.- De dinero, de mujeres y de enfermedades.

HOMBRE.- ¿Por ese orden?

INTÉRPRETE.- Normalmente sí.

HOMBRE.- Yo tengo suficiente dinero, he tenido suficientes mujeres y ahora estoy lo suficientemente enfermo para no tener que hablar de todo ello. Este podría ser mi último negocio, nunca se sabe. Le pido que traduzca exactamente todo lo que oiga, sin tratar de suavizar nada (Cunillé, 2011: 202).

La urgencia desempeñará un papel importante. Al principio, el hombre no sabe qué tipo de negocio han venido a proponerle, pero está atento porque piensa que tal vez sea su última oportunidad de hacer un buen negocio. Tampoco puede posponerlo porque se va al día siguiente, por una cita de negocios, así que conmina al hombre africano, con quien se comunica por medio de la Intérprete, que diga cuanto antes lo que desea o que se marche. Él no tiene tiempo que perder:

HOMBRE.- Pues dígame que me voy mañana y que no tengo tiempo de buscar a otro intérprete que le parezca más honroso.

INTÉRPRETE.- No hace falta que se lo traduzca, entiende todo lo que usted dice.

HOMBRE.- Bien, pues así hablemos ahora o dejémoslo correr.

[...]

HOMBRE.- No sé si volveré otra vez. Si tiene algo que ofrecer que lo haga ahora o que se vaya. Tengo otra cita dentro de un rato y además he de hacer muchas cosas antes de irme (Cunillé, 2011: 203).

La frase «Si tiene algo que ofrecer» se tiñe de ominosidad. Lo único que el africano tiene es a su hijo muerto, y su propio dolor. El africano dice buscar un futuro para su hijo, sabiendo que él mismo morirá pronto. El hombre de negocios insiste en que no tiene tiempo de ocuparse de su hijo. Pero el africano, que vive en un pueblo del norte del país, se ha desplazado sólo para conocer al hombre de negocios y proponerle ese trato. Prefiere morir solo a que su hijo se quede sin futuro:

INTÉRPRETE.- Mi hijo me pidió que no le dijera nada. Él sabía que usted se enfadaría. Que sobre todo no le hiciera enfadar, que es terrible cuando se enfada.

HOMBRE.- ¿Su hijo me ha visto enfadado?

INTÉRPRETE.- Le ha seguido toda una semana (Cunillé, 2011: 212).

El hijo —dice su padre póstumo, el africano invisible— ha estado siguiendo al hombre de negocios durante una semana.

El africano relata una suerte de crónica de la persecución del Hombre: «Ha tenido mucho cuidado de no molestarle. Siempre le ha seguido de lejos, y cuando volvía de noche muy tarde, me contaba todo lo que usted había hecho ese día, dónde había estado, con quién había hablado. Se dormía hablando de usted. Y al día siguiente se levantaba muy temprano para venir a buscarle aquí, a su hotel, antes de que saliera, incluso una vez no pudo evitar abordarle y preguntarle la hora.» En esa persecución ha sido muy importante ajustarse al tiempo y cerciorarse de que la presa no se percataba de su espía o perseguidor. Al final de la obra, sabremos que quien lo ha seguido no es el hijo sino el

padre, y como coartada de esa invisibilidad ha utilizado su condición de tullido y, por supuesto, la invisibilidad inherente a todo habitante de África a los ojos de un europeo. El Hombre dice no recordar a nadie siguiéndolo.

Como curándose en salud por un discurso plagado de mentiras y trampas, el africano dice:

INTÉRPRETE.- Los Bangala dicen que la palabra no mata, que nadie puede ofenderse por una palabra.

HOMBRE.- Sé lo que dicen los Bangala.

INTÉRPRETE.- ¿Lo sabe?

HOMBRE.- He estado unas cuantas veces en el norte.

INTÉRPRETE.- ¿Por negocios?

HOMBRE.- Sí, por negocios (Cunillé, 2011: 212).

Se habla del pasado. Un pasado que no sabemos si es verdadero o falso. El Hombre vivió en París y fue pintor; la Intérprete fue actriz y cantante; el africano explica que un cocodrilo le arrancó el brazo que le falta cuando cayó de una barca, al cruzar un río.

En cuanto al futuro de su hijo, le promete el africano: «Él aprenderá todo lo que usted quiera [...] hace tiempo que sé que a mi hijo no le basta con lo que ve y oye a su alrededor. Con usted aprenderá lo que aquí nadie le podrá enseñar nunca» (Cunillé, 2011: 210). Parece claro que aquí hay gato encerrado. Tiembla una verdad oculta, un misterio casi anticipado: «Yo me moriré pronto. Mi hijo de todos modos se irá de aquí. Prefiero que no se vaya solo, que tenga cerca a alguien que le guíe. Usted no ha tenido ningún hijo y aún no ha podido enseñar a nadie todo lo que sabe» (Cunillé, 2011: 210). Y, referido al Hombre de negocios: «Usted aún desea vivir [...] Yo ya he vivido bastante» (Cunillé, 2011: 211).

El hombre de negocios rehúsa la oferta, porque no tiene tiempo ni paciencia, pero al final de la obra, tras el giro y revelación suprema, se dará la paradoja de que quien no tiene tiempo es el hijo del africano, muerto desde hace años.

Como no está dispuesto a llevarse al chico, el Hombre le ofrece al africano su reloj, a modo de recompensa o de limosna. La paradoja es que el Hombre regala un reloj al mismo interlocutor cuya oferta rechaza por falta de tiempo, tratando de compensarle acaso por haber perdido su tiempo siguiéndolo o desplazándose hasta allí. Regalar un reloj es, para este hombre occidental, una manera de abreviar, de ganar tiempo, de quitarse el problema de encima:

INTÉRPRETE.- ¿Por qué me da su reloj?

HOMBRE.- Es para su hijo, de mi parte. Es lo menos que puedo hacer por él después de seguirme una semana entera.

[...]

INTÉRPRETE.- No le comprendo.

HOMBRE.- ¿Su hijo no quiso abordarme en la calle y preguntarme la hora? (Pausa.) Tiene cronómetro y es sumergible.

INTÉRPRETE.- Déselo usted mismo.

HOMBRE.- No tengo tiempo. Tengo una cita dentro de un rato. Un taxi ha de venir a buscarme (Cunillé, 2011: 217-218).

En una aproximación más agresiva, más desesperada, el africano le habla del pasado, de la infancia del hijo, de cuando éste fue reclutado por la guerrilla: «Cuando era un niño lo secuestró la guerrilla y lo obligaron a luchar y a matar [...] A los ocho años se lo llevaron del pueblo, a la selva [...] No teme a nada. Le defendería a usted hasta la muerte si hiciera falta» (Cunillé, 2011: 219).

El africano recomienda la ayuda de su hijo para diferentes asuntos u oficios (chófer, ayudante de cámara, enfermero). En un momento dado dice: «Si le tuviera a su lado le diría en todo momento la verdad» (Cunillé, 2011: 235). La frase está formulada como una condicional de probabilidad, como si se tratara de un futuro posible, hipotético, pero lo cierto es que cualquier clase de futuro con el hijo es imposible y la apódosis de esta condicional debería expresar pura irrealidad. El africano usa un tono exhortativo cargado de seguridad y de experiencia, de confianza ciega en su hijo y sus posibilidades. Tanta insistencia parece, sin embargo, ocultar algo. Habla de un futuro probable, dentro de la esperanza de que el europeo se lleve a su hijo. Más adelante le dirá:

INTÉRPRETE.- No deje que se acostumbre a hacer las cosas a medias ni que haga el gandul [...] Es así como yo le he enseñado todos estos años [...] Mi hijo hará lo que yo le mande. Pero es que además está deseando trabajar para usted. Es lo que más desea en el mundo [...] Establezca una cantidad aunque sea pequeña y si hace bien el trabajo podría ir aumentándola gradualmente [...] Pero no lo haga como si le diera una propina cualquiera. Él tiene que sentir que usted valora su trabajo (Cunillé, 2011: 226-228).

Asistimos, así, a una obstinación dictada por la rabia y la impotencia, una obstinación sin límites y sin miedo, ni siquiera miedo al rechazo. Ello subvierte la lógica del tiempo y del discurso. El africano ha venido a dar una lección al europeo, ha venido a decirle una gran verdad y lo hará; no le importa cuánto tiempo haya de invertir en ello. Al contrario que el europeo, no tiene nada que perder, ni siquiera tiempo:

HOMBRE.- Francamente, creo que su hijo debería quedarse con usted e irse más adelante. Se lo digo en serio.

INTÉRPRETE.- No. Tiene que irse ahora. Aquí no hay ningún futuro. Es un país de ladrones, y los de fuera son peores, además de ladrones son asesinos.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Entonces se llevará a mi hijo con usted mañana?

HOMBRE.- Ahora es demasiado precipitado. Quizá la próxima vez que vuelva.

INTÉRPRETE.- Antes ha dicho que no era seguro que volviera.

HOMBRE.- Siempre digo lo mismo y siempre vuelvo. Lo que ocurre es que no puedo parar en un mismo sitio mucho tiempo. Después de unos días en cuanto salgo a la calle siento que me ahogo. En cualquier calle de cualquier sitio. (Pausa.) Siempre me ha parecido que me faltaba algo, algo insignificante pero que con el tiempo se ha convertido en importante. A veces pienso si no me estaré volviendo completamente loco. En París lo estaba, de eso estoy seguro. Vine aquí huyendo de aquella locura, buscando otra vez mi alma, por decirlo así. Pero no volví a encontrarla en ninguna parte. Incluso puede que ahora esté más loco que antes.

INTÉRPRETE.- A mí no me parece que esté loco. Más bien me parece que tiene miedo, que está asustado (Cunillé, 2011: 230-233).

El alma y su emplazamiento es una cuestión que surge también en *Barcelona, mapa de sombras*, cuando el Médico dice que empezó a operar para ver si averiguaba dónde, en qué lugar del cuerpo, se halla el alma. El Hombre de negocios de *Après moi, le déluge* la busca en un lugar geográfico, o en la experiencia vital a él asociada.

Observemos que en el último parlamento del Hombre, en el fragmento anterior, hay una acumulación de adverbios y determinaciones temporales: «siempre» (en tres ocasiones), «nunca», «ahora», «después», «a veces», «otra vez», y el sustantivo «tiempo» (en dos ocasiones). Se trata de un individuo obsesionado por el tiempo, que aparece en esta obra fuertemente semantizado. El Hombre está enfermo y siente que lo mejor de su vida ha pasado, en París y en otras partes muy borrosas de ese territorio incierto que es el pasado. Del presente, hay poco que le guste o interese: «Soy bueno en mi trabajo, muy bueno, y todo el mundo lo sabe. Además es lo único que sé hacer bien y que todavía me gusta» (Cunillé, 2011: 231). Continuamente teme perder el tiempo, emplearlo en cosas inútiles, estériles:

HOMBRE.- Perdone pero tengo una cita dentro de un rato y todavía no he hecho el equipaje. Ya le dije antes que tenía que hacer muchas cosas antes de marcharme.

INTÉRPRETE.- Seguro que no tardaremos en ponernos de acuerdo, si no, no habríamos venido. Mi hijo y yo no habríamos recorrido tantos kilómetros para venir a verle.

[...]

HOMBRE.- Mire, no puedo aceptar su proposición. Lo siento. Tendría que perder mucho tiempo enseñando a su hijo un mundo que desconoce completamente. No tengo tiempo, ni salud, ni, francamente, paciencia (Cunillé, 2011: 215).

Esta relación con el tiempo, que parece escapársele siempre, no resultar suficiente y, en cualquier caso, colmarle de frustraciones, se manifiesta también en su impuntualidad compulsiva. Ello se manifiesta cuando el africano le dice que su hijo podría hacer que llegara siempre puntual a sus citas: «Él procuraría que siempre llegara puntual a sus citas [...] Miraría la hora en su reloj y le avisaría con tiempo» (Cunillé, 2011: 228). La frase del africano destila una cierta ingenuidad, porque no parece comprender la naturaleza del conflicto del Hombre con el tiempo; como si se tratara de un problema que se soluciona mirando la hora en el reloj.

Más adelante, como para suscitar admiración en su interlocutor, el Hombre habla de su capacidad innata para los negocios, una capacidad tan admirable que ni siquiera su irritante impuntualidad a las citas acaba siendo un obstáculo para su éxito: «Cuanto más tarde llego a una cita de negocios más me odia todo el mundo y mucho más difícil me resulta que coman de mi mano, pero al final lo hacen, comen todo lo que les pongo y a mí me da la gana» (Cunillé, 2011: 231).

A menudo el Hombre no puede dejar de resbalar, en una caprichosa asociación de ideas, hacia un pasado conceptualizado como mucho más feliz que el presente: «¿Sabe lo que más miedo me da de Kinshasa? Las abejas [...] Cuando subo a los taxis obligo a los taxistas a cerrar todas las ventanillas y ellos como venganza me cobran el doble. Claro que en París sólo por cruzar el Sena algunos taxistas también te cobran el doble» (Cunillé, 2011: 216).

Por su parte, el africano utiliza el presente, el pasado y el futuro sin complejos para referirse a la relación con su hijo, y a la vida de éste. Emplea los tiempos con absoluta certeza y seguridad, como si buscara persuadirse de que el vínculo existe o como si estuviera en realidad ya persuadido. Por ejemplo, el Hombre le pregunta cuándo le ha relatado el hijo ciertas cosas y él responde con exactitud que no se lo ha contado por la mañana sino el día de ayer por la noche. Cuando habla de la experiencia de su hijo en la guerrilla, dice: «Todo esto me lo ha ido contando [mi hijo] a lo largo de estos años» (Cunillé, 2011: 223). ¿A lo largo de los dieciséis años que hace que murió? Algunas de estas expresiones temporales se tiñen de extrañeza y de algo sobrenatural e incomprensible, como si el africano viejo mantuviera algún tipo de vínculo espiritual con su hijo muerto:

INTÉRPRETE.- Usted y yo ya no podemos ser hermanos. Quizá si hubiera aceptado a mi hijo como suyo habría sido posible, pero ya no.

HOMBRE.- Por lo menos ha entendido al fin que no puedo llevármelo conmigo.
INTÉRPRETE.- Sí, he entendido que no se lo llevará como hijo suyo.
HOMBRE.- Y tampoco puedo darle ningún empleo porque ni yo mismo tengo seguro ahora mismo el mío. ¿Eso lo entiende también?

(Pausa larga. La *INTÉRPRETE* se levanta.)

INTÉRPRETE.- Espero no haberle hecho perder mucho tiempo y que pueda llegar puntual a su cita.

[...]

HOMBRE.- ¿Se irá mañana a su pueblo?

INTÉRPRETE.- Sí.

HOMBRE.- ¿Con su hijo?

INTÉRPRETE.- Sí, nos iremos los dos.

HOMBRE.- ¿No hablarán con otro hombre de negocios?

INTÉRPRETE.- Quizá.

HOMBRE.- ¿Puedo darle un consejo?

INTÉRPRETE.- ¿Cuál?

HOMBRE.- Pida dinero por él desde el principio (Cunillé, 2011: 233-234).

Hay un amago de abandono por parte del africano. Parece haber comprendido que no hay nada que hacer, que el Hombre de negocios no se llevará a su hijo. Pero queda el último *round* y el africano no está dispuesto a perderlo. Rechaza el dinero que se le ofrece para volver a su pueblo y vuelve a insistir en las virtudes de su hijo, en este caso como enfermero. En un momento dado, le pregunta al europeo si se arrepiente de algo:

INTÉRPRETE.- ¿Se arrepiente de algo?

HOMBRE.- Eso no debería preguntarse a un hombre enfermo. Usted más que nadie debería saberlo.

INTÉRPRETE.- Mi hijo me lo ha preguntado hoy.

[...]

HOMBRE.- ¿Y qué le ha contestado?

INTÉRPRETE.- Que me arrepentía de no haberme ido lejos de aquí cuando era joven, de no haberme marchado a cualquier parte lejos de tanto dolor y de tanta miseria. Eso es lo que le he dicho a mi hijo (Cunillé, 2011: 236).

Y una frase definitiva: «Lo único que quiero es que mi hijo se marche de aquí» (Cunillé, 2011: 237). El miedo a la muerte es lo que imprime más urgencia y semantiza más fuertemente el tiempo como tema. Pero quien teme a la muerte no es el africano sino el hombre blanco —compárese con lo que dice el personaje anciano de *Barcelona, mapa de sombras* en la primera escena: «Yo por la noche no puedo pegar ojo. Tengo miedo de morirme mientras duermo» (Cunillé, 2007: 10)—:

INTÉRPRETE.- A mí en el hospital de Bondo me dijeron que no hacía falta que volviera porque ya no podían hacer nada por mí.

HOMBRE.- Yo les pago demasiado dinero para que me digan algo así.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere decir que les paga para que le mientan?

HOMBRE.- Más o menos.

INTÉRPRETE.- ¿Tanto miedo tiene a morir?

[...]

INTÉRPRETE.- Mi hijo podría haberle ayudado a mirar la muerte cara a cara (Cunillé, 2011: 238).

Se trata de una apódosis condicional irreal, porque el europeo ya ha rechazado al hijo del africano. ¿O acaso sea una anticipación de la cruel verdad que se avecina, la de que el hijo no existe, murió hace mucho tiempo? El Hombre sigue recordando el pasado, París, y los peligros de la selva. Como si estuviera cercano a la muerte. Como el personaje del anciano en *Barcelona, mapa de sombras*, que a medida que se aproxima su final se sume más y más en el recuerdo de la guerra y sobre todo del momento más feliz de su vida, el día que terminó la guerra. El hijo del africano se perfila —en virtud de las dotes de vendedor de su padre— como posible asestador del tiro de gracia que acabe con sus días, por propia voluntad del Hombre de negocios:

HOMBRE.- ¿Cree que no seré capaz de disparar yo mismo mi Beretta?

INTÉRPRETE.- Con una sola bala no te puedes permitir que te tiemble el pulso.

[...]

INTÉRPRETE.- Tengo que irme o mi hijo creerá que me ha ocurrido algo.

HOMBRE.- ¿No se lleva el reloj?

INTÉRPRETE.- No me dejarán salir del hotel con este reloj; es demasiado bueno. Creerán que lo he robado.

HOMBRE.- Pues que venga su hijo a buscarlo.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Quiere ver a mi hijo?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- ¿Por qué?

HOMBRE.- Quiero que me diga él mismo que quiere irse de aquí y dejarle a usted solo.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere llevarse a mi hijo?

HOMBRE.- Podría ser.

[...]

INTÉRPRETE.- ¿Qué quiere decir podría ser?

HOMBRE.- Es posible que pueda darle un trabajo.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere que trabaje para usted?

HOMBRE.- Sí.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere decir que necesita a mi hijo?

HOMBRE.- Sí.

[...]

INTÉRPRETE.- Sí, qué...

HOMBRE.- Sí que lo necesito. (Pausa larga.) ¿Quiere que llame a recepción para que le avisen?

[...]

HOMBRE.- ¿Dónde está entonces?

INTÉRPRETE.- En ninguna parte. Mi hijo murió hace dieciséis años.

[...]

INTÉRPRETE.- [...] Si mi hijo aún estuviera vivo, habría vivido todo lo que le he contado [...] Pero ahora usted también le echará de menos cuando vuelva a Ciudad del Cabo (Cunillé, 2011: 239-242).

Ahora sí que el Hombre de negocios está irritado y echa de la sala al africano — quien le llega a decir «Después de todo le he hecho perder el tiempo, incluso llegar tarde a una cita de negocios» (Cunillé, 2011: 243)—, amenazando con que llamará a recepción para que lo echen. En el momento de descolgar el teléfono, el africano ya ha desaparecido y desocupado el cuerpo de la Intérprete, que vuelve a la situación real y a recuperar su identidad como si nada hubiera sucedido:

INTÉRPRETE.- ¿Ni siquiera me echará usted mismo de su habitación? ¿O es que también le da miedo la gente lisiada?

(Pausa.)

HOMBRE.- Dese prisa, le quedan menos de dos minutos.

INTÉRPRETE.- ¿Cree que podrá esperar tanto tiempo?

(Pausa larga. El *HOMBRE* descuelga el auricular del teléfono, se lo acerca al oído y lo vuelve a colgar sin marcar ningún número.)

HOMBRE.- ¿Quiere ahora una copa?

INTÉRPRETE.- No. Gracias. (Pausa larga.) ¿Me da mi dinero? (Cunillé, 2011: 243-244).

La Intérprete vuelve de su viaje de posesión. Vuelve de ser un instrumento, el canal y medio de comunicación, vuelve de prestar su cuerpo y su voz. Vuelve más enajenada que antes. Ahora sólo quiere cobrar por la traducción y olvidarlo todo, incluida la invitación a cenar del Hombre. Esquiva su proposición de ir a tomar una copa con la excusa de que va a tomar el sol, a pesar de que —apostilla el Hombre— está a punto de llover. Ella asevera que volverá a salir el sol, pues el sol es lo único seguro que hay en Kinshasa:

HOMBRE.- Supongo que estará cansada de que todo el mundo la invite a tomar una copa después del trabajo.

INTÉRPRETE.- ¿Sabe lo único que echo de menos de verdad? El cine, ir a un cine de verdad.

HOMBRE.- ¿Quiere que la invite al cine?

INTÉRPRETE.- No, no podemos ir.

HOMBRE.- ¿Por qué?

INTÉRPRETE.- He oído decir que en todos los cines de Kinshasa hay goteras.

HOMBRE.- ¿Quién se lo ha dicho?

INTÉRPRETE.- Alguien... No recuerdo quién.

HOMBRE.- Lástima, no tengo otro día para poder invitarla.

INTÉRPRETE.- La próxima vez que venga.

HOMBRE.- Puede que entonces ya no se acuerde de mí (Cunillé, 2011: 245).

Tiene lugar entre ellos una conversación extraña y elusiva, en la que la Intérprete, tal como hacía al inicio de la obra, posterga cualquier propuesta de cita para un después indeterminado. El Hombre de negocios le explica en qué consiste el coltán, el negocio al que se dedica y luego, antes de despedirse, le pide a la mujer un último favor, que se suelte el pelo. Ella lo hace y, a partir de este gesto, recuerda una época mejor, en que ella tenía el pelo más largo y era cantante. La Intérprete canta un par de estrofas de una canción y termina la obra, que había empezado con la narración, por parte del hombre, de chistes antiguos:

HOMBRE.- Me debe un favor.

INTÉRPRETE.- ¿Qué favor?

HOMBRE.- El pelo...

INTÉRPRETE.- No lo tengo muy limpio.

HOMBRE.- Sí, ya me lo dijo antes.

(Pausa. La *INTÉRPRETE* se suelta el pelo.)

INTÉRPRETE.- Antes llevaba el pelo mucho más largo, hasta aquí... Pero me lo corté por el sol. (Pausa.) ¿Le he dicho que una vez trabajé de actriz en una película? Pero cuando fui al cine a verla, no salía en ninguna parte. Habían cortado mi personaje. La verdad es que no me importó porque la película era muy mala. Ni siquiera me acuerdo ya del título. (Pausa.) También trabajé de cantante, después de ser actriz. Era la cantante de una orquesta que se llamaba «Paradise», de eso sí me acuerdo. Actuábamos en fiestas y en cruceros de lujo, así es como llegué a África. (Pausa.) ¿No me cree?

(Pausa. La *INTÉRPRETE* se pone a cantar un par de estrofas de una canción, después se queda callada. Oscuridad.) (Cunillé, 2011: 246-247.)

La Intérprete se remansa en una indolora, anestesiada evocación de un pasado más feliz que el presente, más prometedor y lleno de esperanza. Explica cómo llegó a África, cuáles eran sus sueños, y con qué resignada naturalidad, conocedora de las propias limitaciones, renunció a ellos.

Se diría que estos personajes europeos sólo pueden vivir anclados a su particular recreación del pasado, incapaces de asumir —para cambiar— su inutilidad o inercia en el presente, e incapaces de vislumbrar cualquier tipo de futuro.

La Intérprete no contempla el futuro, vive en el presente del sol. El hombre se consuela pensando en el pasado, una remota e idealizada juventud en París, pero tampoco vislumbra un futuro; le alivia pensar que, si la situación se pone muy difícil, cuenta con la inestimable ayuda de su Beretta. África no tiene futuro pero tampoco puede remansarse en el recuerdo del pasado, que es sumamente doloroso y atroz. El presente es invivible; el futuro, impensable a largo plazo. El africano viejo es metonimia e incluso personificación de todo un continente. El africano viejo y su terrible, imposible de asimilar —y, por tanto, olvidable— historia, que es lo mismo que decir su terrible, imposible de asimilar —y, por tanto, olvidable— existencia.

8. EL TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN LA OBRA DE LLUÏSA CUNILLÉ

8.1. El espacio teatral

El espacio es algo que captamos de modo inmediato. «Nuestro campo visual nos desvela un espacio limitado», dice Perec (1974: 109); pero dice también que «[el espacio] nunca me pertenece, nunca se me otorga, tengo que conquistarlo yo». La instantaneidad del espacio permite acercarnos a los objetos que contiene, constituye la posibilidad de la referencia, el acto de la representación (Camarero, 1994: 98).

Como ocurre con el tiempo, el espacio en el teatro se diferencia sustancialmente del espacio en la vida real; como señala Alonso de Santos (1999: 430), no es neutro o indiferente a los personajes que evolucionan en él, sino que se sintetiza y forma parte del drama, de la especificidad teatral (1996: 189). El hecho de que el espacio sea convencional y reducido es una especificidad más del hecho teatral. Apunta Valles Calatrava (2005: 109):

Es un planteamiento casi tópico más que generalizado el considerar que el espacio es la categoría más relevante y característica del texto dramático, ya que el ámbito escénico constituye el elemento peculiar y definitorio del hecho teatral, el lugar donde todos los signos hallan su lugar semiótico.

En efecto, para muchos estudiosos y teóricos, el espacio es la categoría por la que el género dramático adquiere mayor especificidad. Así, afirma Breyer (1968: 8) que el quehacer del teatro «se teje en la urdimbre de la espacialidad, como radicación inaugural que compromete todo su futuro». Señala Ubersfeld (1993: 108):

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional.

Un texto de teatro necesita un lugar, una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas de los personajes. Las ideas elaboradas a partir de los objetos del mundo real y de las palabras del espacio textual constituyen un espacio imaginario o simbólico cuya existencia escapa a nuestra percepción (Camarero, 1994: 93). La del espacio creado en el texto es la presencia de una ausencia que pide a gritos la escenificación. Como texto literario, se ofrece en una espesura de signos sincrónicos,

esto es, dispuestos en un espacio, espacializados. Así, el espacio teatral se construye a partir del texto de acuerdo con unas coordenadas históricas o unas realidades psíquicas.

A diferencia de otros géneros literarios, en el género dramático el espacio desciende del plano imaginativo y se materializa sobre un escenario para imponer unos límites reales concretos, para acoger actores y distancias, para ser iluminado de una determinada forma. La fábula dramática, en su configuración textual, se hace para ser vista y oída en unos límites espaciales concretos. En el drama, las limitaciones de la realidad a los espacios son las condiciones mínimas, insuperables. El proceso constará de dos fases: en la lectura, el espacio forma parte de posibles construcciones imaginarias sugeridas por el diálogo y las acotaciones; en la representación, el espacio forma parte de la situación física que ocuparán objetos y actores en escena, teniendo, pues, en cuenta, el condicionamiento que la extensión material del escenario impone a todas las categorías de la obra dramática. Tras constatar las necesidades espacio-temporales que el texto impone, el director de escena habrá de aprehender la poética del espacio y el tiempo que la obra en cuestión lleva implícita. Señala Ryngaert (1991: 72): «Tout text est porteur d'un ou plusieurs espaces métaphoriques qui fondent l'univers de la pièce».

Hemos introducido ya en otro lugar el concepto bajtiniano de cronotopo, como unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto: «El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad [...] En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo» (Bajtín, 1989: 393). Aplicados al teatro, la acción y el cuerpo del actor se conciben como la amalgama de un espacio y de una temporalidad. El cuerpo no sólo está en un espacio y evoluciona durante un tiempo sino que está hecho de ese espacio y de ese tiempo. Además del espacio diegético, escénico y dramático, Pavis (1996: 160) distingue el espacio gestual, que sería el creado por la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores, un espacio emitido y trazado por el actor, inducido por su corporalidad. En su *Diccionario del teatro*, Pavis (1996: 177-178) asimila el espacio gestual al también denominado espacio lúdico, dentro de la siguiente tipología de espacios teatrales: espacio dramático, espacio escénico, espacio escenográfico, espacio lúdico o gestual y otros espacios que denomina metafóricos.

Espacio, tiempo, fábula y vida de la obra dramática no son términos absolutos sino un fragmento de una secuencia mucho más amplia en todas sus categorías y sentidos. En el caso que nos ocupa ahora, el espacio escénico presente o patente generalmente se

concibe como una parte de un continuo (por ejemplo, la ciudad, el campo, la casa) que se segmenta en el escenario, pero en ningún caso se aísla; del mismo modo que el tiempo de la escena es un segmento del continuo temporal de la fábula, que ha sido elegido por su intensidad, por su dramatismo. El tiempo presente de la representación enlaza siempre con un tiempo anterior y sigue en otro posterior extraescénicos.

Por otra parte, es sabido que los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse en la representación mediante palabras, o por medio de signos no-verbales (gestos, luces, pinturas, etc.) con espacios latentes contiguos al que escenográficamente representa la escena y a los que puede accederse físicamente al abrir una puerta, visualmente al mirar por una ventana, desde abajo o desde arriba de una escalera que se insinúa en escena, oralmente si alguien alude a dónde va, semióticamente si se han formalizado salidas a derecha o izquierda, etc.

Bobes Naves (1997: 389) distingue entre ámbitos escénicos (las distintas relaciones posibles entre escenario y sala, esto es, el lugar físico donde se realiza la representación y donde se establecen de un modo concreto las relaciones entre el lugar de la acción que representa el mundo ficcional —escenario— y el lugar de la expectación —sala—) y los espacios escénicos o lugares dispuestos para la representación de la obra.

En cuanto a ámbitos escénicos, y sea cual fuere la disposición externa del edificio, se señalan en el interior del teatro al menos dos espacios bien diferenciados: escenario y sala:

La oposición generada entre estos dos espacios no se limita a la categoría espacial, se prolonga en otros términos con los elementos que acogen uno y otro espacio: actores / público; actividad / pasividad; dejarse ver / mirar; ficción / realidad; tiempo literario / tiempo de la realidad, etc (Bobes Naves, 1997: 390).

A pesar de sus múltiples manifestaciones y variantes a lo largo de la historia (ámbito en O, en U, en T, en L, etc.), las disposiciones de los ámbitos escénicos son reducibles a dos: la envolvente y la enfrentada. A ello cabe añadir la opción de jugar con una o varias escenas (escenario único / escenario múltiple) que intensifican o diversifican la atención del espectador.

En cuanto a los espacios escénicos, en palabras de Bobes Naves (1997: 388) el espacio en teatro es «una conjunción de espacios imaginarios (los dramáticos y los lúdicos) que han de concretarse en espacios reales (los escénicos y los escenográficos)». Los espacios dramáticos son los lugares que crea el drama para situar a los personajes y viene dado por la fábula, siendo en sí mismo un lugar imaginario; los espacios lúdicos

son los creados por los actores con sus distancias y movimientos; los espacios escenográficos reproducen en el escenario, mediante la decoración, las luces, la disposición de los actores y de todo cuanto está en escena, los espacios dramáticos; y los espacios escénicos son el lugar físico donde se representan los otros espacios (escenario, plaza, tablado, etc.).

Así, habrá unos espacios previos a la obra (el edificio teatral y el escenario, que se pone al servicio del actor y de la acción dramática en situación, y cuyo espacio vacío se transforma en el espacio dramático de la obra y también en el escenográfico, siguiendo las referencias e indicaciones del texto espectacular interpretadas por el director de escena), y unos espacios creados por la obra (el espacio escénico, el escenográfico, el dramático y el lúdico). Los espacios se pueden semiotizar de manera icónica o simbólica.

El sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares señalados por la historia representada. Su ocupación del espacio, sus movimientos, las distancias creadas no son arbitrarios sino que guardan una estrecha relación con su situación afectiva y las claves de su interacción. La iluminación, los objetos, el espacio sonoro, determinados gestos que sugieren extraescenas contiguas, todo ello también conforma el espacio escenográfico.

En cuanto al espacio lúdico, señala Bobes Naves que:

El espacio lúdico está en inmediata relación con los personajes y es independiente de los objetos escenográficos, puede crearse en un espacio escénico completamente vacío, por medio de elementos paraverbales, con los movimientos y posiciones de los personajes y mediante sus distancias relativas. El espacio lúdico se crea mediante signos y formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor. Se trata de relaciones espaciales interpersonales o entre personas y objetos y suelen tener un valor sémico que se integra con el que procede del espacio escenográfico, o al menos se encuadra en él; para el espacio lúdico son de gran importancia los deícticos del texto, que adquieren valor performativo inmediato respecto al espacio y a los objetos que lo ocupan (Bobes Naves, 1997: 415).

En cuanto empieza la obra, e incluso antes, en cuanto el decorado emite los primeros informes del lugar donde se desarrollará la acción, la contigüidad de escenario (espacio donde transcurre la acción) y sala (espacio de la observación) queda rota. El espacio representado en el escenario es el llamado espacio presente o patente, al que se opone el espacio latente, tan extenso como quiera el autor. Al espacio presente,

escenográfico y lúdico, llegan los personajes procedentes de los espacios latentes y vuelven a ellos.

El signo espacial es de naturaleza icónica, no arbitraria, y ello significa que sostiene y aspira a una relación de similitud con aquello que quiere representar. El espacio escénico se muestra como el espacio referencial del texto. El signo escénico posee el doble estatuto paradójico de significante y de referente. La representación es también la imagen visual, plástica y dinámica de las redes textuales. También es cierto que en la puesta en escena es posible y hasta habitual no respetar las indicaciones de las didascalias —lo que Kurt Spang (1991: 209) llama *signos auctoriales*— e incluso del propio diálogo —*signos espaciales emitidos por las figuras*, o bastidores verbales (Spang, 1991: 209)—, subvertirlas o hacer caso omiso.

Señala Ubersfeld (1993: 124) que el espacio teatral puede ser definido, en lo que se refiere al texto, a partir de cierto número de determinaciones lexicales. Esta primera lista se elaborará sin ningún criterio de selección entre campos semánticos de empleo; ni distinción entre didascalias y diálogos, esto es, tomando en cuenta el conjunto de la superficie textual; ni distinción entre lo que es o puede ser elemento escénico y lo que es extraescénico. La lista, formada por la suma de todas las determinaciones locales, los complementos de lugar, no será puramente lexical, sino semántico-sintáctica. También es preciso añadir la lista de objetos que pueblan el espacio teatral; los objetos imprimen su propio código a la espacialidad.

El espacio escénico es también la transposición de una poética textual. El trabajo de dirección escénica consiste en encontrar los equivalentes espaciales de las grandes figuras de la retórica y, muy particularmente, de la metáfora y la metonimia. Existen modos, dispositivos de sustitución entre las posibles proyecciones y aplicaciones del objeto textual sobre el espacio escénico. Y el espacio escénico, en virtud de la multiplicidad de sus redes concretas, puede contener, a un tiempo, la imagen de una determinada red metafórica, de un determinado campo semántico, de un determinado modelo actancial. El espacio aparece como una estructura simbólica: el funcionamiento de los dispositivos de sustitución implican una proyección y una estructura simbólicas. Por ello, como señala Ubersfeld (1993: 127), el espacio escénico es el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno.

Además, en el escenario el espacio no se construye solamente en relación con el lugar escénico tal como ha sido culturalmente construido, sino que se fabrica

esencialmente con el gesto y la *foné* de los comediantes. Por eso es pertinente preguntar desde dónde se habla, adónde dirige la voz el actor, qué relaciones espaciales estructuran el cuerpo y la voz.

Creadores escénicos de tanto calado y relevancia como Adolphe Appia y Gordon Craig hicieron una nueva valoración del decorado como elemento y del espacio escénico como lugar en que la acción teatral se desarrolla. Concibieron el espacio escénico no sólo como el espacio marcado por la línea de implantación escenográfica, sino como totalidad técnico-teórica en que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo. Adolphe Appia hablaba del espacio viviente, una especie de placa de resonancia de la música gracias al intermediario del cuerpo. Dice Appia (en cita y traducción de Juan Antonio Hormigón, 1970: 23):

Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos.

Para Appia, el arte de la puesta en escena no era otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes construidos. De ahí el rechazo a toda decoración inanimada, y el papel primordial concedido a la luz. Gordon Craig, por su parte, fue ante todo un creador de ambientes, un evocador: los objetos se desmaterializan para convertirse en sucedáneos de una idea: en símbolos (Hormigón, 1970: 28). Después, futuristas y constructivistas se lanzarán por el camino abierto por estos precursores, buscando la radical transformación del espacio escénico en que debe realizarse el juego del actor, una nueva comunicación e influencia del actor sobre el público y una activa y prometedora renovación escenográfica que acaba con el decorado pintado decimonónico e introduce la materia y el color en tanto que tales. En otro orden de cosas, Erwin Piscator se caracteriza por unas puestas en escena con materiales nuevos, maquinaria, sistemas modernos, proyecciones tanto escenográficas como documentales, etc. En medio del alud de experiencias y especulaciones, como notoriamente las de la Bauhaus, sólo Brecht se despreocupa de las grandes renovaciones técnicas, de la destrucción de la sala o de la metafísica que liga el color a la luz. Desde el punto de vista del teatro proletario, Meyerhold abogará por el constructivismo, la

pasión por la técnica y la máquina, el acceso del proletariado al público espectador, y ello conllevará un cambio en la percepción del edificio teatral, al que querrá dotar de un dinamismo orgánico. La nueva escena, sin telón ni bambalinas, equipada con plataformas móviles, horizontal y verticalmente, permitirá utilizar las transformaciones del juego y las construcciones cinéticas.

Todos ellos imaginaban un nuevo tipo de relación entre el espectáculo y su público, y fueron grandes renovadores de la escenografía, los auténticos creadores del concepto de espacio escénico. Brecht, por su parte, aceptó el escenario como un utensilio heredado de la historia del teatro, susceptible de ser perfeccionado pero en definitiva útil: para Brecht, los problemas de la construcción de una dramaturgia globalmente revolucionaria interesan más a las estructuras internas del espectáculo y a las posibilidades de acceso del espectador, que a una determinada forma escénica que pretenda condicionar y asumir el todo.

El objeto teatral es, en su estatuto textual, «aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica» (Ubersfeld, 1993: 138). El objeto puede ser utilitario; puede ser referencial, icónico e indicial; puede ser simbólico, metonímico o metafórico. Más allá de vestuario y decorado, entendemos por objetos escenográficos los elementos visuales realmente manipulables por los actores. No son elementos decorativos sino que aportan significado. La tendencia a la síntesis y estilización escenográficas contemporáneas implica que el objeto haya de ser necesariamente significativo, porque ha sido elegido por el escenógrafo y aceptado por el director. Todo lo que hay en escena significa. Para Batlle (2003: 38) el objeto teatral significa: 1) por el lugar donde se lo ha situado, en relación con el resto de la escenografía y personajes; 2) su forma, color, volumen, material y su adecuación o contraste con el resto; 3) su propia capacidad de significación, denotativa o connotativamente.

También la iluminación es un elemento significativo del espacio escénico, y puede ser funcional, semántica (con contenidos metafóricos), atmosférica o psicológica, y sintáctica (jerarquiza la dirección y el orden de la mirada del público, separa secuencias temporales).

Recapitulando, la fábula dramática, en su configuración textual, escrita o escenificada, se hace para ser vista y oída en unos límites espaciales concretos. El espacio se encuentra en las dos fases del proceso de comunicación dramática: en la lectura forma parte de posibles construcciones imaginarias sugeridas por el diálogo y las

acotaciones, y en la representación forma parte de la situación física que ocuparán objetos y actores en escena. El lugar imaginario que crea la fábula (espacio dramático) ha de ser representado en el espacio real de un escenario investido de una escenografía (espacio escenográfico), la cual, mediante una estética realista, simbolista, expresionista, etc., convierte el escenario (espacio escénico) en los lugares donde se mueven los personajes (espacio lúdico). «Todo en la obra se polariza hacia ese espacio, todo se hace significativo en él, integrado en un conjunto cuya unidad es uno de sus rasgos característicos. Los procesos de semiosis teatral se originan y culminan en ese espacio escénico previsto en el texto espectacular y realizado en la representación: todo lo que queda situado en el escenario, por el hecho de hallarse allí, ha de ser interpretado en el conjunto de la obra representada» (Bobes Naves, 1997: 402). El espacio patente es el que está a la vista; los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse en la representación mediante palabras, o por medio de signos no-verbales (gestos, luces, pinturas), con espacios latentes contiguos al que escenográficamente representa la escena.

Erika Fischer-Lichte (1999: 190) enumera y define los tres aspectos fundamentales de la ubicación material del espectáculo teatral: el lugar de la representación (teatro, plaza, etc.), la forma del lugar de la representación (en O, en U, en T, en X, según las distintas posibilidades diferenciadas por Breyer, en 1968) y la zona específica de la representación; o sea, y en tres términos, el local, el ámbito escénico y el escenario, lo que conjuntamente agrupa Pavis (1996: 180-181) en su consideración del espacio escenográfico. El espacio dramático, el propuesto en la obra y diseñado en escena, constituye, pues, un espacio simbólico que se configura mediante elementos verbales y otra serie de procedimientos representativos que se producen en un determinado espacio escenográfico físico. Es el espacio dramático, el espacio textualmente representado, el que mayormente nos interesa.

En el marco de su teoría del drama, García Barrientos (2007: 36) establece el siguiente esquema sobre la categoría de espacio teatral:

Espacio de la comunicación

Sala
Escena
 Cerrada (T)
 Abierta
 Parcial (U)
 Total (O)

+ Relación
 Oposición / Integración
 Fija / Variable

Planos

Diegético
Dramático
Escénico

Estructura

Espacio único
Espacios múltiples
 Sucesivos
 Simultáneos

+ «Valor» de la estructura

Signos

Espacio escenográfico (decorado, iluminación, accesorios)
Espacio verbal (palabra, tono)
Espacio corporal
 Expresión (mímica, gesto, movimiento)
 Apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)
Espacio sonoro (música, efectos de sonido)

Grado de (re)presentación

Patente (Visible)
Latente (Contiguo) [Técnicas: voz de fuera, hacia fuera, teicoscopia]
Ausente (Autónomo)

+ Relación dentro / fuera

Distancia

Espacio icónico
 Realista
 Estilizado
Espacio metonímico
Espacio convencional

Perspectiva

Externa (Objetiva)
Interna (Subjetiva): Implícita / Explícita

Espacio y significado

Neutralización – Semantización – Tematización

El **espacio de la comunicación** se configura como la relación entre los espacios que ocupa cada uno de los dos tipos de sujetos: los actores ocupan la escena, mientras que el público se sitúa en la sala. Esta relación puede ser de oposición o de integración, en diferentes grados, y puede mantenerse fija o ser variable a lo largo de un mismo espectáculo. Señala García Barrientos (2007: 21) que esta relación cristaliza en tres formas fundamentales: la escena cerrada por tres lados y abierta sólo por uno a la sala (teatro a la italiana, frontal, en T); la escena abierta parcial, que oculta un solo lado y abre tres a la sala (teatro griego, semicircular, en U), y la escena abierta total, rodeada completamente por la sala circular, en O).

Como en el caso del tiempo, en la distinción de los tres **planos espaciales** correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramatólogo (fábula, drama, escenificación), se basa el estudio del espacio dramático, que hay que entender como la relación entre el ficticio de la fábula o espacio diegético y el real de la escenificación o espacio escénico.

En nuestro estudio sobre la obra de Lluïsa Cunillé, más que en el espacio de la comunicación y en los planos espaciales, vamos a centrarnos en las categorías que expondremos a continuación, sobre todo la estructura y los signos teatrales.

En cuanto a **estructura**, hay dos posibilidades básicas: el espacio único, manifestación de la célebre unidad de lugar y la opción más habitual a lo largo de la historia de la literatura dramática, más allá de las dramaturgias clasicistas; los espacios múltiples, que ocupan el escenario sucesiva o simultáneamente.

Todos los **signos** teatrales son capaces de representar espacio. Decorado, iluminación y accesorios constituyen el espacio escenográfico, la representación de espacio ficticio con espacio real. Siendo el teatro el lugar de lo posible, la escenografía es, en cambio, «la individuación de una imagen dramática adecuada a través de la definición del espacio» (Giorgio Strehler, citado por Ruesga, 2010: 168).

Por otra parte, los signos lingüísticos, tanto la palabra como el tono (volumen, entonación, ritmo, intensidad, acento, también representan el espacio verbal, que puede llegar a sustituir al escenográfico («decorado verbal»). El espacio corporal resulta del espacio de signos que tiene como soporte el cuerpo de un actor, tanto los de expresión (mímica, gesto, movimiento), más dinámicos, como los de apariencia (maquillaje, peinado, vestuario), más estáticos. Y, por último, también la música y los efectos de sonido pueden representar lugar; constituyen el espacio sonoro.

La categoría de los **grados de (re)presentación** atraviesa todos los elementos del análisis, pero es en el espacio donde su rendimiento es mayor, dado que el principio básico de la dramaturgia del espacio se encuentra en la oposición entre espacio visible o patente y espacios invisibles, pudiéndose dividir estos últimos en espacio latente, es decir, en contacto, continuidad o contigüidad con el patente, y espacio ausente o autónomo, formado por los lugares separados e independientes de los visibles. Este aspecto, genuina y exclusivamente dramático, explora, a menudo con notables resultados artísticos, la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está dentro y fuera de la escena, en el espacio visible o en el invisible (por oculto o por ausente).

En cuanto a los **grados de (re)presentación en relación a la categoría de personaje**, llamamos patentes los personajes estrictamente definidos como dramáticos, a la vez presentes y visibles, porque entran en el espacio patente; los ausentes, del aquí y el ahora de la acción, son los meramente aludidos, correspondientes a los espacios autónomos; latentes son los que, estando presentes, no llegan nunca a hacerse visibles, quedan ocultos y corresponden a los espacios contiguos.

La **distancia** interpretativa se refiere a los diferentes estilos escenográficos para representar el espacio visible. García Barrientos (2007: 23) distingue tres tipos, cuya clasificación resulta útil para analizar el paso del texto a la escenificación. Así, está el espacio icónico o metafórico, por relación de analogía entre el espacio ficticio y el escenario, que puede a su vez ser realista, si la semejanza es estricta o detallada, aunque en diferentes grados, o bien estilizado, también en distintos grados y tipos de deformación. Por otra parte, el espacio metonímico o indicial es aquel en el que la relación entre el lugar ficticio y el escenario es natural o responde a los tipos de traslación por contigüidad propios de la metonimia (parte-todo, causa-efecto, símbolo-simbolizado). Por último, el espacio convencional, en el polo de la máxima distancia, abarca las formas arbitrarias, por pura convención, de representar el lugar ficticio, como el decorado verbal, meramente significado con palabras.

La **perspectiva** puede ser interna (subjetiva) o externa (objetiva) y funciona de modo análogo al referido en la categoría temporal. Algo tan habitual como los cambios de lugar, equiparables a las elipsis temporales, implican en definitiva, como única explicación lógica, el recurso a la perspectiva interna implícita (del dramaturgo).

En cuanto a **espacio y significado**, valga asimismo lo dicho a propósito del tiempo. La mayoría de las obras presentarán un grado mayor o menor de semantización del espacio, entre los dos extremos de la tematización y la neutralización.

8.2. El espacio en la obra de Lluïsa Cunillé¹⁷

Daniel Bell (1978: 107) sugiere que la organización del espacio se ha convertido en el problema estético fundamental de la cultura de mediados del siglo XX, del mismo modo como el problema del tiempo (Bergson, Proust y Joyce) fue el problema estético fundamental de las primeras décadas de este siglo. Señala Harvey (1998: 227) que tratamos el espacio como un hecho de la naturaleza, «como un atributo objetivo de las cosas que pueden medirse y, por lo tanto, acotarse». El espacio de la comunicación global en que nos hallamos inmersos se caracteriza por la penetrabilidad, la conectabilidad, la transitabilidad, la viabilidad y la accesibilidad (Petrilli, 2006: 453), de manera que el espacio como distancia —del mismo modo que el tiempo como duración— se concibe como un impedimento, como algo que se interpone y debe ser reducido.

Michel Foucault (1972) señala el espacio como el elemento irreductible de nuestro estado social de cosas. En las obras que analizaremos más adelante, ello es bien perceptible. Así, en *Barcelona, mapa de sombras*, la habitación minúscula donde se aloja ejerce un gran determinismo en la cosmovisión de la Extranjera —ella misma dice que se le ha pegado como un caparazón—; y es de notar, en otro orden de cosas, la fijación de la profesora por vivir en habitaciones alquiladas. En *Après moi, le déluge*, el espacio del hotel define a los personajes y, en un marco más amplio, el espacio aludido de África —nunca mostrado en escena, ni siquiera a partir del personaje del africano, que es invisible—, lugar geográfico de nacimiento, predetermina el destino del africano y de su hijo, hasta el punto de que, habiendo muerto éste prematuramente, pueda el padre describir con toda seguridad el futuro que le habría aguardado en caso de haber sobrevivido. El cuerpo existe en el espacio y debe someterse a la autoridad o forjarse espacios específicos de resistencia y libertad en el seno de un mundo represivo. El ordenamiento simbólico del espacio —como también el del tiempo— constituye un marco para la experiencia por el cual aprender quién y qué se es en la sociedad; así, en teatro, cualquier personaje inserto en un espacio determinado da información acerca de su existencia, sus orígenes, sus modos y medios de actuación. Importa la dialéctica del personaje con su espacio vital.

¹⁷ La primera vez que aparecen citadas en este apartado, las obras de Cunillé llevan entre paréntesis el año de estreno; en caso de no haber sido estrenadas, se proporciona el año de publicación. Sólo hay un caso de obra inédita que se menciona, *Islàndia*.

El tiempo y el espacio no pueden comprenderse independientemente de una acción social, y de ahí la relevancia del sentimiento de humillación que experimentan los inquilinos de la obra *Barcelona, mapa de sombras*, por estar a punto de ser desalojados del piso del Ensanche; o la situación de precariedad del africano que visita a un blanco en su lujoso hotel en Kinshasa y que está sujeto siempre a la amenaza de la exclusión o la expulsión (*Après moi, le déluge*). En efecto, las relaciones de poder siempre están implicadas en prácticas espaciales y temporales. Apunta David Harvey (1998: 265) que «Las prácticas espaciales y temporales nunca son neutrales en las cuestiones sociales. Siempre expresan algún tipo de contenido de clase o social y, en la mayor parte de los casos, constituyen el núcleo de intensas luchas sociales». Precisamente las dos obras de Lluïsa Cunillé que nos ocupamos en analizar en el presente trabajo son, dentro de la producción de la autora, las más imbuidas de contenido y mensaje social; por ello, los espacios representados y las relaciones de los personajes con los espacios son particularmente relevantes.

En el terreno de la comunicación, el arte y la estética, no cabe duda de que cualquier sistema de representación es una espacialización que congela el flujo de la experiencia y, al hacerlo, distorsiona aquello que se esfuerza por representar. En efecto, la teoría de la estética puede arrojar mucha luz a la inhibición o facilitación de los procesos de transformación social que operan las diferentes formas de espacialización.

Por otra parte, tanto el propio hecho como las mismas condiciones de la representación determinan de modo decisivo el texto espectacular y, consecuentemente, el texto literario como historia concreta y diversamente actualizable, pero es que, asimismo, la dimensión virtual de representabilidad del género dramático, su especificidad de comunicación *in praesentia* (Segre, 1984: 20) e incluso la propia concepción sociocultural y estética del hecho escénico en cada momento imponen a priori una serie de pautas de composición, de prefiguración fabulística, que afectan no sólo a las distintas unidades dramáticas sino a la configuración dialógica y situacional de la obra.

Señalan Foguet y Santamaria (2009: 74-75) que las formas cerradas, unitarias, concentradas de los textos más clásicos se oponen, en general, a las más abiertas, fragmentarias y múltiples del teatro contemporáneo. Las primeras aspiran a la armonía y a la belleza de la unidad. Las segundas tratan de captar la licuación de la sociedad contemporánea en la diversidad. Tanto en unas como en otras confluye, en la interpretación del espacio escénico, lo simbólico (compartido) y lo imaginario (propio

de cada lector). Ello está directamente relacionado con las premisas del drama contemporáneo tal como lo describen y explican estudiosos como Peter Szondi y Jean-Pierre Sarrazac. La lectura del texto permite hacerse una imagen espacial del universo dramático: el lector lo construye y modela a su gusto con la ayuda de la imaginación y de su enciclopedia de referentes.

A pesar de que Lluïsa Cunillé parte de individuos solitarios o, en cierta medida, incomunicados, la aspiración que alientan sus personajes y situaciones es la comunicación con el otro. Conocer el lugar de la persona, del individuo, asirse a alguna forma de identificación, dentro del collage de imágenes espaciales superpuestas que hace implosión sobre los seres humanos. Partir del individuo para llegar al otro, cuando los espacios son ajenos e intercambiables, lugares de desencuentro que no favorecen la identidad colectiva y, por ello, no ayudan a dar forma a un orden social claro.

La estructura espacial. Espacios únicos y estáticos. *La venda, Privado, Libración, Rodeo*. Los primeros espacios de Cunillé son abstractos, y las acotaciones destilan cierta geometría en su concepción; ello ocurre en *Mediatrix de un escaleno* (1991), que tiene lugar en una habitación triangular y cuyo título evoca inequívocamente la figura del triángulo, y en *Rodeo* (1992), en que, en una oficina, todo parece rodear a la protagonista como si ésta fuera el eje de una circunferencia. En *Rodeo* se confunden el ámbito público (laboral: empresa de pompeas fúnebres) y privado (negocio familiar): «Sentada a una mesa, en el centro del escenario, Ella marca el punto focal del espacio escénico y adquirirá el rango de signo connotativo, alrededor del cual girarán todas sus relaciones cotidianas» (Barbero Reviejo, 2005: 274). Cunillé se sitúa a menudo en esta frontera entre lo público y privado, que son espacios metafóricos o semánticos que se conectan a través de la figura del pasaje o del umbral de uno a otro.

Creemos que si algún cronotopo —de los que Bajtín (1989: 399) denomina de gran intensidad emotivo-valorativa y considera uno de los grandes cronotopos abarcadores y esenciales, y estables desde el punto de vista tipológico— le cuadra, en términos generales, a la producción de Lluïsa Cunillé, es el del umbral:

Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. La misma palabra «umbral» ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo de atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico (Bajtín, 1989: 399).

De hecho, aclara Bajtín (1989: 399), en este cronotopo el tiempo es un instante que parece no tener duración y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico. Es el tiempo del misterio y del carnaval. Albertí hablaba, en la entrevista que figura en el Anexo 2 del presente trabajo, decantación tiempo psicológico:

En Lluïsa Cunillé siempre es más denso el tiempo interior del personaje que el de la situación. Y siempre acaba venciendo el tiempo interior del personaje sobre el tiempo de la situación en que está constreñido. Es la gran venganza del teatro de Lluïsa Cunillé con nuestra sociedad. Y es, en el fondo, la gran poética. La autonomía de estos personajes tiene que vencer a las falsas trampas que nos hemos puesto para construir nuestro mundo. Hay una especie de decantación entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico. Hay una doble articulación del tiempo en el teatro de Lluïsa, y siempre gana el tiempo psicológico (Anexo 2.13).

Generalmente sus personajes se hallan en transición, en un margen o en un umbral, saliendo de una situación para entrar en otra, en un momento donde el personaje se halla en falso y es más vulnerable y proclive a la revelación. Este estado se alcanza en momentos de pérdida, por ejemplo por el desprendimiento de propiedades o bienes, como ocurre en *La venda* (1997), que tiene lugar en un viejo edificio cerca del mar, casi abandonado, de noche, con la interferencia entre escenas de la voz en *off* de un contestador automático. También en la obra *Húngaros* (estrenada en 2002), coescrita con Paco Zarzoso, la Mujer 1 quiere vender su casa, situada sobre una zona volcánica. Es lo que ocurrirá en *Barcelona, mapa de sombras*, pues todos los inquilinos de una casa son exhortados a abandonarla, pero también el matrimonio anciano que les subarrienda las habitaciones está en un momento de paso, de transición radical: él está a punto de morir y su esposa se dispone a cambiar de apariencia y hacerse pasar por un hombre. Es el espacio fronterizo de Sanchis Sinisterra.

También hay espacios exteriores dados a esta idea de transición, de liminidad y también de desprotección. Un parque nocturno es el escenario de la misteriosa *Libración* (1994), y también de *Intemperie*, esta última coescrita con Paco Zarzoso y estrenada en 1995. En *Libración*, dos mujeres de las que apenas sabemos nada se citan a una determinada hora en un parque, sin un objetivo claro; al final se descubre que cada noche a la misma hora sucede un fenómeno paranormal: el balancín cambia solo de posición. El título de la obra parece insinuar una relación con los aparentes movimientos de la luna. Con ello el espacio queda trascendido por algo sobrenatural y es objeto y medio del deseo de volver a la infancia, al tiempo de lo sagrado. En

Intemperie está presente también, y de un modo más explícito, el elemento vertical o religioso o sobrenatural, pues el personaje dialoga con Dios sentado en el banco de un parque y termina protegiéndolo de una lluvia de insecticida con un paraguas. También en *Dotze treballs* (1998) aparecen los personajes sentados en un banco; en este caso, dos mujeres que hablan y fuman mientras realizan doce trabajos nada hercúleos, consistentes en adivinanzas, juegos, canciones, etc. *Cel* —de ella se hizo una lectura dramatizada en 1995 y fue publicada en la antología de 2008 *Deu peces*— presenta también un único espacio exterior, esta vez menos urbano y civilizado; se trata de un paraje junto a un precipicio rodeado de cielo, tal como reza la acotación inicial de la obra.

Privado (1998) sucede en una habitación de hotel en penumbra; la mujer que en ella se aloja es guía turística y se debate entre dos hombres, dos propuestas, dos proyectos. La mujer se acaba de despertar y los hombres no dejan de beber; el espacio, desdibujado pero con connotaciones de ranciedad y desconchados, contribuye al decadentismo de la situación. En *Passatge Gutenberg* (2000) se nos muestra un apartamento antiguo y en penumbra, con una ventana que supuestamente daría al pasaje—no calle—que da nombre a la pieza y que evoca la situación transitoria, de rito de paso, en que se encuentra la protagonista, que se dedica a escribir cartas de otros. *La venda* (1997) y *Molt novembre* (1993) evocan asimismo inmuebles deteriorados; también, pero en menor medida, la oficina de *Rodeo*. En *El temps* (2011), como en *Rodeo* (1992) el espacio único es un despacho. En *Occisió* (2001), se trata de la sala de un hotel prácticamente vacía. En *La nit* (fecha en 2006 y publicada en *Deu peces*, 2008), la acción transcurre en un almacén de coches abandonados, y en *Vianants* —coescrita con Paco Zarzoso y estrenada en 2004 en la Sala Beckett, con dirección de Xavier Albertí, en un paraje poblado de contenedores de basura y seres al límite.

Señala Feldman (2011: 254) que, en las primeras obras minimalistas de Cunillé, «l'única referència espaciotemporal concreta és el so d'un tren que sembla passar a prop, però no queda clar si es tracta d'un tren que viatja avui, ahir o demà».

Los espacios estáticos pueden concebirse como cuadros vivientes (*tableaux vivants*). Se trata de un espacio propicio para la evocación de situaciones y de condiciones, más que de acciones y caracteres. Puchades (2002) y también Madariaga (2006: 11), entre otros, hablan del álbum de fotografías de Cunillé, pasando de la idea de *tableau* a la de escena fotográfica, que se presta a exponer la intimidad, la mostración de un instante. En el teatro estático se sustituye la categoría de acción por la de

situación; como señala Sarrazac (2009: 70), el movimiento dramático nace en una tensión entre la inmovilidad física y psíquica de los personajes. La acción interhumana se metamorfosea en movimiento psíquico; así, en Maeterlinck y Strindberg. El espacio y el tiempo dramáticos se orientan a la exploración de la dinámica del inconsciente.

La estructura espacial. Textos fragmentados con diversidad espacial. Buena parte de la obra de Cunillé tiende a la multiplicidad espacial, más evocada o sugerida que mostrada o escenificada. Xavier Puchades (2005: 26) afirma que «Únicamente el tratamiento del espacio en Cunillé abre una grieta apasionante para mirar por ella el funcionamiento de su mundo y, de reajo, el nuestro». En un estudio anterior, Puchades (2002) establecía una clasificación de las obras de Cunillé en relación a los espacios (no estáticos) que presentan:

- a) Personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje;
- b) espacios cambiantes o alternantes manteniendo los mismos personajes;
- c) la mirada y la voz de uno o varios personajes deambulan por diferentes espacios.

El primer grupo es el que engloba obras con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje. *Berna* (1994) es la primera obra que cumple estas características: varios personajes en diferentes espacios de exterior: una calle con un contenedor, distintas zonas de las afueras de la ciudad, una calle con una cabina telefónica, un banco cerca de la estación, el interior de un taxi. Apunta Puchades (2002) que las distintas escenas de *Berna* giran sobre un mismo tema, quizá la catástrofe, desde distintas situaciones. *Jòquer* (1994) también presenta multiplicidad de espacios, pero con mayor independencia de las escenas entre sí. También *Viajeras* coescrita con Zarzoso y estrenada en 2001 en la Sala Palmireno de Valencia —y que surge de *Vigília*, fechada en 1996— y *Aigua, terra, foc i aire* (1995) se sirven del recurso a la imaginación de los personajes. También *Vacantes* (1996) y *Húngaros* (2002) participan de estas características.

El segundo grupo hace referencia a obras con espacios cambiantes o alternantes pero manteniendo los mismos personajes. *Accident* (1996) combina dos espacios de interior: una habitación de hospital y un despacho de almacén. *L'afer* (1999) alterna el mirador de un parque con unas escaleras. En *L'aniversari* (2000) se alternan un solar, una pista de discoteca vacía, los servicios de un bar y una playa, todos ellos espacios de

ocio que producen soledad y desencuentro, como los de *Vacantes*. En *L'aniversari*, dice la Mujer a la Hija, en referencia al solar donde se encuentran: «Tu te'n recordes quan hi havia tants gossos per aquí? [...] De vegades pensó per què tothom els baixava menjar cada nit... I saps què em sembla... Que el que passava és que els tenien por» (Cunillé, 2000: 57). En *Apocalipsi* (1998) las acciones tienen lugar en una terraza, un ascensor, un taxi, unos servicios públicos, la calle y un hotel. Todos lugares de paso, lugares del anonimato o no-lugares, igual que ocurre en *Atlántida* (1998), donde el mismo hombre y la misma mujer se hallan sucesivamente en la mesa de un bar junto a la ventana, desde donde atisban el edificio de enfrente; en una calle junto a una cabina de teléfono; en el columpio de un parque; en un puente sobre el río y, por último, en un callejón sin salida.

Al tercer grupo pertenecen las obras en las que hallamos una revisión de la figura del *flâneur*. Así, *Dedins, defora* (1997) y *La Testimone* (2000). En este punto incluiríamos igualmente *La cita* (1999), por su singular revisión del «drama de estaciones». En *Dotze treballs* (1998), que transcurre en un espacio estático, un banco en un parque, da cabida y vuelo a otros espacios, puramente mentales, a partir del desdoblamiento de los personajes, en clara conexión con el expresionismo de Strindberg. Ello nos lleva, de la mano del simbolismo y abstracción de algunos espacios de Cunillé, a hablar del drama itinerante (Strindberg) o drama de estaciones, en oposición al drama estático (Maeterlinck). Este modelo del drama itinerante se da en obras como *La cita*, estrenada en 1999 en el Mercat de les Flors, con dirección de Xavier Albertí, o la inédita *Islandia*. En este tipo de teatro mental, como dice Sarrazac—y que en el caso de Cunillé no se limita sólo a las obras que revisan el drama de estaciones de Strindberg sino a toda su producción—, el yo se pone en relación con el mundo. El recurso al drama itinerante tiene que ver con el arte de la desviación, que desnaturaliza y emancipa la dramaturgia moderna y contemporánea de lo concebido como habitual; es una respuesta al teatro de la rutina (Sarrazac, 2009: 55). La desviación, en Cunillé, no va necesariamente unida al efecto de distanciamiento brechtiano, pero sí se parece al dramaturgo alemán en su discontinuidad y fragmentariedad expositiva. En *La cita* los espacios por los que transita sucesivamente, como en una suerte de peregrinaje, el personaje del Hombre, un tipo que ha desempeñado todo tipo de trabajos provisionales y que dice tener facilidad para los negocios —que no son sino apuestas improvisadas sobre cualquier situación azarosa—, son el banco de un parque, una relojería, un fotomatón, la consulta de un médico, el café de la estación de tren y sus servicios, un cine donde se interrumpe la proyección y, por

último, el andén del metro. En *Islàndia*, obra inédita —que Xavier Albertí tuvo la gentileza de pasarme, en el marco de un seminario sobre dramaturgia—, un Hombre tumbado en la cama se encuentra de golpe una chica en su habitación, sentada sobre su maleta, y que, resulta ser, lo ha confundido con otro; después el Hombre presencia cómo un Joven de quince o dieciséis años —a todas luces su *alter ego* procedente de otra época y proyectado por su imaginación—, que desde un tiempo se pone su ropa, le vacía la nevera y canturrea, ese día coge la maleta y una guía de viaje y se va; en la siguiente escena se dirige en tren a Manhattan y en el trayecto un extraño Viajero le habla de nubes y le regala un invento para hacer que llueva; una vez en Estados Unidos, se deja timar por una mujer mayor en una calle de Harlem, busca a su madre en una perrera, conversa con su padrastro, un vendedor de perritos calientes, en Wall Street, halla a su Madre en un banco de una catedral, acude a un hospital de Chinatown donde reencuentra al Médico que conoció en el tren y también al Viajero.

Los textos fragmentados con diversidad espacial permiten concentrar el trabajo escénico sobre objetos y actores. Asistimos a cambios imaginarios, y sin apenas transición, de espacio y de personajes con un escenario prácticamente desnudo. Las escenografías de obras como *Vacantes* o *Viajeras*, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre, que las llevó a escena, eran espacios funcionales, con muy pocos objetos, a la vez sugestivos y simbólicos.

Ruptura de la cuarta pared y géneros parateatrales. Hay que tener en cuenta que hay textos de Cunillé que buscan romper la cuarta pared, y hacer dialogar el escenario con la sala. Se trata de espectáculos en que el público se halla física y psíquicamente investido en el espacio teatral. Ya hemos comentado que el lugar escénico, espejo a un tiempo de las indicaciones textuales y de una imagen codificada, es una porción delimitada del espacio, algo limitado, circunscrito, y consiste, además, en un lugar doble: la dicotomía escenario-sala, poco perceptible textualmente —salvo en algunos textos en que esta relación viene indicada— es capital en la relación texto-representación. En aquellas obras de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí que revisan la zarzuela —*El dúo de la Africana* (2007) y *La Corte del Faraón* (2008)— o que rescatan materiales del Paralelo —*La pajarera* (2011)— esta dualidad es deliberadamente explotada, un poco en la estela de Brecht. Esto ya sucedía en *El gat negre*, obra de Cunillé dirigida por Albertí y estrenada en 2001 en el Teatre Malic. Señala Albertí:

El gat negre es una obra del principio y en ella había ya un ejercicio de subtexto sobre un imaginario cabaretero. Y había muchos de los elementos que luego hemos desarrollado con más profundidad. Era un espectáculo donde había un ejercicio de cabaret literario, sin música pero con un determinado juego formal. Creo que en esa primera etapa también había muchos elementos de juego con técnicas provenientes de los géneros parateatrales (Anexo 2.9).

Brecht sostiene que si nos hallamos frente a un espectáculo y lo sabemos, lo más consecuente y real es no olvidarlo, y por ello es lícito que los actores se dirijan al público y prescindan de la ficción de la cuarta pared. El teatro épico pone de manifiesto el ilusionismo, no lo disimula, y ello produce un efecto de distanciamiento. Por otra parte, cabe señalar que el teatro popular jamás se tomó en serio el precepto de la cuarta pared. Así, el sainete, el cabaret, etc. La provocación del público y la irrupción de los actores en platea son evocadas por Cunillé en algunas de estas obras que hemos comentado, escritas en colaboración con Xavier Albertí, en homenaje a los géneros chicos y la rica tradición del teatro popular.

Signos teatrales capaces de representar espacio. Sabemos que la escenografía sugerida por las acotaciones en la obra de Cunillé es mínima, cuando no inexistente, y cabe señalar que la mayoría de sus puestas en escena, debidas a diversos directores, han tendido al minimalismo y a la referencialidad más elemental e inevitable.

La crítica suele coincidir en que las propuestas escénicas que acompañen los textos de Cunillé deben generar una atmósfera de intimidad y misterio; así, *Libración* (1994), *Dotze treballs* (1998) y *Accident* (1996), todas dirigidas por Xavier Albertí, con escenografía de Pol Berrondo, y representadas en salas pequeñas y alternativas de Barcelona, tuvieron buena acogida —también *Rodeo* (1992, Mercat de les Flors), *La venda* (1997, Sala Adrià Gual) y *Passatge Gutenberg* (2000, Teatre Nou Tantarantana), entre otras—, mientras que una escenografía más ambiciosa como la que se dispuso para *Apocalipsi* (1998, en la sala pequeña del TNC, con dirección de Joan Ollé y escenografía de Pol Berrondo) fue considerada excesivamente tecnológica. Por otra parte, *La cita* (1999, en el Mercat de les Flors, con dirección de Xavier Albertí y escenografía de Joaquim Roy), el particular drama de estaciones de Cunillé, fue tratado escenográficamente de modo funcional a partir de objetos que metonímicamente resolvieran espacios, con eficiencia y economía de medios, como ocurre en los espectáculos de pequeño formato de compañías como la Hongaresa de Teatre. Los espacios creados por la Hongaresa suelen ser eficaces, sencillos y evocadores a un tiempo; así, en *Vacantes* (1996), de impulso marcadamente deconstructivo y subjetivo

(Feldman, 2011: 250), y espacios funcionales y a la vez sugestivos y simbólicos, pero también en *Intemperie* (1995), *Viajeras* (2001), *Aquel aire infinito* (2003) y *Conozca usted el mundo* (2005).

Las puestas en escena de las obras de Lluïsa Cunillé suelen caracterizarse por la búsqueda de una semántica escénica legible y útil, de una unidad estilística depurada, una suma de elementos imbricados que produzca impacto en su totalidad. Aspiran a una suerte de fluctuación musical del decorado, a meterlo en el tiempo para unirlo al drama. En Cunillé es recurrente el recurso a lo extraescénico —y ello se halla, por supuesto, en la escenificación de sus textos— para generar espacios, sobre todo a través de los ruidos. Así, el ruido de tráfico en *Rodeo y Passatge Gutenberg*, la sirena de la fábrica de *El temps*, el helicóptero de *Apocalipsi*, y un larguísimo etcétera.

También la iluminación es un elemento significativo del espacio escénico, y puede ser funcional, semántica (con contenidos metafóricos), atmosférica o psicológica, y sintáctica (jerarquiza la dirección y el orden de la mirada del público, separa secuencias temporales). Casi siempre las obras de Cunillé demandan semipenumbra, una iluminación oblicua, de tonos fríos, a veces algo espectral, propicia para desvelar estados anímicos poco proclives a ser mostrados.

Los objetos teatrales. Más allá de la función que remite a una realidad exterior y referencial (un sofá y una lámpara de pie indican sala de estar; un columpio indica parque; un espejo indica lavabo), a menudo los objetos en la obra de Lluïsa Cunillé revisten una carga metonímica en relación con un personaje o un sentimiento. Por otra parte, muchos objetos juegan, aparte de su papel funcional, un papel metafórico. Cabe pensar aquí en *Après moi, le déluge*, y en el paraguas que la Intérprete, a instancias del hombre, abre en una habitación de hotel. En *Barcelona, mapa de sombras*, la televisión del futbolista produce relaciones sociales y simboliza también el ruido del mundo; la foto que la profesora regala al arrendador del piso es metáfora de algo que no alcanzamos a comprender, acaso la propia incomprendibilidad del ser humano y sus emociones. Estos elementos no son puramente decorativos sino que aportan significado. Señala Ubersfeld (1993: 141) que «La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonímicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización».

En la obra de Cunillé, los coches a menudo vertebran la acción, dándose un énfasis temático en la relación entre coche y llaves. Ello se vincula a la idea de la huida y del movimiento. Como señala Arribas (2010: 25), a menudo los personajes conducen

coches ajenos y pierden las llaves, que circulan de mano en mano, metáfora de que nadie es dueño de su propio destino y, sin embargo, suele compartir el destino de los otros, en la brevedad de un encuentro casual y a veces accidentado.

En teatro, el lugar escénico es siempre imitación de algo y viene codificado con precisión por los hábitos escénicos de una época o lugar. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior, pero lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socioculturales. Pero independientemente de toda mimesis de un espacio concreto que reproduzca, transpuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el realismo tal o cual aspecto vivido, el espacio escénico es el área de juego (o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene forzosamente por qué poseer su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes, con el despliegue de las actividades físicas.

En lo referente a los **grados de (re)presentación**, que tratan la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está dentro y fuera de la escena, esto es, entre la intraescena y la extraescena, hay, en el caso de Cunillé, una tendencia a jugar con la extraescena a partir del sonido (*Rodeo, El temps*) o con las ventanas (*Passatge Gutenberg, Privado, Apocalipsi*). En una obra como *Aniversario*, el personaje de la Mujer alude a la Hija, que está en una fiesta, y en la siguiente escena asistimos al monólogo de la Hija frente al espejo en unos servicios públicos, en el contexto de la fiesta; de este modo el espacio ausente, aludido por aproximación, se hace presente mediante la elipsis y el cambio de escenario de dispositivo escenográfico.

En cuanto a los **grados de (re)presentación en relación a la categoría de personaje**, son personajes patentes los estrictamente definidos como dramáticos, a la vez presentes y visibles, porque entran en el espacio patente. En la obra de Cunillé, la mayoría de personajes son patentes o, si son ausentes, acaban haciéndose presentes más adelante (como en el caso ya citado de *Aniversario*, pero también en *L'afer*, por ejemplo). Pero también hay personajes ausentes, meramente aludidos, correspondientes a los espacios autónomos; son personajes correspondientes al terreno de la fábula y no del drama (los diversos personajes aludidos en obras como *Atlàntida, La cita, en Occisió*; el padre o la hija de Ella en *Barcelona, mapa de sombras*). El personaje del

africano en *Après moi, le déluge* es, como veremos, un *rara avis* dentro de las clasificaciones de personajes, pues no es ni presente o patente (porque es invisible e inaudible para el espectador), ni ausente ni latente (porque supuestamente está en escena, la Intérprete lo oye, traduce sus palabras y le presta su propia corporeidad y voz para presentizarlo).

La **distancia** interpretativa se refiere a los diferentes estilos escenográficos para representar el espacio visible. García Barrientos (2007: 23) distingue, como hemos visto, tres tipos, cuya clasificación resulta útil para analizar el paso del texto a la escenificación: el espacio icónico o metafórico; el metonímico o indicial; y el convencional.

La mayoría de escenificaciones de los textos de Cunillé se mueven entre el espacio metafórico y el metonímico. Sin duda, las de espacio múltiple y personajes cambiantes como *Vacantes* o *Viajeras*, ambas llevadas a escena por la Companyia Hongaresa de Teatre, tienden más a una distancia de tipo indicial o metonímico, por el uso de objetos que sugieren un espacio y que evocan el todo por la parte. El espacio icónico o metafórico predomina en obras como *Privado*, *Passatge Gutenberg*, *Barcelona, mapa de sombras*, *Après moi, le déluge*, etc. Las propuestas escénicas más cercanas al espacio convencional serían las puestas en escena de *Vianants*, por Xavier Albertí, y *Aquel aire infinito*, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre.

La **perspectiva** puede ser interna (subjctiva) o externa (objetiva) y funciona de modo análogo al referido en la categoría temporal. Los cambios de espacio, con su lógica de elipsis, acuden al recurso de la perspectiva interna implícita del dramaturgo. Hallamos esta perspectiva interna en las obras que requieren espacios distintos para distintas escenas y situaciones; esto es, todas aquellas obras que presentan espacios múltiples o alternantes (*Jòquer*, *L'afer*, *L'aniversari*, *Accident*, *Vacants*, etc.). La perspectiva interna implícita, guiada por una determinada intención dramaturgica, es muy marcada, y produce fractura y extrañamiento, en una obra como *Apocalipsi*, en que los espacios mutan dentro de una misma escena, así como mutan los personajes; también en obras como *La cita* o *Islandia*, que recurren en cierto modo a la estructura del drama itinerante o drama de estaciones. Las obras con personajes y espacios de identidad volátil, como pueden ser *Viajeras* o *Húngaros*, presentan una extrema subjetividad de perspectiva espacial.

En cuanto a **espacio y significado**, la mayoría de las obras presentan un grado mayor o menor de semantización del espacio, entre los dos extremos de la tematización

y la neutralización. Se ha hablado mucho de la indeterminación espacio-temporal en la producción de Cunillé. Feldman (2011: 247) califica estos espacios de «pràcticament despullats, mancats de característiques que els distingeixin, tenen un caràcter provisional, tènue, fugaç, la constitució pròpia dels quals varia segons els cossos que els habiten». En el espacio de Cunillé se dan cita lo figurativo y lo simbólico. Sus espacios comenzaron siendo únicos y algo abstractos (alcanzan la máxima abstracción en obras como *La cita* o en *Apocalipsi*). Otros espacios aparentan mayor voluntad de concreción.

A mayor abstracción, mayor fragmentarismo y multiplicación espacial. Los personajes se han expandido en el espacio, han interactuado con más interlocutores. Cunillé pasa de un único punto de vista a una suerte de polifonía. Se podría ver esta tendencia como una remisión a la dramaturgia subjetiva, con los ejemplos extremos del *Stationendrama* expresionista. También tiene vinculación con el teatro del pensamiento.

Es muy importante el tratamiento del espacio lúdico, esto es, de la relación entre los personajes, a menudo desconocidos que se aproximan a partir de frases tópicas y el lugar común. Pero este punto de partida cotidiano permite, en un momento dado, vislumbrar otra realidad más compleja, extraña e insondable; imposible de conocer a la vez que esforzada en comunicar, de algún modo, con el otro.

Lluïsa Cunillé acaso sea el exponente de la dramaturgia española actual donde mayormente se da el fenómeno de la invisibilidad del contexto geográfico de que se ha hablado a menudo en relación con la generación de dramaturgos correspondiente a las décadas de los ochenta y noventa, cuyas obras, en términos generales, parecen eludir cualquier tipo de especificidad cultural.

Predomina, en general, en su obra, la ambigüedad temporal y espacial, la relativización de la situación y de la identidad de los personajes. Con ello muestra las distintas caras de una realidad que es multiforme pero con un fondo común, porque remite a un determinado contexto sobreentendido, el de la contemporaneidad urbana.

Para Sharon G. Feldman (2006: 15) el de Cunillé es un «universo perturbador y estático, de naturaleza tenue y efímera, donde se exhibe una evasión persistente de signos de identidad cultural y geográfica con la creación de paisajes —mayormente urbanos— desprovistos de particularidades distintivas». Así, podemos fijarnos en los paisajes circunstanciales que aparecen en obras como *Accident*, donde un depósito vacío sirve para almacenar miles de ventiladores eléctricos; *La venda*, en que los personajes tratan de llenar con sus deseo un piso vacío; *Apocalipsi*, en que un ascensor tarda un

tiempo exageradamente dilatado en llegar al nivel de la calle; o *L'aniversari*, en que un hombre y una mujer tienen un encuentro fortuito en un solar vacío.

Cunillé aborda la cotidianidad de sus personajes vistos o ubicados en ámbitos que no son los oficiales o convencionales, en «espacios intersticiales, desapercibidos y sin pretensiones, indistinguibles y a veces irrepresentables» (Feldman, 2006: 16). En este sentido, decía Paco Zarzoso (Anexo 1.13) que quizá los de Cunillé «no son personajes con una identidad demasiado cómoda, cargan con sus propios conflictos y hay cierta incomodidad con su situación, y con el espacio, que a veces [...] puede realzar esta provisionalidad».

Sobre los personajes de Lluïsa Cunillé dice Iolanda Madariaga:

Pueblan espacios que de tan indeterminados parecen irreales; cuando no transitan por lugares fronterizos, siempre periféricos, o sencillamente se encuentran en no-lugares o sitios liminales: un ascensor, un piso en venta, un parque, la cima de una montaña, una discoteca vacía, etc. Son lugares de tránsito donde los personajes no se pueden instalar, sitios que sugieren la provisionalidad y lo efímero de las relaciones que allí se establezcan. En esa especie de limbo todo es posible: a un lado se encuentra el abismo y al otro la aparentemente confortable cotidianidad. No hay referencias de situación, la acción dramática parece ralentizada, como suspendida en un momento sin posibilidad de progresar (Madariaga, 2006: 11-12).

El relativismo de esa poética que impregna a los personajes también se transmite a la concepción del espacio (Feldman, 2011: 250). Se ha hablado mucho de esos no-lugares de la obra de Cunillé. A diferencia del lugar antropológico, que es un lugar de memoria, el no-lugar sería un espacio sin identidad, historia ni relaciones. Ejemplos de no-lugar son los lugares de tránsito o los medios de transporte, donde las personas (o personajes) se ven, por así decirlo, libres de identidad para ser sólo clientes, pasajeros, conductores.

Hay muchos ejemplos de no-lugares en la obra de Cunillé, entendiendo no-lugares como espacios del anonimato de la posmodernidad. A menudo estos no lugares están relacionados con lo lúdico y la infancia (*Libración*), con el simple ocio (*Vacantes*) o con el turismo (*Privado*, *Occisió*, *Conozca usted el mundo*). En *Conozca usted el mundo* se halla la tensión entre el personaje sedentario y el nómada, en realidad dos pulsiones que coexisten en el individuo.

Hay una serie de recurrencias vinculadas al espacio, y a los objetos que lo vertebran o atraviesan, en la producción de Lluïsa Cunillé. Así, a propósito de las casas, apunta certeramente Puchades (2005: 27):

Las casas, normalmente humildes, que habitan los personajes son proyecciones simbólicas de su momento vital, espacios de su memoria que van desde el solar hasta la casa en ruinas. Los personajes han de decidir si reconstruirlas, venderlas, reformarlas o dejarlo todo como está. La llegada del otro abre una puerta hacia el exterior, lo público entra en lo privado para restablecer su conversación (La venda, L'aniversari). A veces, la tensión entre lo público y lo privado está presente en casas compartidas, como pensiones, donde el ámbito laboral y el íntimo se confunden (Passatge Gutenberg; Barcelona, mapa d'ombres).

En cuanto a espacios exteriores, a menudo se trata de lugares que no generan encuentro ni memoria o, dicho de otro modo, no-lugares. Los personajes intercambian frases equívocas, difusas, corteses, anodinas. No hay encuentro, colisión. Tampoco memoria, pasado, vivencia. Se trata de hoteles (*Occisió*), parques, estaciones de trenes (*Conozca usted el mundo*), esto es, espacios destinados al comercio, al ocio, al transporte, que favorecen el individualismo, la uniformidad, la pérdida de identidad. Son lugares de paso, zonas fronterizas, zonas inhabitables, lugares idóneos para extraños rituales, siempre incompletos, de separación e inserción en la sociedad.

En las dos obras que trabajamos específicamente aquí, *Barcelona, mapa de sombras* y *Après moi, le déluge*, la categoría de espacio está bastante semantizada e incluso llega, en algunos momentos, a la tematización.

8.3. El espacio en *Barcelona, mapa de sombras* y *Après moi, le déluge*

Hemos decidido estudiar el tratamiento del espacio en cada obra por separado, porque los espacios evocados o aludidos, los semantizados e incluso tematizados en cada una de las obras son muy diferentes, como lo son también las implicaciones y derivaciones de tipo social y político que llevan aparejadas.

8.3.1. *Barcelona, mapa de sombras*

Marc Augé (1998: 111) establece, a propósito del imaginario de las ciudades contemporáneas, tres categorías: la ciudad-memoria, la ciudad-encuentro y la ciudad-ficción. La ciudad ficcional la hallamos en toda la obra de Lluïsa Cunillé, más o menos perfilada o difuminada. El espacio imaginario, apenas aludido en la mayoría de su producción, sigue siendo el mismo, por más que cambien los personajes y las localizaciones. Los ruidos de la ciudad entran a menudo desde la extraescena contigua, y hay ventanas que asoman al exterior. En palabras de Aznar Soler (2008: 258) «la

protagonista indiscutible de la obra es [...] esta Barcelona post-olímpica y post-moderna del actual siglo XXI, esta Barcelona del apogeo del neo-liberalismo capitalista, del consumismo desaforado y de la globalización».

El espacio urbano es amorfo, anónimo, indistinto, homologado, inmolador de toda identidad y diferencia. A priori, «Lo social se concibe como resultado pasivo de intereses separados, como resultado del interés común del intercambio entre sujetos recíprocamente indiferentes» (Petrilli, 2006: 455). Ello se hace patente de modo muy claro en la tercera escena, entre el anciano y la extranjera. El espacio urbano es negación de la diferencia, de la identidad, lugar de indiferencia recíproca. En su producción anterior, Cunillé se adscribía a la tendencia, compartida por la mayoría de dramaturgos de los noventa, de presentar una Cataluña casi invisible, llegando su capital, Barcelona, casi al punto absoluto de fuga (Feldman, 2005: 57). Hay una vaga evocación de la ciudad de Barcelona en algunas obras, como en *Privado* o en *La venda*: desde las ventanas de los respectivos hotel y piso se avista el mar, una huidiza alusión al paisaje de fondo barcelonés. Feldman (2005: 63) habla a este propósito también del parecido fonético entre el título de *Berna* (1991) y la palabra «Barna», término con que los barceloneses se refieren coloquialmente a su ciudad.

Desde el punto de vista de la ciudad como memoria, hay que partir de la relación que cada individuo tiene con los diferentes monumentos que dan testimonio de la historia. Señala March Tortajada (2009: 12) que, para considerar a cada sujeto, habrá que «adentrarse en el mundo inclasificable de los personajes que, de forma similar al devenir de sus encuentros y sus ficciones, dibujan la línea confusa de su realidad».

En *Barcelona, mapa de sombras* los referentes son más precisos e ineludibles que en obras anteriores, pero el mapa que despliega Cunillé para guiarnos a través de esta Barcelona prostituida es un mapa emborronado, una ciudad ficción alternativa a la ciudad ficción espectacular y globalizada. Como apunta Puchades (2000), este mapa o guía particular tiene que ver con la búsqueda de un espacio estético y social común. Los perplejos personajes tratan de situarse en un lugar de origen, donde recuperar su identidad, si no colectiva, al menos individual. Los personajes huyen del centro, dan rodeos, buscan la periferia, acaso como un modo de reencontrarse. Aprenden a ver a los seres más próximos, aunque sean desconocidos.

En efecto, se ha señalado a menudo el giro notable realizado por la autora con *Barcelona, mapa de sombras*, en relación con la invisibilidad o pérdida geográfica que caracteriza a su obra anterior. En esta obra, incluida en el ciclo «L'acció té lloc a

Barcelona» promovido por la Sala Beckett, los personajes se definen en buena medida por su relación con la ciudad donde se inscribe, si no toda, buena parte de su historia personal y de su trayectoria vital. En este sentido, apunta Joan-Anton Benach:

Campeona de la ambigüedad y de la indefinición formal, escritora muy proclive a crear unas auras de misterio alrededor de sus personajes, ha aprovechado a fondo la oportunidad que se le brindaba y su Barcelona, mapa d'ombres parece situarse en el lado opuesto a sus predilecciones. La pieza, en efecto, rebosa barcelonismo de principio a fin, y todo resulta en él identificable. Cada episodio tiene su escenario correlativo concreto y cuestiones estrictamente locales, como las obras de la Sagrada Familia o el incendio del Liceu, tienen cabida en los acerados comentarios de Cunillé y en las asombrosas revelaciones de sus criaturas. El sombrío recorrido de la obra tiene lugar en uno de esos pisos tristes del Eixample de modestísima clase media, donde el tiempo se ha pegado en las paredes y por el aire circulan tufos enmohecidos (Benach, 2004: 54).

Con todo, puede pensarse que el giro no es tan radical en esencia. Señala Madariaga (2006: 13) que si bien es cierto que el espacio se concreta como nunca en obras anteriores, este piso del Ensanche no deja de ser un espacio inquietante, poblado por seres ajenos e intercambiables a los que se solicita que abandonen su refugio. Esta coyuntura de exhortación al cambio, de inminente inflexión en sus vidas, acaso sea lo que coloca a los personajes en ese estado de revelación del que habla Marcos Ordóñez. Un espacio que hay que desalojar para practicar un último y definitivo ritual de tránsito.

A lo largo de sus cinco escenas se «genera una representación visual de la ciudad, aludiendo a un paisaje urbano poblado de lugares conocidos (y, a veces, grandiosos y monumentales) que codifican la obra de manera flagrante dentro del contexto de un discurso sobre la identidad cultural que es inconfundiblemente barcelonés» (Feldman, 2006: 17). Con todo, la obra se sitúa en un espacio interior menos definido, una pensión, aunque ubicada, eso sí, en un barrio señalado de la ciudad: el Ensanche, relacionado históricamente con la burguesía barcelonesa. Cada de una de las distintas escenas se sitúa en una estancia diferente de la misma pensión. Francesc Foguet (2004) señala que se trata de un espacio de transición, donde se entrecruzan, casi sin verse, seres transitorios y provisionales. En efecto, se trata de seres desplazados, fuera de lugar. O, más bien, que están a punto de perder su precaria ubicación en el mundo: los tres inquilinos que aparecen, la Mujer, el Joven y la Extranjera, deberán abandonar sus respectivas habitaciones en menos de una semana; Él, el anciano subarrendador de la pensión, morirá pronto, y su mujer, Ella, se perderá también en cierto modo, pues tiene

la firme idea de travestirse en su esposo y usurpar su identidad, en cuanto éste muera; tampoco el Médico, que viene de fuera a ver a su hermana, parece arraigado a ningún espacio, a ninguna certeza. En este sentido, como bien apunta Feldman (2006: 18), Cunillé, paradójicamente, ha creado dentro de un paisaje específico, identificable, el tipo de no-lugar indiferenciado que estamos acostumbrados a encontrar en sus obras. Triunfa de nuevo la imagen del umbral, símbolo de la transitoriedad.

Los personajes combinan de manera natural y a la vez chocante, el gesto cotidiano y el excéntrico; viven cada uno en su celda individual e intransferible pero comparten análogo desencanto, desplegado sobre la geografía de la ciudad que habitan y las características de la gente que la puebla. Señala Caixàs i Vicens (2005: 672) que «si els personatges són descarnats és perquè emmirallen una ciutat acabada [...] la imatge de la Barcelona agònica». Los personajes hablan desde sus habitaciones, permanecen estáticos, y la palabra adquiere todo el dinamismo, asume la acción dramática. Y es mediante la palabra como se evidencia, a lo largo de las cinco escenas que conforman la obra, la relación que cada individuo tiene con cada uno de los monumentos a que alude; se trata de una relación que pasa no sólo por el presente (excepto en el caso de la Extranjera) sino sobre todo por el contraste con el pasado, o con aquella imagen del pasado que la memoria ha privilegiado y reelaborado. Al pasado se le superpone el presente, creándose —en palabras de Marc Augé (1998: 114)— una especie de memoria intermedia o mixta que a veces se enriquece con el recuerdo de acontecimientos pertenecientes a la historia colectiva, pero que los individuos sienten como vividos personalmente. Se personifica un monumento como la Sagrada Familia, que, según el personaje de la Mujer, se pondría a gritar si viera todo lo que lo rodea, en clara alusión al turismo que (re)codifica su valor, al tiempo que lo emblemata y lo banaliza.

Ninguno de los personajes parece identificarse con la gran ciudad, y en ello debe verse la transformación personal de cada uno a lo largo del tiempo, que tiene su eco agigantado en la transformación de la fisonomía de la ciudad, y también un rechazo de la imagen estereotipada y artificiosa que la ciudad proyecta al exterior. Se diría que la ciudad no puede albergar disposiciones verdaderas y ha acabado deviniendo pasto del turismo y la especulación, y de actitudes modernas y frívolas. Este desapego parece denunciar y entrañar una analogía entre europeísmo y pérdida de identidad cultural.

Todo se confunde en la Barcelona de ahora, todo está emborronado, como el mapa de sombras del anciano. Señala Feldman (2006: 20) que «Los indicadores de identidad —sexual, cultural, social— ya no son blancos y negros, sino anublados por las formas

creadas por la situación del sol». Sobre el mapa de la ciudad de fondo, un mapa más bien virtual y desemantizado, vaciado de realidad, de verdad—por eso los personajes insisten en la búsqueda de la verdad, de la confianza, de la revelación—, el foco ilumina un momento de la subjetividad de unos personajes desubicados y provisionales, hasta cierto punto alienados. Feldman habla de esta mirada sobre la subjetividad en movimiento constante como:

mirada que deshace una serie de codificaciones sociales que históricamente han estado inscritas dentro de la geografía de la ciudad: arriba y abajo, masculino y femenino, centro y margen. Los personajes de Cunillé nos proporcionan una visión de Barcelona que desafía las definiciones “heteropatriarcales”, revelando aquellos espacios misteriosos y escondidos que existen dentro de la esfera de lo cotidiano. Sus paisajes de lo cotidiano nos transportan a un universo literario-teatral donde la identidad y la imagen de la ciudad siempre son elusivas y enigmáticas (Feldman, 2006: 20).

A nivel de **estructura**, *Barcelona, mapa de sombras* sería una de aquellas obras con espacios cambiantes o alternantes que mantienen los mismos personajes —siguiendo la clasificación de Puchades (2002)—, si bien lo cierto es que los distintos espacios no son sino distintas habitaciones del mismo piso del Ensanche. Reproducimos aquí el esquema trazado por March Tortajada (2009: 17) acerca de los distintos espacios que aparecen en *Barcelona, mapa de sombras*, a tenor de las sucesivas escenas y de los distintos personajes:

Escena I: MUJER, ÉL. Habitación (desordenada). Noche.

Escena II: ELLA, JOVEN. Habitación (muy ordenada). La misma noche.

Escena III: EXTRANJERA, ÉL. Habitación (muy pequeña). La misma noche.

Escena IV: ELLA, MÉDICO. Habitación (grande). La misma noche.

Escena V: ELLA, ÉL. Habitación (con mucha luz). La misma noche (March Tortajada, 2009: 17).

Es evidente que las características de cada habitación nos dan información sobre los personajes a los que aparecen asociadas. Los inquilinos viven en habitaciones más bien pequeñas y oscuras; en concreto, la Extranjera vive en una habitación extremadamente pequeña, donde le ofende vivir y de la que dice que se le ha pegado como un caparazón.

En cuanto a los **signos teatrales capaces de representar espacio**, Lurdes Barba, directora del espectáculo en la Sala Beckett, habla del dispositivo escenográfico y de su capital importancia:

Después tuve que enfrentarme al espacio que sugería la obra, un piso del Ensanche barcelonés, con varias habitaciones... Ese barrio tiene una personalidad muy particular donde están impregnadas las vivencias de los personajes [...] Para ellos [los escenógrafos: Max Glaenzel y Estel Christià] también estaba muy clara la estética del Ensanche. Sólo les pedí una cosa: que hubiera un elemento de artesanado en el techo [...] Y consiguieron una cosa maravillosa, un suelo y un techo, y allí iban apareciendo en cada momento, mediante un mecanismo de ruedas, los elementos necesarios para cada escena; porque yo no quería que los personajes se encontrasen, viven en el mismo sitio pero no se ven nunca, ni siquiera el matrimonio. A todo esto había que sumar la banda sonora maravillosa que hizo Jordi Collet en la que sobre una música contemporánea había ecos que sugerían lo que pasaba en cada momento y una iluminación fantástica de María Doménech (Lurdes Barba, en la entrevista realizada por Adolfo Simón, 2006: 24).

En esta propuesta escénica, la iluminación forma un todo envolvente. Los personajes emergen de la penumbra para sumergirse en luces predominantemente frías, de tono azulado, si bien son más cálidas y uniformes en la última escena, que presenta al matrimonio en su dormitorio.

Por su parte, Laila Ripoll, en su puesta en escena para la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid, contó con la escenografía de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso, que dispusieron el espacio escénico en forma de manzana del Ensanche barcelonés, a la manera de un cuadrado con chaflanes, y de modo que la perspectiva del espectador se situara por encima del escenario y pudiera contemplar el desarrollo de la acción como si se tratara de un *voyeur* situado en la calle a una cierta altura —García Garzón (2006) habla de «un espacio también íntimo en el que los espectadores rodean con avidez *voyeurista* a los actores, casi escuchando los latidos de sus corazones, atentos a su respiración y a la tracería de sus gestos, cómplices del lento bullir de las emociones puestas sobre el tapete»—. La disposición de la habitación representada en este espacio escénico cambia como por arte de magia y de manera que los personajes de las distintas escenas no coincidan nunca en el cambio escenográfico. La iluminación de Luis Perdiguero resultaba eficaz y matizada.

Nos basamos aquí fundamentalmente en la puesta en escena de Lurdes Barba, en la Sala Beckett. En la primera escena, la profesora de francés, la Mujer (interpretada por Lina Lambert), y el anciano arrendador de la casa (interpretado por Alfred Lucchetti) mantienen una conversación que se recorta en una penumbra mitigada por una luz azulada que intersecta partes del cuerpo de los personajes. A veces parece que estén sumergidos en una piscina. La luz de intraescena es un flexo sobre la mesa de la Mujer. El Hombre está sentado junto al escritorio de cara al público, y la Mujer a ratos se sienta

sobre la mesa. Cuando se mueve, parece escapar de la luz azul para dejarse bañar por una luz blanca. Además del flexo, sobre la mesa hay, dispuestos con cierto desorden, libros, revistas, lápices y un transistor. Los dos personajes apenas se miran cuando hablan. Sus movimientos son lentos y contenidos en esta puesta en escena de Lurdes Barba; también en la de Laila Ripoll predomina el tono pausado y la contención.

En la segunda escena, la cama aparece situada oblicuamente y, junto a ella, una mesilla de noche con una pequeña lámpara y una silla; también hay, a una cierta distancia de la cama, una mesa minúscula con un televisor que emulsiona imágenes sin sonido. El Joven (interpretado por Jordi Collet) adopta una pose hierática, medio incorporado sobre la cama, ataviado sólo con unos pantalones cortos. Ella (interpretada por Mont Plans), sentada en la silla, habla de modo ensimismado, reflexivo y pausado, si bien en algunos momentos alcanza gran emoción dramática.

En la tercera escena, hay una cama más pequeña que las anteriores, una silla y, detrás de la cama, una cómoda con algo de ropa; sobre ella, una pecera. La Extranjera (interpretada por Daniella Corbo) se sienta en la silla y Él en la cama.

La cuarta escena tiene lugar en «Una habitación grande del mismo piso». En la puesta en escena de Lurdes Barba hay un sofá de piel, donde está sentado el Médico (interpretado por Albert Pérez), un taburete, y, al fondo, una lámpara de pie y un mueble bar con bebidas y un transistor; mientras sirve las copas, desde un segundo plano, Ella resume el argumento del tercer acto de *La Bohème*. Sigue predominando el tono azulado de la luz que ahora sugiere iluminación eléctrica que viene de la calle y que, en la semipenumbra, resalta el traje blanco del Médico. El aire es decadente y enrarecido; son personajes que se están muriendo por dentro.

En la escena quinta el escenario, tal como reza la acotación, cuenta con más luz. Esto es evidente en la puesta en escena de Lurdes Barba, en la Sala Beckett, en que las luces son más cálidas que en las escenas anteriores y se incrementan para hacerse notar mucho más, si bien no llegan a contrarrestar del todo el fondo oscuro. Centra el escenario una cama grande de matrimonio con una mesilla de noche a cada lado y sendas lámparas.

Ya hemos señalado que el sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares señalados por la historia representada. Su ocupación del espacio, sus movimientos, las distancias creadas no son arbitrarios sino que guardan una estrecha relación con su situación afectiva y las claves de su interacción. Como es bien sabido, la iluminación, los objetos, el espacio sonoro,

determinados gestos que sugieren extraescenas contiguas, todo ello también conforma el espacio escenográfico.

Decíamos, en la primera parte de este apartado dedicado al espacio y su tratamiento en la obra de Cunillé, que los espacios lúdicos son los creados por los actores con sus distancias y movimientos. El espacio lúdico de Ubersfeld (1997: 388), el espacio corporal de García Barrientos (2007: 36) está en inmediata relación con los personajes y es independiente de los objetos escenográficos; puede servirse de elementos paraverbales y se basa en los movimientos y posiciones de los personajes y en sus distancias relativas. Se trata de relaciones espaciales interpersonales o entre personas y objetos y suelen tener un valor sémico que se integra con el que procede del espacio escenográfico, o al menos se encuadra en él. En *Barcelona, mapa de sombras* el espacio lúdico se caracteriza por la distancia entre los personajes, que incluso se resisten a mirar a los ojos a su interlocutor, especialmente cuando están en el epicentro de la revelación, cuando se dejan llevar por la remembranza y la necesidad de explicarse. Joan-Anton Benach (2004) habla, a propósito de esta obra, de «lentitud expositiva» y de «quietismo agobiante». Del objeto teatral en las obras estudiadas nos ocuparemos en una sección aparte, al final de este apartado.

En la primera escena Él y la Mujer hablan a menudo sin mirarse, o lo hacen de reojo, y la distancia escénica es considerable entre la silla donde está sentado Él y la punta de la mesa donde la Mujer se apoya. La profesora de francés habla con aplomo y énfasis pero, al igual que los demás personajes, parece calmada y sus gestos son lentos. El hombre resulta particularmente opaco, apagado, extremadamente estático; patentiza con ello que está en un momento de declive, que le queda poco para irse.

En la segunda escena sigue priorizándose un dibujo de los personajes como seres contenidos, calmos, remansados. La mujer, Ella, se muestra, sobre todo en la primera parte de esta escena, reflexiva y pausada, como perdida en el recuerdo e incapaz de fijar la atención en lo más inmediato. Tampoco se miran mucho mientras hablan, pues el Joven, algo hierático y esquivo, sigue con la mirada las imágenes del partido que un televisor, enfrente de él, emite sin sonido, mientras Ella se ensimisma con sus propias palabras y viajes en el tiempo. Hay varias inflexiones de tono. En un momento dado, el Joven tararea, o más bien susurra, el himno del Barça; después Ella canta un brevísimo fragmento de *La Bohème*, y en este momento ella dejará traslucir su dolor, una especie de temor alucinado, de canto espectral. Su matizada interpretación contiene, amortigua y realza a la vez, la potencia del texto.

La Extranjera de la tercera escena es el personaje más dinámico en su gestualidad. Alterna la dulzura con la rabia, la ferocidad con el encanto. Mira directamente al hombre, se enciende de rabia y luego se apacigua, lo increpa y le habla con dulzura. Frente a ella, el anciano parece un trasto inservible, inmovilizado en su postura sentada al borde de la cama, incapaz de transmitir lo que siente, acabado. Él no la mira tan francamente, más bien habla mirando hacia adelante, al vacío, sin atreverse apenas a posar los ojos en el rostro de la Extranjera.

En la cuarta escena, el Médico y Ella también hablan sin mirarse en exceso, especialmente cuando Él se pierde en sus evocaciones de Venecia y de los Juegos Olímpicos de Barcelona, o cuando divaga acerca de los colores. Ella llega a expresiones de gran angustia, siempre contenida, especialmente cuando el Médico hace referencia a un futuro cercano, a ir juntos a la peluquería o al Liceo.

En la última escena Él y Ella están en sendos lados de su cama de matrimonio. Él está vestido de mujer y recostado en la cama, estático como de costumbre, y Ella se va vistiendo lentamente con un traje de hombre. Se hacen confidencias terribles pero en un tono suave y calmo, como si nada de aquello fuera grave, como si nada pudiera ya importar. Son personajes que, a pesar de su gesto tranquilo, están al límite, a punto de cambiar irremediabilmente: Ella, de cambiar su identidad pública; y Él, de morir.

En lo referente a los **grados de (re)presentación**, que tratan la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está dentro y fuera de la escena, cobran una enorme importancia en la obra los espacios de la extraescena, no muy lejana pero tampoco contigua, los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Barcelona, con los que los personajes mantienen una peculiar relación de amor-odio. Esta es una obra paradigmática de la importancia espacial de aquello evocado, y no tanto de aquello representado. Más adelante analizaremos en detalle estas alusiones al espacio ausente y evocado.

La extraescena contigua, en cambio, no desempeña un gran papel; sólo en la alusión al jaleo que llega de la calle en relación con las efemérides nacionales (el año Dalí, el año Gaudí) de la escena segunda, y en el ruido parecido a un terremoto que inquieta al Médico en la escena cuarta. Si bien hay en la obra de Cunillé, en general, una tendencia a jugar con la extraescena a partir del sonido, no está muy presente en esta obra: *La Bohème* sintonizada en la radio hace de extraescena; en cuanto a la emisión final de la radio, en la última acotación, cuando se mezcla la ópera con las palabras del general

Juan Bautista Sánchez, asistimos, más que a una filtración de la extraescena, a un acceso inesperado a la psique del moribundo.

Por su parte, los personajes son en su mayoría patentes, presentes y visibles. También hay personajes ausentes, meramente aludidos, pero de importancia secundaria, en su mayoría pertenecientes a los dominios del pasado y de la muerte (el padre que lo cerraba todo con llave, la madre que era un cero a la izquierda, la hija atropellada por un autobús, incluso Maria Callas) o de un futuro ensoñado (el hombre del que se va a enamorar el Médico esa noche). Estas menciones no contribuyen a la acción dramática pero sí dan las claves hermenéuticas del comportamiento de los personajes.

La **distancia** interpretativa se refiere, como sabemos, a los diferentes estilos escenográficos para representar el espacio visible. En esta obra predomina el espacio icónico o metafórico; incluso los personajes hacen una proyección metafórica o analógica de su habitación a su vida; así, la Extranjera, que prácticamente culpa de las estrecheces de su vida social y su triste presente a la pequeñez de su estancia, o como la Mujer de la primera escena, que cree que su desorden vital queda más o menos contenido o refrenado entre las cuatro paredes de su modesta habitación. A pesar de ser casi como celdas, las habitaciones devienen para los inquilinos una suerte de refugio del mundo exterior, un caparazón del que temen desprenderse aunque los oprima. En cualquier caso, prácticamente todas las puestas en escena de corte realista mantienen con la realidad un relación metonímica, y ello ocurre también en *Barcelona, mapa de sombras*: el dormitorio es evocado con una cama y dos mesillas de noche; la sala con un sofá y un mueble bar, etc. Así lo pautan las acotaciones.

La **perspectiva** puede ser interna (subjetiva) o externa (objetiva) y funciona de modo análogo al referido en la categoría temporal. Predomina en *Barcelona, mapa de sombras* la perspectiva objetiva, si bien los cambios de espacio, con su lógica de elipsis, acuden al recurso de la perspectiva interna implícita del dramaturgo. Así, hay que tener en cuenta los cambios de escenario que median entre escena y escena, cambios que vienen dados ya desde el propio texto, desde las acotaciones iniciales de cada escena, y que están muy relacionados con las elipsis temporales, también resultado de una perspectiva subjetiva implícita, la del dramaturgo.

En las páginas que siguen nos centraremos en el análisis del **espacio y su significado**, su semantización presente a lo largo de toda la obra, que llega en momentos hasta la tematización.

La estructura de la obra se entremezcla con la de *La Bohème* de Puccini, pues la acción dramática de *Barcelona, mapa de sombras*, vehiculada por la palabra, se desarrolla en la medida en que lo hace también la ópera. Continuamente hay una línea de comunicación con la ópera, que prosigue sin interrupciones al mismo tiempo que avanza la acción dramática de la obra teatral. En numerosas ocasiones se alude a la ópera: o bien se escucha en la radio, que la está emitiendo en ese momento, o bien se tararea un poco, o bien se alude a su argumento. Por supuesto, la figura de la soprano Maria Callas y el recuerdo de su presencia en Barcelona, constituyen un *leit-motiv* de suma importancia, vertebrador de la relación entre los personajes de Él y Ella, a la vez que indicador de claves y matices de su pasado y de su presente:

(Una habitación desordenada de un piso antiguo del Ensanche de Barcelona. Es de noche.)

MUJER.- *¿Ha venido otra vez a pedirme que me vaya?*

ÉL.- *Esta vez vengo a suplicarle que se marche.*

MUJER.- *Ojalá pudiera regalarle la Sagrada Familia o la Catedral hecha de mondadientes, algo a la altura de su paciencia. Yo sólo he sido una persona perseverante, perseverante pero impaciente.*

ÉL.- *No me debe nada. Estamos en paz.*

MUJER.- *No hable como si de verdad no tuviera otro remedio que vivir en el Ensanche, donde las almas son bajas y pequeñas como gateras* (Cunillé, 2007: 7).

Los espacios de Barcelona suscitan odio en algunos personajes de la obra, por no decir en todos. Son espacios del odio, del rencor, precisamente a tenor del cambio sustancial que en ellos ha infligido el tiempo; esto es, a partir del contraste entre un pasado pleno, el de la juventud de los personajes, o el de la esperanza en el ámbito social y político, y un presente enfermo y depauperado, propio de la resignación y de las malas imitaciones. Las calles y edificios más emblemáticos de la ciudad se les antojan como de cartón piedra. Suscitan en ellos delirios pirómanos, una pulsión destructiva como la que puede generar alguien a quien se ha amado mucho y a quien ya no es posible sino odiar. Se diría que la existencia de estas calles y edificios ha llegado a ser tan lacerante para los personajes que han dejado de creer en ella.

Gaston Bachelard (1986: 28) dice del espacio, concebido en tanto que espacio de la imaginación o espacio poético, que contiene tiempo comprimido; en *Barcelona, mapa de sombras* los escenarios de la ciudad, contemplados desde el prisma del recuerdo y el contraste con el ahora, producen la experiencia frustrante de asistir a un presente que difiere enormemente del pasado constituido en recuerdo estático.

La Mujer habla del siguiente modo sobre la ciudad de noche. Sobre la ciudad y su arquitectura:

MUJER.- Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche sólo se pasean los turistas y los delincuentes. Alguna noche me detengo frente a los pisos que ha levantado mi hijo y miro las ventanas donde hay luz y la persiana levantada, y observo un rato a la gente que vive dentro. No conozco a ningún arquitecto, incluido mi hijo, que tenga el suficiente valor para hacer algo así. La especialidad de mi hijo son los chaflanes, por eso no tiene más remedio que trabajar en Barcelona, pero en cuanto sale del trabajo, se escapa a toda prisa de la ciudad antes de que anochezca (Cunillé, 2007: 10).

En la misma línea, la profesora señala que en otro tiempo los bares eran un pedazo de vida, no sólo un lugar donde beber y pasar el rato; en cambio, los bares de ahora son inofensivos. Después recuerda en voz alta aquellos tiempos en que llevaba a su hijo de paseo por Barcelona, pasando junto a fábricas abandonadas y solares vacíos, evocación que parece contener, a juicio de Feldman (2011: 263) una reflexión metatetral sobre la tendencia de la dramaturgia a retratar este tipo de paisajes de la desolación urbana:

MUJER.- [...] Desde muy pequeño lo llevaba a pasear conmigo por Barcelona, entonces me gustaba fotografiar fábricas abandonadas y solares vacíos. Quién sabe si por esa razón le dan pánico ahora los espacios amplios y vacíos, como a todos los malos arquitectos. Lo único en lo que ambos estamos de acuerdo desde siempre es en que cada vez que pasamos frente a la Sagrada Familia nos dan ganas de gritar.

ÉL.- ¿No le gusta la Sagrada Familia?

MUJER.- Quizá la pregunta debería formularse al revés. ¿Le gustamos nosotros a la Sagrada Familia? Si yo fuera la Sagrada Familia, también me pondría a gritar viendo todo lo que hay a mi alrededor, y sin la posibilidad de poder escapar, además (Cunillé, 2007: 14).

La ciudad camina hacia una transformación inevitable, casi del todo consumada, que hará definitivamente de ella una ciudad intercambiable con cualquier otra capital occidental del bienestar y la autocomplacencia. Por su parte, el hombre necesita ubicar su vida en la ciudad, a la que ama porque sí, porque ha vivido desde siempre en ella, aunque también la odia porque en ella —por culpa de ella— ha perdido a algunos de sus seres más queridos. Del comentario de la Mujer sobre la Sagrada Familia se desprende que el turismo es un responsable más de la ficcionalización del mundo, de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo —Marc Augé habla de la memoria mixta de los turistas de un día: «una especie de memoria intermedia o mixta que a veces se

enriquece con el recuerdo de acontecimientos pertenecientes a la historia colectiva, pero que los individuos sienten como vividos personalmente» (Augé, 1998: 114).

ÉL.- Yo no he vivido siempre en el Ensanche, antes vivía en el Poblenou. Mi padre era murciano y una grúa le aplastó la cabeza mientras trabajaba. Es extraño, porque en la guerra no quería que fuéramos a los refugios. Mi madre y yo teníamos que escondernos bajo la escalera de casa.

MUJER.- Hace años tenía una habitación cerca del cementerio, pero cuando empezaron las obras de la Villa Olímpica me mudé al Rabal, viví allí una buena temporada hasta que aparecieron de nuevo los especuladores y los corredores de footing. Llegan todos casi a la vez. Es inevitable. Antes, cuando alguien corría por la calle, era seguro que tenía una buena razón: lo perseguía la policía o llegaba tarde a su boda. El hecho de correr ahora ha perdido cualquier trascendencia (Cunillé, 2007: 20-21).

La Mujer alude aquí a la figura del especulador, del aprovechado y oportunista que decide los destinos de la ciudad más incluso que los políticos. Señala Guillamon (2001: 194) que cuando el progreso del arte deja de ser una exigencia de la razón histórica para devenir exigencia de la razón mercantil, la estética ya no encuentra su legitimación en la autenticidad de la creación sino en su recepción en los circuitos de compra y venta. Así, el artista de genio deja paso al esnob y surge la figura del agente cultural.

En la escena segunda, Ella alude con ironía y hastío a los hitos culturales de la ciudad, a efemérides tales como, por ejemplo, el año Gaudí y el año Dalí:

ELLA.- [...] Tiene la habitación muy ordenada. Nunca había visto la habitación tan ordenada. (Pausa.) ¿Ha oído el alboroto de esta tarde? Cuando no es el año Gaudí, es el año Dalí, o de quien sea. Tanto ruido me pone nerviosa... (Pausa.) ¿Sabe que yo nunca he subido arriba del todo de la Sagrada Familia? La verdad es que hace años que no voy a un museo o a una exposición. Cuando era joven, los museos estaban vacíos, no había ni vigilantes, cualquiera podía coger una pintura o una escultura y llevársela a su casa.

JOVEN.- La mayoría de los museos siguen vacíos.

ELLA.- ¿Ah sí?

JOVEN.- La gente prefiere robar en las grandes superficies. Es allí donde hay más gente ahora.

ELLA.- ¿Ahora trabaja en una gran superficie?

JOVEN.- Voy de un sitio a otro.

ELLA.- ¿Tiene mucho trabajo?

JOVEN.- No damos abasto. A medida que los ricos se hacen más ricos, más miedo tienen de que les roben todo lo que no pueden gastar (Cunillé, 2007: 26-27).

La habitación ordenada del chico, en un espacio patente, contrasta con el caos que se abre puertas afuera, en la calle y en los espacios públicos; también con los hitos

culturales postizos y estériles, maniobras de políticos. La movilidad del trabajo de vigilante del Joven habla de la inestabilidad, del cambio, de un cierto componente líquido de la sociedad. Poco antes de esta conversación, al principio de esta segunda escena, el Joven habla de su fantasía de encañonar, sin dispararle, al nuevo compañero de su ex mujer. Se reafirma la noche como un territorio temporal abierto a todo tipo de riesgo y a la metamorfosis. Las personas son susceptibles de convertirse en cualquier cosa a determinadas horas de la noche, como lo confirmará la fantasía del hermano, del Médico, de conocer a alguien esa noche u otra cualquiera, y también la situación de travestismo final del matrimonio.

Se opera nuevamente el contraste entre el dentro y el fuera (piso-calle) con la angustia de Ella porque el marido no vuelve, y la insistencia del Joven en que la mujer se quede un rato más a su lado. Parece que la noche, fuera, entraña peligro, y Ella prefiere el ambiente oprimente de la casa, aunque vaya aparejado a la degradación y la tristeza, al riesgo de lo desconocido. Ella tiene miedo de quedarse sola esa noche, de que no vuelva su marido. Por su parte, el Joven le teme a la soledad de su cuarto, a los partidos mudos, a la pistola que reposa sobre la mesilla de noche; más adelante confesará: «La última hora antes de que se termine tu turno. Es la hora más larga y en la que se oyen los ruidos más extraños [...] Durante el resto de la noche se oyen los ruidos normales, pero en la última hora se oyen cosas que no se oyen antes, como si a esa hora el oído pudiera oírlo todo. Incluso a la gente [...] Voces de gente... que no está» (Cunillé, 2007: 36).

El afuera, la noche, la ausencia del marido, junto con la alusión continua al equipo local, el Barça, llevan a la mujer a la rememoración de las noches en que su padre decía ir al Camp Nou y toda la familia sabía que se iba de putas:

ELLA.- No entiendo nada de fútbol, y tampoco me gusta. Hasta que no llegó a esta casa no conocía a nadie que le gustara el fútbol, ni siquiera a mi padre. Muchos domingos, cuando decía que iba a ver al Barça, lo que en verdad hacía era ir a un burdel. En casa todos lo sabíamos. Ir a ver al Barça era ir de putas.
JOVEN.- Puede que su marido se haya ido de putas esta noche.

(*ELLA* da una bofetada al *JOVEN*. Pausa.) (Cunillé, 2007: 34).

A continuación, el chico se lleva la mano de ella a la mejilla y ella le espeta que no puede ser su madre, porque ya tuvo una hija, que murió atropellada por un autobús:

ELLA.- Murió de la manera más estúpida. La atropelló un autobús en el Paseo de Gracia hace mucho tiempo, uno de esos autobuses que circulaban en

contradirección y que mataron a tanta gente. Mi marido estuvo a punto de volverse loco. Él no ha vuelto a pasar por allí y no sabe que los autobuses circulan en contradirección otra vez (Cunillé, 2011: 35).

La ciudad ha matado a varios miembros de la familia. Al padre del anciano le aplastó la cabeza una grúa; a la hija, la atropelló un autobús que iba en contradirección. La ciudad agrede y mata a sus habitantes, ya sea por colisión como en estos dos casos de muerte accidental, ya sea mediante una muerte lenta, un virus de hastío que los corroe y aniquila, como parece pasarles a todos los habitantes de la casa. El Joven se aloja, por poco tiempo más, en la habitación que había sido de la hija del matrimonio. Ella deja claro que primero fue la habitación de la hija, luego una habitación para inquilinos, y la semana próxima será una habitación para invitados. Se refuerza la idea de la inestabilidad de todo, y del paso del tiempo. Los espacios permanecen pero su función cambia. La ciudad permanece pero su paisaje y su contenido cambian, a pesar de que las cosas que antes no funcionaban (tranvías en contradirección) siguen sin funcionar y entrañan un alto riesgo para los habitantes.

Ella explica al Joven, en la escena segunda, y al Médico, en la cuarta, que ha ido a los toros, pero que se ha marchado antes de tiempo de la plaza; sólo había extranjeros que no comprendían la lógica ni las distintas fases de la fiesta. Todo pierde su encanto, del mismo modo como, en la escena tercera, la ciudad no ofrece esperanza alguna para la Extranjera, a la que Barcelona se le aparece como un entorno extremadamente hostil. La aspiración a la felicidad se ha reducido al mínimo y ha dejado resabios de insatisfacción y de impotencia.

Se diría que el hilo conductor que permitía pasar de la visión individual al objeto social se ha roto, y quedan sólo imágenes inconexas o vaciadas de sentido; ello produce una suerte de bloqueo ritual y de déficit simbólico (Guillamon, 2001: 262).

En la tercera escena la acotación nos presenta al hombre anciano, *Él*, como un intruso que invade el espacio de la inquilina, de la Extranjera, pues espera en una butaca de su habitación a que ella llegue del trabajo:

(Una habitación muy pequeña. Es la misma noche. *Él* duerme sentado en una butaca, en el regazo tiene la foto que le regaló la *MUJER*. La *EXTRANJERA* enciende la luz, mira un momento a *ÉL*, que sigue dormido, luego se le acerca, coge la foto, la observa, vuelve a dejarla donde estaba y entonces *ÉL* se despierta. La *EXTRANJERA* está embarazada de cinco meses.)

EXTRANJERA.- ¿Se encuentra bien?

ÉL.- Sí, perdone. (Se levanta y se guarda la fotografía en un bolsillo.)

EXTRANJERA.- No, no se levante.

ÉL.- Siéntese, siéntese. Tiene que estar muy cansada (Cunillé, 2007: 39).

El espacio es una habitación muy chiquita que la Extranjera compara con la pecera que tiene en ella y cuyos peces alimenta cuidadosamente, lo que denota su manera de estar en el mundo, su sensibilidad:

EXTRANJERA.- Y eso que la pecera es chiquita como mi habitación, por eso los compré (Cunillé, 2007: 41).

Esos peces a los que la Extranjera no ha puesto nombre y que jamás chocan son como los propios personajes de la obra, que deambulan por el piso del Ensanche sin colisionar nunca de verdad. Más adelante tiene lugar este diálogo:

ÉL.- Tiene que ir con mucho cuidado. No tiene que distraerse ni un momento, sobre todo cuando cruce la calle, mire siempre a los dos lados antes de cruzar. (La EXTRANJERA sonrío.) ¿Qué pasa?

EXTRANJERA.- Lo mismo me dijo el primer día que llegué a la casa.

ÉL.- ¿De verdad?

EXTRANJERA.- Entonces pensé que me lo decía para disimular lo chiquita que era la habitación.

ÉL.- Yo no quería alquilarla, pero mi mujer...

EXTRANJERA.- Es tan chiquita que a una no se le puede olvidar nunca que está dentro, ni siquiera a oscuras.

ÉL.- Pensé que no se quedaría tanto tiempo...

EXTRANJERA.- Yo también lo pensé, pero ya ve, se me pegó como un caparazón (Cunillé, 2007: 42-43).

Otros espacios aludidos serán el restaurante donde ella trabaja; Mercabarna, donde trabajan unos amigos suyos, etc. Por sus palabras, entendemos que ella establece una relación de influencia recíproca entre la ciudad y sus habitantes, por los que se siente ninguneada y utilizada, como una víctima potencial y, en cierta medida, ya efectiva:

EXTRANJERA.- Con su esposa nunca hablé mucho. Recién ahora me di cuenta de que con la barriga así, hinchada, la gente te abre el corazón con más facilidad (Cunillé, 2007: 41).

EXTRANJERA.- [...] ¿Sabe que hace unos días una señora me paró en la calle para preguntarme si quería trabajar para ella? Me extrañó, porque pronto voy a servir para poco. Y así, como quien no quiere la cosa, indagué, ¿y sabe lo que quería en realidad? [...] Que le diera al niño así que lo tuviera. Lo dijo distinto, pero yo enseguida vi por dónde iba la cuestión (Cunillé, 2007: 42).

EXTRANJERA.- Aquí, para que alguien la mire a una a los ojos, tiene que cortarse un dedo por lo menos o caerse por la calle (Cunillé, 2007: 43).

EXTRANJERA.- [...] Aquí, cuando no quieren responder, dicen que no saben, y cuando no saben, dicen que no quieren responder (Cunillé, 2007: 44).

También hay alusiones al espacio del pasado de la Extranjera, de su país de origen. Es un pasado marcado por el dolor, que se trasluce en la determinación de no hablar de la guerra:

EXTRANJERA.- Le dije un día que no quería que me hablara de la guerra ni de muertos...

ÉL.- No iba a hablarle de eso sólo... (Le interrumpe la EXTRANJERA.)

EXTRANJERA.- En mi casa todos hablaban de muertos, día y noche hablando de muertos. No hay peor olor que el de un velatorio.

ÉL.- Sí, es verdad.

EXTRANJERA.- De niña una se escapa a la calle a jugar, pero de mayor hay que irse más lejos.

ÉL.- No tendrían que obligar a nadie a ir a los velatorios.

EXTRANJERA.- ¿Acaso le dije que me obligaron? ¿Se lo dije?

ÉL.- No, bueno, yo pensé... (Le interrumpe la EXTRANJERA.)

EXTRANJERA.- Tener que vivir en una habitación chiquita como ésta, ésa sí fue una obligación (Cunillé, 2007: 47-48).

Esta insistencia en el tamaño de la habitación entraña una proyección de este sentimiento de encierro a toda la ciudad y su paisaje humano.

No basta con transformar el espacio para transformar las relaciones sociales, pero éstas se sitúan en el espacio y se inscriben en él de una manera muy concreta. Está clara la dependencia económica —pero no sólo económica— de los inquilinos respecto al matrimonio subarrendador. A pesar de su ferocidad intermitente, hay en la Extranjera una suerte de resignación, de sumisión a la lógica implacable de la ciudad y a sus relaciones económicas y sociales, a la frialdad e indiferencia que le dispensan en el trato.

Se observa en esta escena, y también en la primera, la de la profesora de francés, una suerte de personificación de la ciudad, como una de las formas que puede adoptar la tematización de la ciudad, de Barcelona, como espacio. Señala Augé (1998: 121) que «La personificación de la ciudad sólo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir». Pero ni la Mujer de la primera escena ni la Extranjera se sienten identificadas con la ciudad, sino que ambas la personifican como si se tratara de algo ajeno y fagocitador que, paradójicamente, las tritura a la vez que las excluye.

En términos de imaginario poético, el espacio de la casa es el espacio principal de la memoria, porque es dentro de ese espacio donde se ha aprendido a soñar e imaginar. La casa del Ensanche, la infancia, los juegos entre hermanos y las anécdotas, la evocación de la figura paterna. Dice Gastón Bachelard (1986: 37) que «La vida comienza bien, comienza envuelta, protegida, cálida en el seno de la casa [...] En esta remota región, la memoria y la imaginación permanecen asociadas, y cada una trabaja para su mutua profundización [...] A través de los sueños, las diversas moradas de nuestra vida se interpenetran y retienen los tesoros de los días pasados». En el espacio de la casa, el ser, sumergido en la memoria espacial inmemorial, trasciende el devenir. Pero para los inquilinos que viven en el piso del Ensanche, la casa no se asemeja al útero materno, sino que resulta un espacio tan provisional y potencialmente hostil como todos los demás. Así, por ejemplo, la Mujer, la profesora de francés, declara que prefiere vivir en habitaciones de alquiler a tener una casa para ella sola, como si necesitara de unos límites espaciales y vitales muy acotados para no perderse en su propia insatisfacción.

La cuarta escena tiene lugar en «Una habitación grande del mismo piso» (Cunillé, 2007: 55). El Médico está sentado en un sofá, tomando una copa, y Ella resume el argumento del tercer acto de *La Bohème*:

ELLA.- Van por el tercer acto, cuando Mimí va a ver a Marcello, el amigo de Rodolfo, su amante, para hablar con él, y los interrumpe precisamente Rodolfo y ella tiene que esconderse por culpa de los celos de él; y entonces, mientras está escondida, oye cómo Rodolfo cuenta a Marcello que ella está muy enferma y que se morirá. (Se balancea la luz del techo de la habitación y tiembla algún objeto.) ¿Qué estarán haciendo en el piso de arriba tan tarde?

MÉDICO.- ¿No era un terremoto?

ELLA.- En Barcelona no hay terremotos. No los ha habido nunca (Cunillé, 2007: 55-56).

Uno de los espacios brevemente evocados al principio de esta escena es el hospital donde trabaja el Médico y donde enseña a comer a cuatro anoréxicas. «Una de ellas me ha dicho esta tarde que la gente por la calle la mira como si fuera un cerdo a quien estuvieran engordando para la matanza. Y puede que tenga razón [...] Siempre hay un espejo que les recuerda que no basta con lo que son, que a la larga cuenta más lo que parecen. Es así como la mayoría de mujeres ya se ha echado a perder para siempre antes de los veinte años» (Cunillé, 2007: 57). También le confiesa a la hermana que se hizo cirujano para encontrar la sede del alma en el cuerpo humano, pero que no la encontró por ninguna parte:

ELLA.- *Me he ido antes de que se terminasen [los toros], y después he bajado caminando hasta la Estación de Francia. ¿Sabías que ya no hay trenes, ni viajeros, ni nada?*

MÉDICO.- *¿No hay trenes?*

ELLA.- *Quizá haya alguno, pero sólo llegan hasta Tarragona. ¿Recuerdas cuando te llevaba a la Estación de Francia para ver salir y llegar los trenes de todas partes?*

MÉDICO.- *Sí que lo recuerdo.*

ELLA.- *¿Cuándo fue la última vez que cogiste un tren para irte de viaje?*

MÉDICO.- *Hace tiempo.*

ELLA.- *¿Y adónde fuiste?*

MÉDICO.- *A Venecia.*

[...]

MÉDICO.- *Al principio me decepcionó.*

ELLA.- *¿En serio?*

MÉDICO.- *Hasta que una tarde llegué al barrio del Arsenal. Allí vi por primera vez los colores.*

ELLA.- *¿Qué colores?*

MÉDICO.- *Todos.*

ELLA.- *¿Qué colores ves ahora?*

MÉDICO.- *El blanco y el negro.*

ELLA.- *¿Sólo?*

MÉDICO.- *La última vez que volví a verlos fue en los Juegos Olímpicos. Hacía de voluntario en el Estadio Olímpico. Había una gran euforia con los atletas desfilando y el público aplaudiendo (Cunillé, 2007: 58-59).*



Albert Pérez (Médico) y Mont Plans (Ella) en *Barcelona, mapa d'ombres*. Sala Beckett

El Médico evoca los Juegos Olímpicos de 1992, el motivo por el que llegaron los especuladores al barrio de la Villa Olímpica; luego llegarían al Rabal y más tarde a otros barrios de la ciudad. Es sabido que los Juegos Olímpicos de 1992 supusieron un

cambio de escala y la entrada de Barcelona en los circuitos internacionales, y ello comportó, como contrapartida, la desaparición de algunos espacios tradicionales pero también la creación de nuevos barrios y equipamientos, así como la introducción de una nueva cultura urbana. Ello tuvo como consecuencia una especie de festivalización de los espacios públicos, como un esfuerzo por construir las bases de la nueva identidad de la ciudad. Señala Julià Guillamon:

Barcelona no havia estat capaç de produir en els seus habitants un sentiment prou poderós de pertinença. A això calia afegir la manca d'esperit comunitari en la urbanitat social dispersa i descentralitzada de la gran ciutat moderna [...] Els animadors van recórrer a la cultura popular i al que quedava de la contracultura. L'skyline de Barcelona i els símbols urbans dissenyats per Mariscal simplificaven la imatge de la ciutat, la feien abastable i fàcilment recognoscible (Guillamon, 2001: 216).

De este modo, la ciudad quedaba reducida a una marca de diseño y de éxito, y paralelamente agrandaba el sentimiento de alienación de los ciudadanos.

Los hermanos fantasean con prenderle fuego a la cara más visible, falsa y ostentosa de la ciudad. Primero al Liceo, adonde Ella no consiguió arrastrar jamás al hermano a ver y escuchar ópera, y después a otros edificios:

ELLA.- ¿Iráis al Liceo conmigo?

MÉDICO.- Con una sola condición.

ELLA.- ¿Cuál?

MÉDICO.- Que después le prendiéramos fuego los dos.

ELLA.- ¿Al Liceo?

MÉDICO.- Lo que pasa es que pronto levantarían otro tan idéntico al segundo que hiciera olvidar incluso el primero. No, deberíamos prenderle fuego a otra cosa.

ELLA.- ¿A qué...?

MÉDICO.- Al Palau de la Música, por ejemplo. Y no te creas que nos detendríamos aquí.

ELLA.- ¿Ah no?

MÉDICO.- Luego podríamos incendiar... el Museo de Arte Contemporáneo.

ELLA.- ¿Por qué el Museo de Arte Contemporáneo?

MÉDICO.- Así nadie pensará que tenemos prejuicios musicales.

ELLA.- Y después, ¿qué podríamos quemar?

MÉDICO.- Si a estas alturas nadie nos ha parado los pies como yo sospecho, hay unos cuantos rascacielos de los antiguos y otros acabados de estrenar que también prenderían de maravilla. Sin olvidar el campo del Barça, claro.

ELLA.- ¿Y la Sagrada Familia?

MÉDICO.- No está terminada, pero también podríamos quemarla. Y la Plaza de Cataluña, naturalmente; de hecho, la Plaza de Cataluña habría que quemarla cada tarde como un reclamo más para los turistas que suben de las Ramblas.

ELLA.- Yo también quemaría el Paseo de Gracia.

MÉDICO.- Por supuesto, y una vez reducido a cenizas, plantaría viñas como homenaje a la filoxera que lo hizo posible. (Ambos sonríen. El MÉDICO apaga la radio.) ¿Por qué me has llamado? (Cunillé, 2007: 60-62).

La acotación que hallamos en la última intervención del Médico del fragmento anterior, indica que el tercer acto de *La Bohème* ha estado sonando a lo largo de toda la conversación, como una música de fondo ilustrativa de algo. ¿De qué? Acaso del enrevesado trasfondo familiar que subyace a una conversación trivial en que los dos hermanos expresan el odio y desprecio que sienten por su ciudad, por el modo como ha cambiado y ha perdido su esencia, convirtiéndose en una especie de parque temático para turistas, con sus edificios emblemáticos y sus sedes culturales. Hay una denuncia al marketing urbano que pretende superar la fragmentación de la ciudad contemporánea ofreciendo un mensaje único y claramente reconocible, una imagen competitiva a nivel mediático que seduzca y funcione como una marca, vendiendo un pasado digno, un futuro deseable y una determinada carga emocional. Todo tiene valor de cambio, incluso la ciudad, con sus monumentos, celebridades e hitos; todo deviene publicidad y producto de consumo. Pero lo único cierto es la fragmentación y atomización en que viven los habitantes de las grandes urbes, su marasmo existencial. La ciudad de Barcelona únicamente puede seducir al turista, a partir de una memoria histórica prefabricada e inerte, pero no es capaz de suscitar amor en quienes viven en ella.

Después de su fantasía de destrucción del paisaje urbanístico, la mujer habla de la situación que viven en casa, de la enfermedad y la muerte inminente de su marido. Los hermanos se pierden en los recuerdos de la infancia, en evocaciones vagas pero certeras de la figura del padre, que lo cerraba todo con llave y ejercía una autoridad presumiblemente insana sobre sus hijos:

ELLA.- Está en ese cajón.

MÉDICO.- (Coge la llave.) Siempre he temido a la gente que cierra las cosas con llave.

ELLA.- Es el único cajón de la casa que se puede cerrar con llave.

MÉDICO.- Papá lo cerraba todo con llave. ¿Lo recuerdas? (Cunillé, 2007: 64).

Señala Feldman (2011: 264) que la iluminación de esta cuarta escena parece temblar al final de la misma, sugiriendo una suerte de transformación cósmica del mismo género que la acontecida en *Libración*.

En la escena quinta, el escenario, tal como reza la acotación, está más iluminado que en las escenas anteriores. Él aparece vestido y maquillado como una mujer. Ella le

ofrecerá apoyo y comprensión. En un momento dado, pondrán, a volumen bajo, la radio, donde está sonando *La Bohème*.

Ella le muestra la manera de cargar una pistola. El solo hecho de mostrar una pistola en escena remite a episodios bélicos. A Ella la lleva a pensar en su padre y en su abuelo, de quienes aprendió a cargarla; Él retorna al motivo, cada vez más recurrente, de la guerra:

ELLA.- Me lo enseñaron mi abuelo y mi padre.

ÉL.- ¿Ellos tenían pistola?

ELLA.- La tenían para defender lo que de todos modos acabaron perdiendo.

(Pausa.)

ÉL.- Durante la guerra, un día jugando en la playa, encontré una pistola medio enterrada en la arena, pero ni la pude tocar, los chicos más mayores de la pandilla la cogieron enseguida.

ELLA.- (Le ofrece la pistola.) Venga, dispara (Cunillé, 2007: 74).

La pistola remite a otro tiempo y a otro espacio, si bien ubicado dentro de la misma ciudad de Barcelona. Pero un espacio por el que han pasado más de sesenta años no puede ser el mismo que era. Los espacios que evocan los personajes están transmutados por el tiempo, que empaña su contemplación.

Después Ella guarda la pistola y procede a vestirse con un traje de hombre, de modo que parece que estén jugando a un juego infantil de intercambio de roles. Es un ritual que, al parecer, sucede entre ellos por primera vez pero que asumen con naturalidad. Precisamente el carácter ritual y definitivo de sus actos avalará las confesiones más insospechadas.

Después de intercambiar las terribles confidencias que hemos señalado con anterioridad —el adulterio del anciano con la Extranjera, el incesto de Ella con su padre—, el hombre le regala a su esposa una guía de Barcelona que contribuyó a elaborar de joven, antes de entrar a trabajar como portero del Liceo. Como hemos dicho ya, en ella se dedicaba a registrar la fisonomía que tenía entonces la ciudad:

ÉL: Yo también quiero darte algo. (Saca una cosa del cajón de la mesita y se la da a ELLA.) Es una guía de Barcelona, un poco antigua sin embargo. Uno de los primeros empleos que tuve fue ayudar a confeccionar esta guía; yo y otros como yo íbamos por toda Barcelona señalando las calles que había entonces. No era fácil, porque había muchas barracas y algunas calles no se sabía si lo eran en realidad, y la gente a veces nos tiraba piedras.

(Pausa.)

ELLA.- ¿Por qué está toda rayada?

ÉL.- La rayé luego. Un verano que hacía mucho calor y trabajaba cobrando recibos de la luz, marqué aquí todas las aceras donde daba la sombra. Los números de arriba son las diferentes horas del día, porque las sombras se mueven con el sol, nunca están quietas.

ELLA.- ¿Y por qué lo hiciste?

ÉL.- Pensé que el verano siguiente con la guía iría más rápido y no pasaría tanto calor, pero no me sirvió de mucho, porque enseguida entré a trabajar en el Liceo.

(Pausa.)

ELLA.- Es como un gran mapa de sombras (Cunillé, 2007: 81-82).



Montserrat Carulla y Walter Vidarte en *Barcelona, mapa de sombras*. Teatro Valle Inclán

Se trata de una fisonomía enturbiada por el paso del tiempo y por unos borrones realizados por el hombre a fin de señalar las aceras donde no daba el sol. El hombre dice que quería enseñársela hace tiempo, pero que lo había olvidado. Le muestra cómo el Paseo de Gracia no aparece, pues él mismo ha arrancado todas las hojas donde salía. De este modo, todos y cada uno de los personajes tiene zonas de la ciudad que aborrece; en concreto, en el Paseo de Gracia coincide con su mujer y el Médico, que habían hablado en broma de prenderle fuego. Por supuesto, planea aquí la sombra de la hija muerta. Y es que, si bien el espacio de *Barcelona, mapa de sombras* presenta a priori un tratamiento realista —señala Aznar Soler (2008 : 266) que «las habitaciones [...] están

descritas con lacónica brevedad pero con indudable intención naturalista»—, determinados espacios proyectan una larga sombra en la memoria de los personajes; hay muchos pero los más destacados son el Paseo de Gracia y el Liceo.

Y precisamente de prender fuego irá la siguiente confidencia, ésta del todo inverosímil pero en cierta medida avalada por un suceso mágico —uno de esos aspectos «meravellousos, màgics i fins i tot surrealistes de la vida quotidiana» que «sovint mostren una dimensió alegre, graciosa o fins i tot infantívola de la condició humana» (Feldman, 2011: 257)— que el hombre dice provocar. Él cuenta que su abuelo era zapatero y que una noche, mientras dormía junto a la abuela, empezó a arder, por combustión espontánea. Añade que Él puede quemar cosas sin encenderlas, sólo con desearlo, y a continuación se confiesa autor del incendio que destruyó el Liceo:

*ÉL.- ¿Ves ese pañuelo de papel? (Hay un pañuelo arrugado sobre la mesita.)
Hace ya un rato que lo pienso, que pienso que se calienta hasta que llegará un momento que empiece a arder.*

[...]

ELLA.- ¿Qué es lo que quemaste?

ÉL.- El Liceo.

[...]

ELLA.- ¿En serio crees que tú quemaste el Liceo?

ÉL.- Sí, lo hice yo.

ELLA.- Pero si ese día estabas en casa.

ÉL.- Lo hice desde aquí.

(Empieza a salir humo del pañuelo de papel. *ELLA*, tras unos segundos de sorpresa, apaga el pañuelo.)

[...]

ÉL.- Todo el mundo decía que hacía falta un nuevo Liceo, cada día que pasaba oía decir a más gente que ojalá se quemara para construir uno nuevo y más grande. Y al final lo hice yo, lo quemé yo (Cunillé, 2007: 84-85).

El incendio como metáfora atraviesa la obra de principio a fin, como un deseo de destruir lo que es artificioso, lo que nos traiciona y falsea, de irse de viaje, de deshacerse de los miedos. En relación con esto y con la pulsión de travestismo del viejo, señala Feldman:

Cunillé confecciona una imatge de Barcelona segons la qual la zona excessiva, frenètica, excèntrica i heterogènia de la Rambla i del Liceu, una secció de la ciutat habitualment associada amb la noció de l'espectacle públic [...] s'ha entremesclat amb l'àmbit privat, amesurat, homogeni de domesticitat urbana i burgesa que és l'Eixample (Feldman, 2005: 67).

Tanto la guía emborronada que Él le da a su mujer, como el diario que Ella le ha confiado al Médico en la escena anterior, como la foto que la Mujer regala al anciano en la escena primera, son testimonios y señuelos de la memoria. Y todos los personajes, como habitantes que son de Barcelona, son testigos del tiempo pasado y del tiempo que pasa, y lo consignan o lo conjuran con objetos como éstos. Y el tiempo conjurado es también el de los muertos, como el de la hija atropellada en el Paseo de Gracia, cuya ausencia se materializa en las hojas arrancadas de la guía del anciano.

Es de notar cómo Cunillé utiliza materiales y registros diversos. Se dan cita aquí lo folletinesco y también, hasta cierto punto, lo sobrenatural, en el hecho de quemar el Liceo a distancia, desde la ficción. Ello tiene que ver con lo que comentó Paco Zarzoso en la entrevista (Anexo 1.11) acerca de la utilización sin prejuicios, por parte de la autora, de todas las herramientas de la dramaturgia. El incendio como metáfora también está en relación con la respuesta que nos dio Zarzoso respecto a la Companyia Hongaresa de Teatre: «Lo que pasa es que nuestra parte subversiva es una provocación desde la ficción, pero es una provocación realmente radical y violenta. Yo creo que en nuestras obras sí que en algunos momentos hay personajes incendiarios contra una civilización y contra un mundo que posiblemente no nos gusta» (Anexo 1.3). Aznar Soler (2008: 269) habla de cómo Cunillé incendia el realismo en *Barcelona, mapa de sombras*; y lo hace mediante la magia, la maravilla y la ironía.

El espectador ha de suturar para hilvanar un sentido, para configurar un espacio compartido, habitable por la imaginación o la memoria, comprensible. Un relato de elipsis que activa el imaginario del espectador, quien deberá ordenar los fragmentos, descodificar las reiteraciones, las variaciones, hacerse con un sentido. Ello tiene sin duda que ver con lo que Sirera (2003: 114) comenta acerca de los autores de los años ochenta y noventa, que mantienen una actitud más bien escéptica sobre la posibilidad de preservar la memoria, y que se muestra más radicales en «la extirpación que ésta [la memoria] nos devuelve: el pasado [...] ciudades innominadas, espacios anodinos en los que nadie puede reconocerse» (Sirera, 2003: 115). En el caso de la obra que nos ocupa, la ciudad tiene nombre, y los edificios mencionados, mucha historia, pero no promueven la identificación sino que más bien producen rechazo y desarraigo en sus habitantes. Es cierto que hay más concreción espacio-temporal en esta obra que en las anteriores, y parecería que en ella la autora despeja la niebla espacio-temporal que rodea su dramaturgia (Caixàs i Vicens, 2005: 669), pero el espacio interior de la pensión donde transcurre la acción parece remitir, al cabo, al «tipus de “no-lloc” desdiferenciat

que ens hem acostumat a trobar al seu teatre», en palabras de Feldman (2005: 64). En efecto, la pensión funciona como espacio de transición: las identidades de los personajes no son fijas, fluyen equívocas hasta la rotunda imagen de travestismo final ante el espejo, el matrimonio contemplándose benignamente, con los roles de género intercambiados. A la pensión de *Barcelona, mapa de sombras* pueden aplicarse en gran medida los rasgos diferenciales que rigen para el cronotopo bajtiniano del umbral, «el cronotopo de *la crisis y la ruptura vital*» (Bajtín, 1989: 399), y también el tiempo del misterio y del carnaval.

Cunillé, con su hábil diseminación de enigmas y ambigüedades, consigue del espectador la «participación activa e inteligente en la construcción del sentido» (Aznar Soler, 2008: 261). Por otra parte, señala March Tortajada:

Asimismo, y por extensión de lo fragmentario, se atendería a la creación de mundo de ausencias, es decir, la fragmentación de la historia para su propia configuración, un relato en el que su sutura sería la del mundo de lo posible o de lo interpretable como mundo. Un universo construido por cada individuo en la medida en la que se construye la historia, su historia con su mirada: su saber sentido (March Tortajada, 2009: 7).

El texto es una red y es un mapa de sentidos que se enmarañan, se comunican e interrelacionan, versiones de la vida, de un mismo paisaje, de un pasado común, de un presente compartido. Desde lo interno y lo personal se accede, en salto hermenéutico, a la identidad cultural. La ciudad y su contexto, tramado a partir de metonimias, son espacio de proyección del individuo. Desde la intimidad de los personajes —sombras de sí mismos o de sus deseos insatisfechos— nos acercamos a una reflexión sobre nuestra realidad y sobre nuestro imaginario. La distancia que opera en los textos de Cunillé es la suficiente para que el lector / espectador se dé un margen de interpretación y rellene con su propia experiencia y sentido los huecos dejados. Una Barcelona virtual y borrada, no inscrita a través de la concreción del lugar, sino a través de su elusión o desplazamiento (Feldman, 2006: 15). En la subversión de lo signico se halla una cierta forma de transgresión, pues la evocación al afuera referencial y a su imagen, a lo conocido y sobrecodificado mediante estrategias mercadotécnicas y tópicas, se opera desde la perspectiva extremadamente personal, intimista, elíptica, emocional, experiencial de los personajes —la percepción del instante, la fijación del tiempo en una minúscula porción del espacio íntimo—, desde la semantización subjetiva y emocional de los espacios, y por ello mismo el lector / espectador no es capaz de abarcar una visión total o totalizante

de lo representado. Paradójicamente, esta frustración de no poder alcanzar toda la red de implicaciones de los signos y los espacios conjurados —frustración o imposibilidad que surge de confrontar lo social con lo privado, lo público con lo íntimo—, se combina con una estimulante abertura al territorio ilimitado de la sugerencia.

8.3.2. *Après moi, le déluge*

Si se desconoce el lugar de la persona, del individuo, en el *collage* de imágenes espaciales superpuestas que hace implosión sobre los seres humanos, ¿cómo tener clara la identidad de lugar ligada al individuo y al grupo, la identidad personal o colectiva, cómo dar forma y sostener un orden social seguro?

Señala David Harvey (1998: 335) que «La afirmación de cualquier identidad ligada al lugar debe apoyarse, de algún modo, en el poder motivacional de la tradición. Pero es difícil conservar un sentido de continuidad histórica frente a todo el flujo y la transitoriedad de la acumulación flexible [...] A través de la presentación de un pasado parcialmente ilusorio, se hace posible dar significado a cierta forma de la identidad local, y quizá con un provecho económico». En medio de las crecientes abstracciones del espacio, deben acentuarse las cualidades del lugar. Lo propio se señala, se magnifica y llega a lo artificial y artificioso. De ahí, tal vez, el afán de los personajes de *Barcelona, mapa de sombras* por quemar edificios emblemáticos de la ciudad. En el mismo sentido, apunta Guillamon (2001: 260): «L'home actual està aïllat en una ciutat inmensa, lluny de les arrels culturals, temptat per una malenconia involutiva, una depressió sense retorn. La història, el mite, s'organitzen a fi d'oferir un caràcter cíclic, repetitiu, i per tant alliberador, dels actes quotidians. Però no sembla prou.»

La mercantilización extrema de la producción estética se refleja en la Barcelona insustancial y traidora de su propia historia de *Barcelona, mapa de sombras*, donde hay demasiado ruido sobre años Gaudí o Dalí, donde sobran turistas y corredores de footing, y entran ganas de gritar al pasar por delante de la Sagrada Familia.

En *Après moi, le déluge*, la capital congoleña, Kinshasa, no es para los personajes europeos un condensado de tiempo y experiencia, como lo era Barcelona para los personajes de la anterior obra, pero sí debería ser, por la violencia con que les asalta la desigualdad social y la miseria ajena, un lugar inhóspito y hostigador de la propia conciencia. Los personajes europeos tratarán de obviar o neutralizar la carga negativa de este entorno injusto y acusador, obviarla a fuerza de amnesia, de cerrar los ojos, de mantenerse al margen, para convertirlo en un no-lugar más, sin pasado ni presente, un

lugar de paso, de intercambio. Un lugar donde los hombres de negocios puedan saciar su codicia, y las intérpretes desmemoriadas tostarse al sol.



Vicky Peña y Jordi Dauder en *Après moi, le déluge*

A nivel de **estructura**, *Après moi, le déluge* presenta unidad de espacio, ya que la acción transcurre entera en la habitación de un hotel; se trata, pues, de un drama estático. Toda la obra sucede en «La antesala del dormitorio de un hotel de Kinshasa» (Cunillé, 2011: 185), tal como reza la acotación inicial. En este espacio los personajes están, en un principio, de pie. El espacio del hotel es un no-lugar en la medida en que es un lugar de paso, donde los personajes quedan reducidos a clientes —si bien aquí están mayormente definidos por sus profesiones y por su cita de trabajo— y donde los intercambios no se sedimentan sino que huyen, corren al olvido, se entierran en conductas amnésicas.

Signos teatrales capaces de representar espacio. Decorado, iluminación y accesorios constituyen el espacio escenográfico, la representación de espacio ficticio con espacio real. En este sentido, la apuesta de Carlota Subirós es minimalista pero precisa. Hay tres butacas y una mesita de cristal, y el suelo está cubierto por una gruesa moqueta. Todo ello denota la sobriedad, elegancia y confortabilidad propias de un hotel de nivel medio-alto de Kinshasa. Pero la verdadera arquitectura de la obra la construyen

los personajes con sus palabras que tan pronto se ocupan de las azoteas del alma como se hunden en los sótanos de la miseria física y moral. María Tapia (2008) destaca la escasez de elementos ornamentales, la «poca chicha escenográfica», como un acierto para realzar la potencia del texto. La iluminación de Mingo Albir es matizada y precisa.

Lo que Anne Ubersfeld (1997: 388) denomina espacio lúdico, y que abarca en la clasificación de García Barrientos (2007: 36) el espacio corporal más dinámico, compuesto de mímica, gesto y movimiento, se caracteriza, en la primera parte de la obra, por el juego de flirteo entre el Hombre de negocios (interpretado por Jordi Dauder y, en algunas funciones, por Andreu Benito) y la Intérprete (interpretada por Vicky Peña). Los signos más estáticos de expresión y apariencia (maquillaje, peinado, vestuario) se mantienen inalterables toda la obra y sugieren clase, estilo y elegancia; también dinero, como el hecho de que la Intérprete lleve en el bolso un paraguas sólo porque es lo único de marca que tiene (Louis Vuitton). La seducción, la conversación se viven como un juego de intereses y estrategias de dominación y control. El hombre de negocios se mueve descalzo sobre la gruesa moqueta y se deshace en gestos vehementes con los que alardea de su variada trayectoria vital. Ambos personajes se mueven —él expansivo, ella más recatada y a la defensiva— alrededor de los pocos objetos dispuestos sobre el escenario, tres butacas y algunos elementos funcionales de una sala de hotel. En un momento dado el hombre le pedirá que le muestre los pies y ella rehusará. Tampoco responderá cuando el hombre le pregunte por su edad, pero sí le mostrará una mano, dejando que el hombre se permita especular o interrogarla acerca de su pasado. Mientras el hombre avanza con firmeza invasiva y conquistadora, ella se mantiene atrincherada en una amnesia y en una frivolidad deliberadas.

Después, cuando ella se anule para devenir la voz y el cuerpo del africano, a la manera de una médium, el juego de flirteo desaparecerá para ceder lugar a un diálogo *de negocios* entre un hombre y un instrumento de comunicación, la Intérprete. Ambos conversarán ignorando la procedencia de la voz del verdadero interlocutor del Hombre, la presencia invisible del invitado de piedra sentado en la tercera butaca de esa sala de hotel. Se trata de una puesta en escena contenida, pausada, sin estridencias, a pesar de la terrible realidad que descubren las palabras del africano. En cuanto al espacio verbal, el tono sin emoción de la traductora domina en la parte central de la pieza, cuando ella es mero instrumento, canal de comunicación del africano invisible. El flujo del discurso se remansa en ocasiones. Precisa Joan-Anton Benach:

Al africano, además, le molesta que esa dama le mire de frente, de manera que la conversación se produce entre el hombre blanco hablando a un asiento vacío, al que le da la espalda la intérprete, la cual traduce las palabras inaudibles del negro, sin siquiera poder dirigirse a quien la ha contratado, obligada a hablar a... una cortina (Benach, 2007: 52).

Los **grados de (re)presentación** exploran la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está dentro y fuera de la escena, en el espacio visible o en el invisible (por oculto o por ausente). En *Après moi, le déluge* cabe hablar de la gran cantidad de texto referido a África, al Congo de fuera, invisible desde el lujoso hotel destinado a europeos, y también a espacios muy mediatizados por la experiencia temporal y vivencial de los personajes (París, Europa en general). Nos referiremos a estos espacios ausentes a medida que vayamos desgranando la categoría de espacio y su semantización a lo largo de la obra.

En cuanto a los **grados de (re)presentación en relación a la categoría de personaje**, llamamos patentes a los personajes estrictamente definidos como dramáticos, a la vez presentes y visibles, porque entran en el espacio patente; los ausentes, del aquí y el ahora de la acción, son los meramente aludidos, correspondientes a los espacios autónomos; latentes son los que, estando presentes, no llegan nunca a hacerse visibles, quedan ocultos y corresponden a los espacios contiguos.

El universo de la fábula excede al dramático, del que se nutre y al que contiene. Cualquier elemento del drama es por definición diegético, pero no todos los elementos de la fábula son necesariamente dramáticos. El desajuste entre la fábula y el drama aparece de modo extraordinario en *Après moi, le déluge*: hay un personaje presente en escena pero invisible para el espectador. Se nos dice que está ahí, pero no está. Habla a través de la voz de otro personaje, el de la Intérprete, que sí está en escena y le sirve para corporeizarse, materializarse. Como personaje, su existencia es verbal, no teatral, lo mismo que la de los personajes literarios, significada, no puesta en escena. Es la suya una existencia diegética y también dramática, pero su actuación en el drama pasa por la vampirización de su personaje por otro, por su anonadamiento o disolución en el de la Intérprete, de quien se sirve para expresarse. El africano es un personaje de la fábula, ¿también lo es del drama? Sí, también es un personaje del drama, pero de un modo muy restrictivo, pues su presencia corpórea no es ofrecida al espectador.

La ausencia del personaje en escena permite ensanchar la libertad creadora del autor, y no deja de ser una manera de aprovechar una posibilidad estructural del teatro o

del drama. En este caso, el elemento ausente —ausente como corporeidad escénica, pero al mismo tiempo escénicamente presente en virtud de la transubstanciación de la Intérprete— se convierte en el centro temático del drama. El africano viejo como personaje, como víctima, y también como metáfora de la invisibilidad de África, se erige en protagonista absoluto, a pesar de ser profusamente ignorado. También por su discurso, el tiempo ausente —evocado y, en definitiva, manipulado o falseado de la experiencia del hombre africano y de su hijo— y el espacio ausente, el del poblado y la milicia que discurre fuera de las paredes del confortable hotel donde tiene lugar la conversación, cobran más fuerza e importancia que el tiempo y el espacio presentes.

En cuanto a **distancia** interpretativa, en *Après moi, le déluge* la antesala de habitación de un hotel es evocada metonímica o indicialmente con unos pocos objetos, con trazos ciertamente minimalistas pero funcionales. Con todo, hay una relación metafórica o icónica del espacio, sobre todo a partir de objetos como el paraguas, símbolo de protección para la mujer y punto de evasión al pasado del hombre. Hablaremos de la importancia y proyección de los objetos teatrales en la sección final de este apartado dedicado al tratamiento del espacio en la obra de Lluïsa Cunillé.

La **perspectiva** puede ser interna (subjética) o externa (objetiva) y funciona de modo análogo al referido en la categoría temporal. Los cambios de espacio, con su lógica de elipsis, acuden al recurso a la perspectiva interna implícita del dramaturgo. En *Après moi, le déluge* no hay cambios de escenario, y ello tiene que ver con la isocronía y la ausencia de elipsis temporales. Con todo, no puede obviarse la gran decisión dramática de servirse de un personaje invisible e inaudible para el público (en el plano de la escenificación ello se traduce con la ausencia de actor, con el vacío escénico) como un uso brillante y altamente efectivo de la perspectiva subjética implícita. Ello tiene que ver con los grados de representación del personaje y su ocupación del espacio (*v. supra*).

En el nivel de análisis del **espacio y su significado**, nos ocuparemos ahora de preferencia de la semantización que experimenta el espacio, no tanto el representado como el aludido, a lo largo de la obra. Y es que en la habitación —espacio representado, intraescena— no pasa nada; lo más relevante para la acción dramática, vehiculada y condensada en la palabra, sucede fuera del espacio escénico y es referido o sugerido por los personajes. Las situaciones y estructuras se repiten, y la verdad argumental no es lo que parece sino que será revelada como un final sorpresivo, como un giro inusitado.

Todo ello envuelto en un aire de banalidad e indiferencia que denuncia la vacuidad del lenguaje en contraste con la barbarie.

En la acotación inicial se nos dice que el Hombre va descalzo y que la Intérprete está muy morena y lleva puestas unas gafas de sol. Tras intercambiar chistes antiguos y risas de compromiso, intercambian datos sobre los lugares del Congo donde han vivido. Ella dice llevar en Kinshasa ya unos cuantos años, y haber vivido también en Katanga y Brazzaville; no parece apreciar diferencias sustanciales entre las diferentes ciudades: «Aquí siempre hay un golpe de estado u otro» (Cunillé, 2011: 189). Él habla sobre todo de París desde el cristal empañado de la nostalgia y la idealización: «Hace muchos años, hacía de pintor en París [...] Me añoro a mí mismo pintando ese cuadro» (Cunillé, 2011: 188-191). Y más aún:

HOMBRE.- ¿Por qué volvió a Kinshasa?

INTÉRPRETE.- ¿Y por qué no? Sólo hay que cruzar el río.

HOMBRE.- Yo normalmente me alojo en Brazzaville. Prefiero los hoteles de allá.

INTÉRPRETE.- ¿Y por qué ha venido a Kinshasa?

HOMBRE.- La última vez en Brazzaville me peleé con un alemán que hacía mucho ruido en la habitación de al lado. Era más fuerte que yo y estuvo a punto de tirarme por la ventana.

INTÉRPRETE.- ¿Se pelea con frecuencia?

HOMBRE.- Sólo con los alemanes que hacen ruido. (La INTÉRPRETE se ríe de nuevo.) ¿Usted no se pelea nunca con nadie?

INTÉRPRETE.- No. Mi habitación es muy tranquila.

HOMBRE.- ¿En qué piso está su habitación?

INTÉRPRETE.- En el último, así cuando llueve tampoco me llega el olor a cloacas.

HOMBRE.- ¿Ha vivido en París alguna vez?

INTÉRPRETE.- No

HOMBRE.- Allí cuando llueve también huele a cloacas.

INTÉRPRETE.- ¿Y también la llaman París-la-Poubelle?

HOMBRE.- En París no tienen tanto sentido del humor como aquí. Se toman a sí mismos demasiado en serio.

INTÉRPRETE.- «In solchen Nächten sind alle die Städte gleich¹⁸» (Cunillé, 2011: 192-193).

Curiosamente no revelan su origen. Tampoco conocemos sus nombres. Podría pensarse que hablan en inglés, idioma de comunicación universal —aunque esta última intervención de la Intérprete es en alemán, tomada de un verso de Rainer Maria Rilke—, y que ella es de alguna región nórdica, por la alusión a la falta de sol endémica en su país:

¹⁸ En alemán: ‘En tales noches todas las ciudades son iguales’. Verso de «De una noche de tormenta», poema perteneciente a *El libro de las imágenes*, de Rainer Maria Rilke.

HOMBRE.- ¿No ha pensado en volver?

INTÉRPRETE.- ¿Adónde?

HOMBRE.- A su país.

INTÉRPRETE.- Allí casi nunca hace sol (Cunillé, 2011: 197).

En un continente cuyo problema es la contradicción entre el hombre y el medio, entre la inmensidad del espacio africano y el hombre; en un clima donde la mera existencia exige un esfuerzo considerable, no es de extrañar que una mujer europea se sienta reconfortada en el recinto cerrado del hotel. Por otra parte, resulta completamente irreal y manipulada su concepción del sol como único amigo fiel, cuando en África la esfera solar se yergue como el mayor enemigo del hombre. Kapuściński, en su libro *Ébano*, describe la salida del sol en Ghana del siguiente modo:

El sol sale como catapultado, como si alguien lanzase al aire una pelota. Enseguida vemos la esfera incandescente tan cerca de nosotros que nos embarga una sensación de temor. Por añadidura, la esfera no para de afluir hacia nosotros. Se aproxima cada vez más. Se acerca (Kapuściński, 2011: 31).

En África, la gente se cobija del calor en la sombra, cuando puede, y se refugia en una suerte de aturdimiento: «un entumecimiento interior llega incluso a resultar salvador: sin ellos, el hombre no podría sobrevivir; la parte biológica, animal, de su naturaleza devoraría todo lo humano que aún conserva» (Kapuściński, 2011: 124). Algunos espacios, como el desierto, acaban siendo verdaderos duelos a muerte contra el sol. Los yoruba creen que si la sombra abandona al hombre, éste morirá. Los estribillos de algunas tribus de Somalia rezan que su patria está allí donde llueve. El horizonte yace muerto, inmóvil, aplastado:

Todo arde a nuestro alrededor. Incluso la sombra quema y el viento abrasa. Como si a nuestro lado pasase un meteorito cósmico incandescente y, con su radiación térmica, fuese convirtiéndolo todo en ceniza. A esas horas la gente, los animales y las plantas se quedan inmovilizados, se petrifican. No se oye nada; todo se sume en un silencio sepulcral, sobrecogedor. Y precisamente ahora [a las 12] caminamos por una extensión vacía hacia ese fenómeno cegador que aquí es la hora punta del día abrasador, hacia esa atormentadora experiencia de calor y agotamiento de la cual no puede uno huir ni protegerse (Kapuściński, 2011: 216).

Sólo en el alba y en el crepúsculo el sol —que «coagula la sangre, entumece y paraliza» (Kapuściński, 2011: 302)— deja vivir, deja existir. La vida del hombre depende de algo tan volátil y quebradizo como la sombra.

La Intérprete ha importado su concepción europea del sol como elemento domesticable, rehuible y aplacable en espacios de sombra y con cremas solares.

Los dos personajes hablan de dónde han vivido de África, y también sale París a colación, pero no se nos dice nada acerca de su origen, infancia, de los motivos profundos que los impulsaron a abandonar su país para irse al Congo. Está claro que él vive en África porque es un hombre de negocios que trabaja en una compañía sudafricana que se dedica a la explotación y comercio de coltán, y que ella llegó a bordo de un barco donde trabajaba como cantante y decidió quedarse allí, donde vivió casada un tiempo —si bien tampoco sabemos el origen de su marido, que la abandonó—. Parece como si se hallaran en tierra de nadie. El hotel es un territorio neutro —«En los hoteles todo el mundo está de paso» (Cunillé, 2011: 197)— que no dice nada del país donde se encuentran; también las naciones y lenguas europeas parecen indistintas, sobre todo en el caso de la Intérprete. Ella, cuando no trabaja, se dedica única y exclusivamente a tomar el sol: «Me encanta el sol. Es el único amigo fiel que tengo en el mundo [...] Es lo que más me gusta de Kinshasa» (Cunillé, 2011: 189-194). Apenas sale del hotel, pero lleva un paraguas en el bolso porque es lo único que tiene de marca, un Louis Vuitton:

HOMBRE.- ¿A usted también le han robado algo?

INTÉRPRETE.- ¿«Avant le premier pillage ou après le dernier pillage»? (Se ríe de nuevo.) Es un chiste de Kinshasa. ¿No le hace gracia?

HOMBRE.- Hay un proverbio también de aquí que dice que un ratón que pasa hambre en una tienda de cacahuets es el único responsable de su hambre (Cunillé, 2011: 195-196).

Parece haber aquí una tendenciosa lectura política, no carente de desdén. Los africanos serían ratones acorralados que no han sabido defender lo que era suyo, ni aprovechar la riqueza natural de su país. Por otra parte, hay numerosas referencias a lo peligroso que es vivir en África; a la Beretta con una sola bala que guarda el hombre, como recuerdo de los viejos tiempos; a la pistola que tiene la Intérprete, porque su marido se la dejó olvidada. Al virus de Marburg:

HOMBRE.- ¿No le da miedo el «virus de Marburg»?

INTÉRPRETE.- ¿Qué es eso?

HOMBRE.- Es una epidemia que se ha declarado en Angola y hace poco también se han dado algunos casos aquí, en el Zaire, en las minas de oro.

INTÉRPRETE.- ¿En las minas de oro?

HOMBRE.- Es un virus que se desarrolla en algunas cuevas. Los enfermos sufren mucho. Se les contraen los músculos y les sangran los ojos. Mueren en cuestión de días.

INTÉRPRETE.- ¿Quiere darme miedo?

HOMBRE.- Yo tengo miedo.

INTÉRPRETE.- ¿Tiene miedo?

HOMBRE.- ¿Usted no?

INTÉRPRETE.- Aquí en el hotel nunca he visto a nadie enfermo (Cunillé, 2011: 197-198).

Es un mundo de hombres. El Hombre le pregunta la edad a la Intérprete, y añade que es una mujer muy atractiva. Luego apostilla que en África las mujeres envejecen muy pronto. El hombre toma una mano de la Intérprete y la mira, como si fuera a leerle el porvenir. Más adelante le pedirá que se suelte el pelo. Hay una voluntad de seducción en el hombre de negocios, que genera una reacción sutilmente defensiva y desconfiada en la mujer:

HOMBRE.- Aquel granjero belga dice que este país es como una mujer bonita que nunca tiene bastante con todo el amor que le das para tenerla contenta.

INTÉRPRETE.- Eso no es ningún chiste.

HOMBRE.- Sí, ya lo sé (Cunillé, 2011: 201-202).

Tras la conversación entre el Hombre y la Intérprete se hará explícita, mediante palabras y gestos, la presencia de un nuevo personaje, invisible, en la habitación. La misión de la intérprete será traducir las palabras de un africano viejo que ha venido para hacer tratos con el hombre de negocios:

INTÉRPRETE.- (Sin mirar nunca la butaca vacía.) Tiene un hijo de diecinueve años que se llama como él. Es portero de un equipo de fútbol. Le pide a usted que le haga de mediador. No, perdón, de representante, sí, quiere que sea el representante de su hijo y que le busque un equipo. Dice que sabe de otros chicos que después de pasar alguna prueba les han hecho un contrato para jugar en Europa. Que cada vez hay más equipos europeos interesados en jugadores africanos.

[...]

HOMBRE.- ¿Quién le ha hablado de mí?

INTÉRPRETE.- Nadie. Su hijo y él le vieron hace una semana haciendo un negocio en un bar y luego ambos le siguieron hasta aquí.

HOMBRE.- ¿Dónde viven?

INTÉRPRETE.- En un pueblo del norte. Sólo han venido a la capital para arreglar lo de su hijo. Han ahorrado durante todo un año para poder hacer este viaje.

HOMBRE.- Yo les doy el dinero para que vuelvan a su pueblo hoy mismo si quieren.

INTÉRPRETE.- Dice que no lo pueden aceptar, que lo que le proponen es un negocio, no caridad, que fije ahora mismo el porcentaje que desea recibir sobre

las ganancias que en un futuro pueda tener su hijo, cuando le encuentre un equipo donde poder jugar.

[...]

HOMBRE.- La verdad es que jamás he hecho de representante de nadie. Y el fútbol tampoco me interesa.

[...]

INTÉRPRETE.- Su hijo y él quieren que le represente usted.

HOMBRE.- Ya le he dicho que vivo en Sudáfrica, que casi no viajo a Europa.

INTÉRPRETE.- Podría llevárselo con usted allí donde vaya hasta que regrese a Europa. En Europa hay equipos de fútbol en todas partes (Cunillé, 2011: 204-208).

El hombre blanco es siempre una oportunidad que no hay que rechazar. No quiere caridad, sino un intercambio. En este punto nos resultan esclarecedoras las explicaciones de Kapuściński:

Las demandas de sus interlocutores son consecuencia de la convicción, que comparten muchos africanos, de que el blanco lo tiene todo. En cualquier caso, que tiene mucho más que el negro. Y si en su camino aparece un blanco, es como si la gallina le pusiera al africano un huevo de oro. Tiene que aprovechar la oportunidad, no puede dormirse, dejar pasar la ocasión. Tanto más cuanto que mucha de esa gente realmente no tiene nada, necesita de todo y anhela muchas cosas (Kapuściński, 2011: 290).

El africano se aferra a esta oportunidad, le suplica, su petición es mudable. Al final, veremos que cuando el blanco esté a punto de ceder, hará una pirueta macabra.

Se opera una transición en la que la Intérprete oye lo que el personaje invisible dice —y que resulta inaudible para el espectador— y lo traduce a su cliente. El africano, que, según se expresa por la mirada de los dos personajes visibles a la butaca vacía, toma asiento en la tercera butaca de la habitación, que al público se le aparece vacía, entiende la lengua que hablan ellos —¿inglés, francés, español?— pero sólo habla kiluba: «También dice que no se esperaba que su intérprete fuera una mujer. Que hablar por boca de una mujer no le parece muy honroso [...] Me pide que no le mire. [...] Mientras ustedes hablan [...] No es la primera vez que me ocurre» (Cunillé, 2011: 203-204).

En realidad, el momento de transición entre el diálogo Hombre-Intérprete y el diálogo Hombre-africano (consignado bajo el mismo nombre de personaje que la Intérprete) dura unas cuantas páginas. Desde que ella empieza, sin mirar nunca la butaca vacía, a traducirle al Hombre de negocios lo que ha venido a pedirle el africano —«Tiene un hijo de diecinueve años que se llama como él [...] Le pide a usted que le haga de mediador. No, perdón, de representante» (Cunillé, 2011: 204)— hasta que ya no habla en estilo indirecto mediante verbos de lengua —«Dice que está fuera, en la calle,

esperando [...] Dice que no lo pueden aceptar, que lo que le proponen es un negocio, no caridad [...] Dice que en aquel bar usted y los demás hombres estuvieron mirando un buen rato el partido de fútbol que daban en la televisión [...] Dice que si es necesario puede ver jugar a su hijo» (Cunillé, 2011: 205-208)— y pasa a hablar directamente como si ella fuera el africano, como si éste hubiera ocupado o poseído su cuerpo. Esta nueva fase del diálogo se marca mediante una pausa larga y empieza con la increpación directa del africano: «¿Tiene usted hijos?» (Cunillé, 2011: 209). Véase:

HOMBRE.- ¿Y si ningún equipo quiere a su hijo?

INTÉRPRETE.- Está convencido de que usted encontrará un equipo para su hijo. Y mientras lo busca, podría trabajar en algo para pagar su manutención. Es muy trabajador. No será ninguna carga.

HOMBRE.- ¿Qué sabe hacer su hijo aparte de jugar al fútbol?

INTÉRPRETE.- Es labrador como él, pero podría aprender otro oficio si hace falta.

HOMBRE.- Lo siento pero no tengo tiempo de ocuparme de su hijo. Es mejor que busque a otra persona que le haga de representante.

(Pausa larga.)

INTÉRPRETE.- ¿Tiene usted hijos?

HOMBRE.- ¿Cómo?

INTÉRPRETE.- Si tiene hijos...

HOMBRE.- No.

INTÉRPRETE.- Un hombre necesita enseñar a alguien lo que sabe. Si no, es como si de verdad no hubiera vivido (Cunillé, 2011: 209).

Detectamos aquí una mayor agresividad. Se elimina el mediador. La Intérprete, la mujer, ya no existe. Ahora tiene lugar una conversación entre hombres. Una conversación sobre padres e hijos. Una conversación sobre el contraste entre el opresivo aquí (el Congo, África) y Europa. «¿Es este el negocio que me propone? ¿Un hijo para que le enseñe todo lo que sé?» (Cunillé, 2011: 210).

Como señala Ubersfeld (1993: 133), los espacios (conjuntos o subconjuntos lógicos con funcionamiento binario) constituyen unas colecciones de signos en las que figuran o pueden figurar todos los signos textuales y escénicos: personajes, objetos, elementos del decorado y elementos diversos del espacio escénico. En este sentido, no puede darse oposición entre lo propio del espacio dramático y lo propio del personaje. Incluso las categorías temporales forman parte del espacio dramático, entendido en este amplio sentido. En *Après moi, le déluge*, la habitación de hotel es el espacio propio del Hombre de negocios y la Intérprete, ambos blancos. Cuando irrumpe un personaje impropio de este espacio físico, y en realidad también ajeno al espacio psíquico de los otros dos

personajes, no llega a tomar cuerpo a los ojos de quienes lo miran; su condición de existencia es la invisibilidad. No nos llega ni su voz ni su cuerpo, porque en el espacio-estado que habitamos no somos capaces de verlo. Todo llega en diferido, mediatizado. Metáfora de la invisibilidad, proyección simbólica del espacio que NO ocupa el personaje del africano viejo. El espacio real de África no cabe, no llega, no alcanza, en un lugar para europeos blancos y poderosos, ni en un hotel de la capital congoleña ni en un escenario de teatro (el Lliure de Barcelona, por ejemplo; o el Valle Inclán de Madrid). La ausencia de África va más allá del fuera de escena, de lo extraescénico; entra en el ámbito de lo moral.

El hombre a menudo comenta las condiciones del continente en que vive, o recuerda las dificultades en la selva:

HOMBRE.- La verdad es que no soporto el clima de esta ciudad.

INTÉRPRETE.- Es la humedad. Un poco más al interior ya no hay esta humedad.

HOMBRE.- Sí, pero allí está la niebla, la niebla del río Congo. Me he perdido muchas veces por culpa de esa maldita niebla.

INTÉRPRETE.- ¿En Europa no hay niebla?

HOMBRE.- Sí, pero es distinto. No está la selva que te rodea por todas partes.

INTÉRPRETE.- No sirve de nada enfadarse con la niebla o con la selva (Cunillé, 2011: 213).

El africano tiene, aparentemente, una postura de reconciliación con el espacio en que le ha tocado vivir, por otra parte el único que conoce. Pero cuenta también con la extraescena de su imaginación y de las historias que le han contado y de las imágenes que ha visto, la extraescena de la idealizada Europa, donde, por lo menos, la guerrilla no va a secuestrar a su hijo. El europeo opone como contraste al espacio presente, con el que está en evidente conflicto, la rememoración de un espacio del pasado, París. Un escenario estático, inmovilizado en la visión de un río, el Sena, congelado en su memoria a la manera de un símbolo o de una metáfora:

INTÉRPRETE.- ¿Qué es el Sena?

HOMBRE.- El río que cruza París.

INTÉRPRETE.- ¿Usted nació cerca del Sena?

HOMBRE.- No. Pero viví muy cerca durante mucho tiempo, cuando era joven (Cunillé, 2011: 216).

El hombre trata de convencer al africano de que busque a otro hombre de negocios más apropiado y predispuesto, pero el africano afirma tajantemente que su hijo sólo se irá con él. Le propone que lo contrate como guía en la selva, o como guardaespaldas.

Después utiliza un método más directo, más incisivo: «No quiero que mi hijo sea soldado ni que trabaje en las minas de oro» (Cunillé, 2011: 218). El Hombre de negocios intenta sacudirse el negocio de encima proponiéndole al africano que su hijo trabaje en la extracción de coltán, pero su interlocutor no quiere que su hijo se quede «aquí», en el Congo, en África. El africano ha oído hablar de Bélgica, y del gusto que allí tienen por los músicos congoleños; piensa que a lo mejor su hijo podría hacer música allí, a pesar de que no toca ningún instrumento. Cualquier esperanza es poca. También lo propone como chófer en Europa, si bien el Hombre apenas viaja a Europa. El africano le explica que en su país, aquí donde se encuentran, su hijo fue secuestrado por la guerrilla y obligado a luchar y a matar. Tras ser herido gravemente, lo halló la Cruz Roja y se reunió con su padre. «Desde entonces no nos hemos separado jamás. Esta es la primera vez en muchos años que se ha alejado tanto del pueblo y no quiero que vuelva» (Cunillé, 2011: 220). El Hombre de negocios, a pesar de llevar encima una Beretta, jamás ha matado a nadie. Por su parte, el africano le habla de las cosas estremecedoras que le ha contado su hijo de la guerra. Los hombres viven y mueren solos. El africano habla del modo que tenían de arrojarlos al combate:

HOMBRE.- ¿A cuántas personas ha matado?

INTÉRPRETE.- Ni él mismo lo sabe. Antes de combatir les suministraban drogas para que no sintieran ningún miedo y se olvidaran de todo. Les hacían un corte en las sienes y allí les ponían una mezcla de pólvora y cocaína, y entonces los situaban en primera línea de fuego, sobre todo a los más pequeños [...] Entraban en cualquier lugar que les ordenaban y disparaban a todo el mundo que se pusiera delante, y a los que quedaban vivos les cortaban las manos, especialmente a los soldados, para que les tuvieran miedo [...] Todo esto me lo ha ido contando a lo largo de estos años. Incluso sé qué clase de armas usaban [...] Casi todos llevaban un rifle Kalashnikov AK-47. Y en el bolsillo, una pistola Beretta como la suya (Cunillé, 2011: 222-223).

La obra habla del África invisible y de sus espíritus. También de padres y de hijos. De niños soldado. Y a propósito de los niños soldado consideramos de gran valor el siguiente testimonio de Kapuściński (2011: 160-161):

Niños solos y abandonados van allí donde se estacionan las tropas, donde hay cuarteles, campamentos o etapas. A fuerza de ayudar y trabajar, acaban formando parte del ejército: son «hijos» del regimiento. Reciben un arma y no tardan en pasar por el bautismo del fuego. Sus colegas mayores (¡también niños!) a menudo se muestran perezosos, y cuando hay una batalla con el enemigo a la vista, mandan a los pequeños al frente, a la primera línea de fuego. Estas escaramuzas armadas de la chiquillería resultan especialmente encarnizadas y sangrientas, porque el niño carece del instinto de conservación,

no siente ni comprende el horror de la muerte, desconoce el miedo que sólo la madurez le hará conocer [...] Las guerras de niños se han hecho posibles también gracias al desarrollo tecnológico. Hoy las armas de repetición de mano son ligeras y cortas; sus nuevas generaciones se asemejan cada vez más a juguetes infantiles [...] los pequeños se disparan a quemarropa, hallándose a un paso los unos de los otros (Kapuściński, 2011: 160-161).

Se desgranaban observaciones sobre costumbres del país, mezcladas con revelaciones y detalles emocionales de los hombres. En el siguiente diálogo, entendemos por qué el africano dice haber sentido envidia del hombre europeo, dada la admiración que por él profesa el hijo, y también constatamos la situación actual de pérdida, que el lector / espectador todavía, a estas alturas de la pieza, no comprende en todo su alcance:

INTÉRPRETE.- A media mañana me he sentido mejor y hemos ido a una peluquería. Mi hijo quería que le cortaran el pelo como lo lleva usted, pero no se lo han dejado igual y ha discutido con el peluquero, casi han llegado a las manos.

HOMBRE.- No entiendo por qué hay tantas peluquerías en Kinshasa.

INTÉRPRETE.- Cuando no me faltaba el brazo yo mismo le cortaba el pelo a mi hijo (Cunillé, 2011: 230).

Hay en la obra varias alusiones a la geografía del país: «En este país nunca se sabe dónde empieza y termina la selva» (Cunillé, 2011: 220). El africano dice que vive en un pueblo cerca de Bondo, donde tiene una pequeña plantación de mandioca y café. El hombre se dirige al día siguiente a Ciudad del Cabo, porque «Kinshasa durante la época de lluvias es el lugar más horrible del mundo» (Cunillé, 2011: 230). El propio congoleño habla de su país como un lugar sin futuro, un país de ladrones y asesinos: «De joven yo mismo tuve que huir al norte por culpa de los *affreux*. Si fuera joven ahora me iría mucho más lejos» (Cunillé, 2011: 230). Al final de la obra, el Hombre de negocios explica a la Intérprete qué es el coltán, en un discurso muy explicativo y didáctico acerca de su importancia en el primer mundo y de los países subdesarrollados que lo exportan:

HOMBRE.- Para los teléfonos móviles, los videojuegos, la fibra óptica, los misiles, las centrales atómicas y hasta para fabricar los cohetes que viajan al espacio. El Congo tiene el ochenta por ciento de las reservas mundiales de coltán, pero los mayores exportadores son Ruanda, Uganda y Burundi. Los aviones que vuelan aquí vienen cargados de armas y los que se van, de coltán, oro y diamantes (Pausa.) ¿Cree que lo recordará? (Cunillé, 2011: 246).

Y, frente a esta verdad, se impone la amnesia de Europa, de la Intérprete en tierra de nadie, que no quiere saber ni recordar las atrocidades que se cometen en nombre del

progreso. La culpa enterrada bajo el olvido, los tópicos, los chistes antiguos, la risa fácil y la devoción por el sol.

Comentaba Joan-Anton Benach en su crítica a la obra:

Escenario: la habitación de un hotel de Kinshasa, capital de la República Democrática del Congo. Una voz africana invisible habla de viejas heridas de sangre y codicia, de guerra civil con niños soldados y rituales caníbales de tierras saqueadas, de la dignidad perdida... Y del mito de Europa, una Arcadia en la que el dueño de esa voz cree que se puede ser feliz con cualquier oficio, jugando al fútbol o de criado (Benach, 2007: 52).

Lo más fascinante, en realidad, de la obra es que ésta cumpla su cometido y efecto de denuncia de la colonización sangrante de un pueblo, sin que los personajes salgan de la habitación del hotel.

Se pregunta López Rosell (2007: 41): «¿Com és possible explicar una realitat que té tants vessants sense caure en la xerrameca i no morir en l'intent? ¿Com transmetre l'atmosfera, el color i fins i tot l'olor del permanent drama africà amb una escenografia tan minimalista i amb tan pocs personatges?». La respuesta hay que buscarla en la escritura directa, hábil e inteligente de Cunillé, que no se adentra en dudosos vericuetos de índole sociológica. Va directa al grano, aunque utiliza una elocuente metáfora —la ausencia del congoleño— para mostrar la prescindencia que se tiene del continente africano a la hora de tratar sus asuntos. El tono es asordinado y ominoso, «agazapado en la vibración profunda de la obra y no con la envoltura del rutinario discurso tonante-humanitario que suele utilizarse para agitar la mala conciencia de la sociedad opulenta» (García Garzón, 2008: 88).

Aquello más fascinante, a nuestro modo de ver, en *Après moi, le déluge*, es el absoluto desprecio por cualquier grandilocuencia, por recursos tecnológicos como la proyección documental sobre la situación en África, o como la reproducción de sonidos evocadores. Lluïsa Cunillé es tan reacia a esta espectacularización del dolor y la miseria que opta precisamente por la vía opuesta: invisibiliza África, la niega, la borra. Evidencia su absoluta ausencia en las cuestiones que la atañen.

8.3.3. El objeto teatral

El signo espacial es de naturaleza icónica, no arbitraria, y ello significa que sostiene y aspira a una relación de similitud con aquello que quiere representar. El espacio escénico se muestra como el espacio referencial del texto. El signo escénico posee el

doble estatuto paradójico de significante y de referente. La representación es también la imagen visual, plástica y dinámica de las redes textuales. También es cierto que en la puesta en escena es posible y hasta habitual no respetar las indicaciones de las didascalias e incluso del propio diálogo, subvertirlas o hacer caso omiso.

El objeto que figura en las didascalias o diálogos puede ser un objeto utilitario; el objeto-decorado puede ser referencial, icónico e indicial, con remisión a la historia; el objeto puede ser simbólico, de funcionamiento esencialmente retórico (metonimia o metáfora de un tipo de realidad, psíquica o socio-cultural). El objeto es un estar ahí que produce relaciones humanas y sentido, y es también una figura con funcionamiento retórico. Todo lo que hay en escena significa. En el teatro un objeto no sólo es un objeto del mundo que representa, sino que siempre tiene sentido en un segundo y en un tercer nivel. Conceptos complejos pueden ser sugeridos por un solo objeto.

Numerosos críticos han señalado la presencia de determinados objetos o *leit-motiv* en la producción de Lluïsa Cunillé; estas recurrencias atraviesan todas sus etapas. Del mismo modo que hay algunos espacios recurrentes —hoteles, oficinas, parques— también hay algunos objetos recurrentes, como la radio (*Apocalipsi, Barcelona, mapa de sombras*) o la grabadora (*Apocalipsi, Passatge Gutenberg, Húngaros*), por ejemplo. El paraguas (*Intempèrie, Après moi, le déluge*) asume cargas metafóricas diversas y generalmente se asocia a la idea de protección. Aparecen también taxis y coches en general (*Cel, Occisió, Apocalipsi*). Los ruidos de la ciudad se cuelean desde la extraescena sonora en forma de sirenas, bocinas, contestadores automáticos. ¿Se trata de recurrencias deliberadas a manera de señas identitarias de una poética, o más bien de tics involuntarios de la autora que arrojan algo de luz sobre su particular universo? Xavier Albertí, en la entrevista que figura en el Anexo 2 del presente trabajo, responde del siguiente modo:

Yo alguna vez se lo he dicho. Le he dicho: «¿Eres consciente de cuántas veces has usado esta imagen?» Y ella me ha dicho siempre que no. Por tanto, no creo que sea un elemento recurrente. Primero, porque eso quiere decir algo que a mí me encanta, porque me parece muy sustantivo, y es que ella, como cada vez pretende hacer algo distinto, no tiene ningún miedo a usar elementos que ya ha usado, porque están en un contexto nuevo y porque significan otras cosas. Paralelamente a eso, yo creo que sí que hay un imaginario Cunillé, evidentemente, como hay un imaginario Pinter o lo hay de cualquier autor. Porque el autor construye desde ese imaginario, no puede hacerlo desde otro sitio. Ella misma —lo hemos dicho ya varias veces a lo largo de esta tarde— se fuerza a abrir el imaginario para especular desde sitios distintos, pero eso no impide que algunos elementos que están en el epicentro de su forma de entender

el mundo vuelvan con la misma máscara o con algo ligeramente distinto. No creo que le preocupe lo más mínimo (Anexo 2.12-13).

Es archiconocida la máxima de Chejov según la cual si aparece una pistola, ésta acabará disparándose en algún momento. En *Barcelona, mapa de sombras* aparece una pistola, físicamente. En *Après moi, le déluge* aparece mencionada una Beretta, con una sola bala, que guarda el Hombre de negocios para una situación extrema, y que, en su fuero interno, está decidido a utilizar contra sí mismo, cuando considere que no vale la pena continuar.

En *Barcelona, mapa de sombras*, la pistola aparece en la segunda escena. Reza la acotación inicial:

(Una habitación muy ordenada del mismo piso. Es la misma noche. El *JOVEN* está echado en la cama y sólo lleva puestos unos pantalones cortos. *ELLA* está de pie. Hay un televisor encendido sin sonido. Sobre la mesita de noche hay una pistola) (Cunillé, 2007: 23).

Hablan de la pistola un poco más adelante:

ELLA.- Me pone nerviosa saber que hay una pistola en mi casa.

JOVEN.- No tiene balas, está descargada.

ELLA.- Es lo mismo. (El JOVEN abre el cajón de la mesita de noche y mete en él la pistola. No lo cierra. Pausa.) ¿No echará de menos alguien esa pistola?

JOVEN.- Mañana la devolveré (Cunillé, 2007: 24).

El Joven le explica que se ha enterado de que su mujer ya sale con otro, con un taxista. Confiesa haber pensado en entrar en su taxi una noche, pasear en él por toda Barcelona y al final, en el momento de pagar, asustarlo con el arma. Dice que no lo hará esa noche. Se deja esa fantasía en suspenso y luego hablan de pistolas y del pasado:

JOVEN.- Su marido me ha pedido que le enseñase a cargar la pistola.

ELLA.- ¿Hoy?

JOVEN.- Sí.

ELLA.- ¿Y le ha enseñado?

JOVEN.- Le he dicho que no tenía balas.

ELLA.- A él las pistolas le dan más miedo que a mí. Yo estoy más acostumbrada.

JOVEN.- ¿Ha disparado una pistola alguna vez?

ELLA.- No del todo... Pero mi abuelo tenía una pistola. Se la compró por la Semana Trágica. Temía que sus trabajadores lo linchasen o algo así. Total, que al final la pistola fue a parar al fondo de todo de un armario, y mis primos y yo de vez en cuando la cogíamos a escondidas para jugar (Cunillé, 2007: 33).

Al final de la escena, cuando ya el Joven se ha dormido, Ella coge a hurtadillas el arma del cajón de la mesilla de noche. En la escena quinta de *Barcelona, mapa de sombras*, Él aparece travestido y ella abre el armario y saca la pistola de la escena segunda para enseñarle cómo se carga:

ÉL.- ¿Es la pistola del vigilante?

ELLA.- Me la ha dejado esta noche. No tiene balas, pero es igual. (Cierra y abre la pistola.) Se abre así. Se meten las balas aquí, se cierra así, y se dispara por aquí.

ÉL.- ¿Te lo ha enseñado el vigilante?

ELLA.- Me lo enseñaron mi abuelo y mi padre.

ÉL.- ¿Ellos tenían pistola?

ELLA.- La tenían para defender lo que de todos modos acabaron perdiendo (Cunillé, 2007: 74).

El motivo de la pistola del vigilante, y el objeto físico, remite a una pistola del pasado, perteneciente a la familia de Ella, que perdió la Guerra Civil. Todos los objetos son susceptibles de pulsar una tecla u otra de la memoria, se hunden en el pasado, en la intimidad de los personajes, les hablan de otros tiempos, lugares y personas.

Veamos el momento en que se menciona la pistola en *Après moi, le déluge*:

HOMBRE.- El último amigo que tuve hace mucho tiempo me dejó tirado en la selva con una sola bala en la pistola.

INTÉRPRETE.- ¿Y la usó?

HOMBRE.- Decidí guardarla para mí. Y aún la guardo, como recuerdo.

INTÉRPRETE.- ¿Como recuerdo de qué?

HOMBRE.- De los viejos tiempos, me imagino.

INTÉRPRETE.- ¿Añora los viejos tiempos?

HOMBRE.- ¿Usted no?

INTÉRPRETE.- Yo también tengo una pistola pero no es mía.

HOMBRE.- ¿De quién es?

INTÉRPRETE.- De mi ex marido.

HOMBRE.- ¿También se la dejó como recuerdo?

INTÉRPRETE.- En realidad se la dejó olvidada (Cunillé, 2011: 197).

En *Après moi, le déluge* hay varios objetos que aparecen mencionados en relación a la Intérprete. En primer lugar, las gafas y el bolso; después el paraguas.

HOMBRE.- ¿Por qué no se quita las gafas?

INTÉRPRETE.- Sí, claro. Disculpe. (Se quita las gafas de sol y las mete en su bolso.)

HOMBRE.- ¿Lleva un teléfono en el bolso?

INTÉRPRETE.- No tengo teléfono móvil.

HOMBRE.- ¿Y una cámara de fotos o de vídeo?

INTÉRPRETE.- No.

HOMBRE.- ¿Y un paraguas?

INTÉRPRETE.- ¿Un paraguas? Sí.

HOMBRE.- ¿Me deja verlo? (Cunillé, 2011: 188).

El Hombre le pedirá a la mujer que abra el paraguas, ella lo hará, y él aludirá a un cuadro que pintó en París, y a la añoranza que siente de la persona que fue, cuando era joven. Después se vuelve a mencionar el objeto, cuando el hombre le pregunta por qué lleva un paraguas en el bolso si apenas sale del hotel. En muchas de las obras de Lluïsa Cunillé aparece un paraguas, abierto o cerrado; resulta casi un fetiche. Puchades (2002) otorga a este objeto un significado o proyección simbólica de protección, como cuando el personaje de *Intemperie* abre el paraguas para proteger a Dios de la lluvia de insecticida.

Con todo, en *Après moi, le déluge* la función del paraguas es también concentrar la emoción del hombre en un punto de su pasado, el de pintor en París. Por su parte, la Intérprete alega una razón mucho más prosaica y frívola para llevar un paraguas en el bolso: ese paraguas es la única cosa de marca que tiene, un Louis Vuitton. La ropa que la mujer lleva es cara y de buena calidad, pues le gusta vestir bien. Hay en la Intérprete una tendencia a aferrarse a los objetos o a las apariencias, como si estuviera en Europa, como si no se hallara completamente sola y encerrada en un hotel de Kinshasa. El hombre tratará de seducirla de un modo explícito, aludiendo directamente a varias partes de su cuerpo, tomándole la mano para indagar supuestamente en su pasado o en su futuro, pidiéndole que le enseñe los pies y que se suelte el pelo. El pelo es un *leitmotiv*, como también en *Barcelona, mapa de sombras*, en que la mujer de la casa planea cambiar de imagen.

También el reloj tiene potencia icónica, como medidor de tiempo, y simbólica. En *Après moi, le déluge*, un hombre que no tiene tiempo de atender a otro le regala un reloj. El reloj aparece en otras obras de Lluïsa Cunillé, especialmente en *La cita*, cuya segunda escena se sitúa precisamente en una relojería: «Quan vivia a sobre de la rellotgeria cada nit sentia el meu pare com pujava a dormir passades les dotze, després que havia acabat de donar corda a tots els rellotges» (Cunillé, 2008: 150-151). Y aparece ya en el primer texto de la autora, *Rodeo*: «Todavía le doy cuerda cada noche, nunca se ha detenido..., es casi una superstición, tengo la impresión de que si él se detuviera un día yo me detendría con él» (Cunillé, 1996b: 27).

De *Barcelona, mapa de sombras* hemos comentado el motivo de la pistola. Pero también está el de la foto que le entrega al anciano arrendador la profesora de francés, la

fotografía de Juan Rubio Macías, un hombre que asesinó a su madre y después bailó desnudo sobre su cadáver:

MUJER.- Puede permitirse ser sincero entonces, qué lujo y qué barbaridad al mismo tiempo. Qué podría regalarle que estuviera realmente a su altura... (Busca en un cajón.) Ya lo tengo. Le regalaré esta fotografía.

ÉL.- ¿Quién es? No lo conozco.

MUJER.- Se llama Juan Rubio Macías y en el momento en que le hicieron esta fotografía bailaba sobre el cadáver de su madre, a quien previamente había asesinado.

ÉL.- ¿Por qué?

MUJER.- ¿Por qué? Lucidez, locura, quién sabe. Ocurrió hace mucho tiempo. Se la regalo (Cunillé, 2007: 7-8).

Sin duda esta referencia procede de la impresión que debió de causar en la autora una noticia aparecida en el periódico¹⁹ sobre un parricidio que tuvo lugar en Vizcaya en 1976. La foto tiene una clara proyección simbólica. La profesora de francés dirá al final de la primera escena que ella da clases de francés por una cuestión de fotogenia, como el parricida de la foto:

MUJER.- [...] Pero después de una temporada los he dejado y he vuelto a las clases de francés. En el fondo, es sólo vanidad. Me gusto mucho más a mí misma cuando enseño francés. Es una cuestión de fotogenia. Es como Juan Rubio Macías, seguro que nunca en su vida fue tan fotogénico como en esta fotografía, bailando desnudo sobre el cadáver de su madre.

ÉL.- (Mirando la fotografía.) ¿Por qué se desnudaría del todo?

MUJER.- Quizá para sentirse más auténtico.

ÉL.- ¿Más auténtico?

MUJER.- ¿No es eso desnudarse?

ÉL.- No lo sé.

MUJER.- ¿No ha sentido jamás la necesidad de desnudarse sólo para que le mirasen de verdad? (Cunillé, 2007: 21-22).

Pero, sin duda, lo que la Mujer admira y anhela de aquella foto, y de la acción que la había precedido, era la libertad de un acto definitivo, supremo, sólo avalado por la presunción de enajenación. La libertad suprema del ser humano parecería consistir, a su

¹⁹ Incluimos a continuación un fragmento de la noticia del parricidio tal como apareció en el periódico ABC (Madrid, 25/11/1976): «Mata a su madre porque le destinan a Ceuta»:

«Bilbao, 24. (Logos.) Un joven de veinte años, Juan Rubio Macías, en un ataque de locura, mató a su madre, María Macías Requena, golpeándola primero con un tubo de escape de un vehículo, y descuartizándola después con una azada. Cuando llegó la Guardia Civil al domicilio familiar, en la calle del General Mola, 66, de Gorniz, encontró al parricida desnudo y en tal estado de excitación que durante tres horas no pudo ser reducido por temor a que produjera nuevas desgracias. Cuando quedó más calmado, fue trasladado envuelto en una manta y en el interior de una ambulancia, al centro psiquiátrico de Bermeo.»

modo de ver, en transgredir las normas, como cuando Él quemó el Liceo desde la ficción, desde su sola voluntad y a distancia, como cuando Ella y el Médico planean quemar los edificios más emblemáticos de Barcelona. Pero Rubio Macías lo hizo de verdad. Y seguramente la señora, Ella, también usurpará de verdad la personalidad de su marido. La fotografía aparece en las escenas primera y tercera, cuando la Extranjera, intrigada, pregunta por el hombre de la foto y el anciano le responde «Es alguien que mató a su madre y luego se puso a bailar sobre ella» (Cunillé, 2007: 51). Se trata de un regalo que retrata un hecho que sucedió hace mucho tiempo.

La silla resulta también un objeto interesante, sobre todo por la alusión textual, metatextual o metateatral, que se hace, a través de ella, al espacio escénico y a la carga significativa de cualquier objeto presente en él, a su carácter no casual y jamás inofensivo. Una silla es una invitación a sentarse. El acto de sentarse es una decisión tomada a conciencia. Uno se sienta y no sabe qué vendrá a continuación pero lo aguarda, con impaciencia o no, espera algo. Una revelación. Una confidencia:

ÉL.- ¿Puedo sentarme?

MUJER.- Ninguna silla es lo que parece. Ya lo sabe (Cunillé, 2007: 8).

Tampoco es inocente o insignificante que Él espere a la Extranjera sentado en una butaca de la habitación de ella, vulnerando su privacidad. Se queda dormido en una habitación arrendada, con una foto inquietante sobre el regazo. Después ella lo invita a sentarse, pero ya no en una silla, sino en la cama, que, por lo menos —apostilla— es mullida, en clara alusión al breve escarceo sexual que tuvieron la Extranjera y el anciano una noche.

La butaca donde se sientan los personajes visibles de la Intérprete y el Hombre de negocios y la butaca donde se supone que está sentado el personaje invisible del africano son fundamentales en la puesta en escena de *Après moi, le déluge*; son el único atrezzo necesario, en realidad. Hay algunas acotaciones cruciales en la obra: «Los dos miran a la vez hacia una de las butacas unos segundos en silencio» (Cunillé, 2011: 203); «La Intérprete y el Hombre se sientan en dos de las tres butacas» (Cunillé, 2011: 204); la Intérprete habla «Sin mirar nunca la butaca vacía» (Cunillé, 2011: 204). En realidad, la butaca vacía es clave porque es el objeto escénico que sugiere la presencia del tercer personaje, inaudible e invisible para el espectador. En cuanto a los personajes, el Hombre lo ignora, pues mira en todo momento a la Intérprete, y ésta acata la petición

del africano de no mirarlo, de modo que éste queda relegado a la condición de invitado de piedra.

El televisor que aparece en la segunda escena de *Barcelona, mapa de sombras* también tiene una significación velada pero sugestiva. El Joven lo tiene encendido, pero sin sonido, y ve partidos antiguos, grabados. Lo que, en alguna medida, también implica una cierta desilusión con el presente. «Es un partido antiguo. No soporto la voz de los locutores. No entienden nada de fútbol» (Cunillé, 2007: 26).

La pecera de la Extranjera, en la tercera escena, sirve para definir al personaje, por analogía. Irónicamente, ella establece una comparación entre el tamaño de la pecera y su habitación: «Y eso que la pecera es chiquita como mi habitación, por eso los compré» (Cunillé, 2007: 41). He aquí, de nuevo, una relación metafórica o icónica: ella se siente como un pececito rojo, uno de esos peces que ella misma es incapaz de distinguir —precisamente por eso no les ha puesto nombre—.

La Bohème de Puccini no es un objeto pero actúa de eficaz *leit-motiv* en toda la obra, de aglutinante o común denominador, ya sea como mera alusión cultural y vivencial o como música efectivamente reproducida (en la primera escena y en la última). Hay tiempos que reclaman una música; así parece creerlo el personaje de la Mujer, la profesora de francés, cuando le dice a Él: «Este momento reclama una música. A ver si tenemos suerte» (Cunillé, 2007: 9). Y sintonizan en la radio *La Bohème*, que además el matrimonio había quedado en escuchar reunido en su habitación aquella misma noche. Ello da pie a hablar del trabajo que ejercía Él antes de jubilarse, como portero del Liceo. Apostilla que no estaba de servicio cuando se quemó el Liceo; ello tendrá un significativo eco en el último acto de la obra, cuando Él afirme haber quemado el Liceo pero desde la distancia, en virtud de ciertas facultades mentales. En la primera escena, la profesora insinúa que Él debe de saber mucho de ópera, puesto que trabajó en el Liceo y además acaba de reconocer la pieza que está sonando por la radio; Él rectifica: no sabe nada de ópera ni le interesa, aunque se lo ha ocultado a su mujer toda la vida, y si sabe que la ópera que suena en la radio es *La Bohème* es porque su mujer le ha dicho que la ponían esa noche en la radio:

MUJER.- Cuando canta la Callas, nadie debería hablar.

ÉL.- ¿Sabe que yo conocí a la Callas? Fue el mismo año que empecé a trabajar en el Liceo. Un admirador le regaló un perrito, y al parecer se le escapó en las Ramblas. Cuando llegó al Liceo toda desconsolada, me hizo prometerle que encontraría el perrito. Me pasé más de dos horas recorriendo de punta a punta las Ramblas buscando el perrito, pero no lo encontré. Así que, cuando volví al

Liceo, me encerré en un cuarto de los trastos hasta que la Callas se hubo marchado.

MUJER.- ¿No la oyó cantar?

ÉL.- No quería que me viera. Nunca he soportado decepcionar a nadie (Cunillé, 2007: 10-11).

En la escena segunda, la mujer le explica al Joven vigilante que había quedado con su marido para escuchar la ópera juntos aquella noche. Al final de esta escena segunda, Ella, en presencia de un Joven medio adormilado, canta un pasaje del cuarto acto de la ópera, cuya letra se transcribe en el texto:

JOVEN.- Pero no se vaya aún.

ELLA.- No me voy. (El JOVEN cierra los ojos. Pausa. ELLA canta un pasaje del cuarto acto de La Bohème de Puccini.) Sono andati? Fingevo di dormire / perché volli con te sola restare. / Ho tante cose che ti voglio dire, / o una sola, ma grande come il mare, / come il mare profonda ed infinita... / Sei il mio amore tutta la mia vita! (Cunillé, 2007: 37).

En la cuarta escena sonará un rato, hasta que el Médico apague la radio. En la escena quinta todavía no ha terminado la ópera, y con ella —mezclada con la voz de un general golpista hurtada a la memoria histórica— finalizará la obra.

El diario es otro objeto relevante. Aparece mencionado ya en el primer acto, cuando Él le dice a la Mujer, a la profesora de francés, que nunca ha coleccionado nada, pero que, en cambio, su mujer escribía un diario desde pequeña. Explica que su mujer le había ofrecido leerlo poco después de casarse pero que él había rehusado, por mero desinterés, y ella nunca más había vuelto a proponérselo. La alusión, en la misma escena, a la revista «Nasti de Plasti» tiene la clara función de evocar una determinada época, así como una determinada tendencia vital y expresiva, en la memoria de la profesora de francés.

El diario aparece físicamente en la escena cuarta, cuando finalmente Ella se lo da al Médico, para que sepa toda la verdad. En la escena quinta se volverá a aludir al diario, y entrará en escena un nuevo mamotreto, una guía de Barcelona confeccionada hace muchos años por Él y posteriormente emborrionada. El mapa de sombras de Barcelona, el fetiche que da título a la obra.

Por supuesto, también constituyen un leit-motiv en forma de objeto, presente sobre el escenario o aludido, los disfraces del anciano. Al final del primer acto alude a una época en que, siendo joven, se había disfrazado a hurtadillas en el Liceo, en el almacén de vestuario. La Extranjera le pregunta al anciano por qué se disfraza y Él responde:

«Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres» (Cunillé, 2007: 52). El hombre dice que se disfraza en privado, sólo para sí mismo, y la Extranjera le comenta que el vestido no era muy lindo, que ella podría ayudarlo a buscar otro mejor y también a maquillarlo. En efecto, la tercera escena acaba con la Extranjera maquillando al anciano. Este reaparecerá maquillado en el último acto:

ELLA.- ¿Te has maquillado tú?

ÉL.- ¿Es demasiado?

ELLA.- Quizá los ojos.

ÉL.- Pues me lo quito.

ELLA.- No.

(Pausa.)

ÉL.- ¿Cómo me queda el vestido?

ELLA.- Levántate.

(ÉL se levanta. Pausa.)

ÉL.- Qué...

ELLA.- No está mal.

ÉL.- ¿En serio?

ELLA.- ¿Y la peluca?

ÉL.- Me la pondré otro día. Ahora hace demasiado calor (Cunillé, 2007: 73-74).

El disfraz no está en oposición a la desnudez a la que aspiraba la profesora de francés —que, en un momento dado, dice que a veces siente ganas de desnudarse sólo para que la miren de verdad— o en la que se dejó fotografiar Juan Rubio en el momento más relevante de su vida, acaso como un modo de estar o sentirse más *auténtico*. El disfraz es otra forma de desnudarse, de mostrarse vulnerable y real, abierto a la revelación, a la mostración de algo que había permanecido oculto, a lo inconfesable. Atreverse a vencer el miedo, rozar la verdad. A nuestro modo de ver, esta insistencia en el desnudo o en el disfraz, ambos extremos vinculados a la idea de mirar de verdad o de existir de verdad, remiten a la obsesión por el alma, presente textualmente en las dos obras:

MÉDICO.- ¿Sabes por qué me hice cirujano? Para poder buscar el alma, pero no la encontré en ninguna parte, no estaba.

ELLA.- ¿Creías que la encontrarías operando?

MÉDICO.- Hay cosas extraordinarias dentro del cuerpo humano, ¿por qué no había de estar el alma allí también...? ¿Por qué no había de ser tan tangible el alma como lo son unos riñones, unos pulmones o unos intestinos? Ni la religión

ni la psiquiatría han podido mostrar un alma todavía, y eso que han tenido tiempo suficiente, sobre todo la religión (Cunillé, 2007: 57).

En *Après moi, le déluge*, el alma del personaje invisible, el africano, ha poseído el cuerpo de la Intérprete. El Médico de *Barcelona, mapa de sombras* decidió hacerse cirujano para encontrar el lugar, la sede del alma en el cuerpo. ¿Cuál es el espacio del alma? ¿Acaso no es lo que está buscando Lluïsa Cunillé en toda su dramaturgia, mostrar un pedazo del alma de las personas, una sombra, un revés, un resquicio de lo inaprensible, de lo universalmente, innominablemente humano que nos une a todos por encima de cualquier otra cosa?

9. CONCLUSIONES

Las categorías señaladas en la propuesta dramatólogica de García Barrientos se han revelado útiles para localizar recursos genuinamente posmodernos del tratamiento del espacio y del tiempo, así como algunas constantes —más que estructurales, temáticas— en la obra de Lluïsa Cunillé. Ya decía Bajtín (1989: 408) que «todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros; es decir, no sólo es incluido en la esfera de la existencia espacio-temporal, sino también en la esfera semántica. Esa interpretación incluye también en sí el momento de la valoración».

Ante un mundo en estado fluido, la dramaturgia de Cunillé concentra su atención en situaciones, personajes y algunos objetos cotidianos, toma elementos habituales, no siempre connotados *a priori*, y los redimensiona. A menudo se recrea en lo marginal y periférico y en lo extemporáneo, cuestionando el orden, el equilibrio y las jerarquías del mundo real.

En las obras de Lluïsa Cunillé, los personajes no tienen nombre y, en buena parte de su producción, los espacios apenas están referenciados: son no-lugares perdidos en un contexto vagamente urbano. Eso no ocurre en *Barcelona, mapa de sombras*, ni en *Après moi, le déluge*: los personajes no tienen nombre pero sí pasado y vivencias que contar. Los espacios en que se mueven son anodinos —un piso que hace las veces de pensión; un hotel de lujo— pero el ámbito geográfico en que se inscriben tiene nombre y un emplazamiento definido —el Ensanche, un barrio histórico de Barcelona; Kinshasa— como también pasado y presente. Las indicaciones del tiempo de la acción son más vagas pero se mantienen dentro de una unidad temporal: todo sucede en una sola noche, en el caso de la primera obra; en una tarde, en el caso de la segunda. El tiempo referenciado es el estrictamente contemporáneo a la escritura de las respectivas obras.

En el tratamiento del tiempo, los cambios de escenografía y de luz señalan las elipsis y saltos temporales, en el caso de *Barcelona, mapa de sombras*; brevísimos, puesto que las sucesivas escenas ocurren en la misma noche. En el caso de *Après moi, le déluge*, estos cambios escenográficos no se dan —aunque sí de luz—, porque, además de espacio único, esta obra presenta isocronía, esto es, igualdad entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la escenificación, y consiguiente ausencia de elipsis temporales.

El ritmo de los textos se apoya en un diálogo jalonado de silencios y pausas, que realzan el valor de lo no-dicho, de lo sobreentendido, de la omisión. La dialéctica entre palabra y silencio es definitoria de la poética de Cunillé. A menudo estos silencios, lo

mismo que algunas redundancias del diálogo, rasgan o alteran la percepción del tiempo: en lugar de devenir diacrónico pueden sugerir un remanso o hundimiento de la palabra, algo característico de la escritura posmoderna, que se abisma en el presente.

El presente domina en las obras pero se trata de un presente desviado, de igual modo que el espacio está como borrado, deviene virtual precisamente por demasiado significado o mediatizado, por un exceso de información y también de impotencia. Señala Garnier (2005: 196) que «En la obra de Lluïsa Cunillé, el presente, inaguantable por su vacuidad, se rechaza hacia un *más allá* espacio-temporal que tiende, de forma inesperada, a restablecer una diacronía y, gracias a ella, a rehabilitar el valor estructurante de la cronología y la esperanza de una existencia posible».

Así, desde la vacuidad y el inmovilismo del presente, los personajes se proyectan o se refugian —en un movimiento retrospectivo que hace más habitable el presente— en tiempos que no existen ya. También la prospección puede servir a la evasión del presente. Todo ello tiene que ver con espacios íntimos y no físicos, con la memoria y la subjetividad. Desde este referente más confortable los personajes pueden, tal vez, restituir un sentido diacrónico, reconstruir un tiempo y un espacio.

A pesar del énfasis en el presente y la instantaneidad, los personajes se muestran incapaces de vivir en este presente y se evaden hacia un pasado idealizado a fin de llenar el vacío, o hacia un futuro proyectado sin anclaje en la realidad. Todo se resuelve en una apuesta, más o menos convencida, por la supervivencia, una victoria posible de la vida sobre la muerte.

En *Après moi, le déluge* los personajes europeos son incapaces de asumir y vivir con un mínimo de conciencia su presente. Por eso mismo, lo único que los resitúa en el mundo, o les confiere un amago de identidad hurtada al pasado, es el recuerdo de tiempos mejores. En esta obra ni siquiera es posible la prospección, la prolepsis ensoñada.

Los espacios íntimos son los únicos habitables. El tiempo se vive también a fogonazos, como suma deslavazada de fragmentos que corresponden a una existencia más verdadera que no se halla en el presente. Con todo, es en el presente cuando los personajes pueden comunicarse, revelarse cosas, asistir a privilegiados, casi inconcebibles —de tan fugaces— encuentros y confidencias.

En los personajes confluyen, como en un concentrado de tiempo, distintos momentos y vivencias, dando la sensación de una suerte de fragmentación identitaria o psíquica. De todos modos, como ya hemos dicho en otro lugar, a pesar de todos sus

subterfugios, estos personajes viven expuestos a la intemperie del presente, condenados a comunicarse, a tratar de entenderse, y, en ocasiones, esperanzados de poder hacerlo.

Tanto en *Barcelona, mapa de sombras* como en *Après moi, le déluge* se transfieren regiones de la memoria en términos geográficos antes que históricos, espaciales más que temporales. Así, los espacios más emblemáticos de Barcelona, entronizados por el marketing municipal, son cuestionados, menoscabados, relegados a referentes de cartón piedra, mientras que los espacios que cobran vida son los de la memoria y el sentimiento acumulado.

Los personajes de *Barcelona, mapa de sombras* apenas salen a la calle o lo hacen de noche; la única que sale de día, por motivos de trabajo, es la extranjera y deviene testigo de una realidad extremadamente hostil y enajenadora. El presente es sincronía o aglutinación de imágenes que proceden del pasado y del presente. La lente de aumento se aplica a los afectos —a veces muy sutiles o evasivos—, a las emociones de los personajes en relación con un determinado espacio, que es a la vez un condensado de tiempo, de experiencia vital.

Frente a obras que exhiben una evasión persistente de signos de identidad cultural y geográfica, esto es, paisajes urbanos genéricos y desprovistos de particularidades distintivas, en *Barcelona, mapa de sombras* hay alusiones muy directas y concretas a edificios, calles, avenidas, barrios, momentos históricos, hitos culturales. Los personajes hablan de sí mismo hablando de la ciudad. El pasado y el presente confluyen en los espacios y su rememoración, pero no están en sintonía; estos tiempos idos o ensoñados pueblan el espacio y cuestionan la identidad de los personajes, una identidad cambiante y devastada.

Seis personajes hablan desde cinco habitaciones que configuran cinco escenas. Desde ellas se remite continuamente al espacio de afuera, el conjurado por la palabra, el espacio físico pero ficcionalizado por la memoria traicionera y por el peso de emociones sedimentadas en el fondo de cada uno de los personajes. Hay una fuerza centrífuga en este referirse desde habitaciones claustrofóbicas hacia un afuera, la ciudad, no mucho más halagüeño. Del mismo modo que lo de afuera —y lo de afuera no sólo es espacial sino también lo ausente temporalmente, lo ido, lo esfumado— se proyecta con fuerza sobre los personajes de dentro del piso y los devasta como una poderosa fuerza centrípeta.

En esta obra hallamos la ciudad en sus facetas de memoria, ficción y encuentro. Del lugar concreto de la pensión del Ensanche transitamos al no-lugar propio de la

producción de Cunillé, entendido este no-lugar como desconocimiento del otro, como tanteo y precaución, y de ahí al lugar de encuentro, entendido como momento de transformación, de intercambio, de revelación. En las habitaciones privadas de los inquilinos, los personajes se encuentran, se desencuentran, tienen momentos de combustión espontánea en sentido metafórico, fogonazos de lucidez, apocalipsis —en su acepción etimológica de descubrimiento o revelación— personales. Todo ello con el mapa de sombras de Barcelona al fondo y la interacción constante personaje-memoria-ciudad.

Los personajes han fraguado su memoria sobre el paisaje arquitectónico de la ciudad, que cobra una significación relevante porque supone un concentrado de tiempo y de experiencia en su recuerdo, en sus memorias. La obra apela, a través de la peripecia vital de unos personajes, a la memoria colectiva, que tomado en un sentido operativo — sin cuestionar la filosofía de la subjetividad que subyace a la fenomenología de la memoria desde San Agustín hasta Husserl—, «sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia a los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas» (Ricoeur, 1999: 19). Este espacio colectivo, modificado y construido a través del tiempo, tiene una reverberación sobre el público barcelonés, que comparte unos mismos referentes, una memoria colectiva. Barcelona es el gran cronotopo de fondo, escenario siniestro de los fracasos personales de los personajes. Otro cronotopo es el de las habitaciones de los inquilinos del piso del Ensanche, lugar de encuentro *in extremis*, al borde de la inexistencia unos (el viejo se dispone a morir, la vieja se dispone a renunciar a su identidad, que es otra manera de morir; los demás personajes llevan existencias precarias, anodinas y reconcentradas). De este modo se hace patente una vez más el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, hasta el punto de que el tiempo podría concebirse, como pretendía Bajtín (1989: 237), como la cuarta dimensión del espacio.

En cuanto al cronotopo bajtiniano de umbral, que opera en gran manera en toda la producción de Cunillé, lo encontramos también en la semántica de los espacios interiores de ambas obras. Así, en *Barcelona, mapa de sombras* las habitaciones se configuran como espacios interiores de transición, donde asistimos a la crisis o ruptura vital. Los personajes están a las puertas del cambio y de la transformación. Es el tiempo de la metamorfosis y los disfraces, que se cristaliza de modo paradigmático en la pareja travestida de ancianos ante el espejo.

En *Après moi, le déluge*, el escenario no es propiamente un umbral, pero sí la antesala de una habitación de hotel, umbral o preludio a un acto de intimidad entre el hombre de negocios y la intérprete que no llegará a consumarse, como tampoco se consumará el intercambio comunicativo —ni siquiera el simulacro de comunicación—, que llega como en diferido, entre los personajes. El africano está en el umbral de la existencia; no llega a corporeizarse, a visibilizarse.

En *Après moi, le déluge*, el presente se afirma como irreal, especialmente en el caso de la intérprete, quien insiste en aferrarse a un placer tan banal como tostarse al sol, un presente absolutamente privado de proyección, como una tentativa desesperada de escapar a la conciencia, de evadirse de la realidad circundante. La amnesia en su caso es un señuelo de supervivencia, y, en el fondo, el estado de trance o posesión en que la sume su traducción del discurso del africano no deja de señalar su maleabilidad y vacuidad. Y si el presente es irreal, no lo es menos el espacio congoleño, que no consigue traspasar ni por un momento el blindaje del hotel ni de la conciencia europea. Un espacio amplio y hostil, plagado de guerras y hambruna, que el personaje del africano, rapsoda invisible, se empeña en hacer vívido y real con su discurso.

El hombre de negocios se aferra sin mucha convicción al pasado y tampoco vislumbra un futuro a largo plazo; es pragmático y tenaz, y cuenta con tener el valor necesario para disparar su Beretta contra sí mismo si su mala salud y su situación vital llegan a exigirselo. En África el pasado es doloroso; el presente, invivible; el futuro, impensable a largo plazo. El tercer personaje, el africano, no le teme a la muerte, no tiene nada que perder; por eso mismo, se deja llevar por una imbatible determinación. En él se concreta el resorte épico, el sujeto rapsódico (Sarrazac, 2009: 75) que recurre a un discurso hipnótico, de extraña circularidad, y que corresponde a la voz de la conciencia. Una conciencia que es ignorada una y otra vez.

En *Après moi, le déluge*, como también en *Barcelona, mapa de sombras*, los personajes, desde su estatismo de espacio interior, se proyectan en la palabra hablada. La acción viene dada por la palabra, que vehicula, en sus idas y venidas, en su flujo incesante, la memoria intermitente, las impresiones fragmentarias, el carácter movedizo e inaprensible del tiempo y de la experiencia, retazos de emoción y de vida. Y, por supuesto, la voluntad inquebrantable del personaje invisible, el africano viejo, de despertar la conciencia o, cuando menos, de incomodar a los europeos que se hospedan en su país arrasado como si se tratara de un balneario o un solárium a la medida de sus necesidades e indolencia.

A pesar de todo, siempre queda la esperanza. La provisoria comunicación, momento en que se tocan los personajes con el alma, momento efímero, huidizo, casi inverosímil. Los personajes son supervivientes y tratan de construir puentes, buscar puntos de encuentro, sin convicción aparente pero con una tenacidad que surge de lo más íntimo.

Entre líneas, detrás del texto, fluye el enigmático mundo de Lluïsa Cunillé, que serpentea por los territorios de lo inefable y la ambigüedad límite de la percepción.

Se ha hablado de la poética o dramaturgia de la derelicción (Barbero Reviejo, 2007: 126), una especie de estado de abandono y completa soledad moral. Caer en el mundo provoca una fragmentación —una derelicción—, que es consecuencia de la ineptitud del hombre para nacer, de su condición prematura y subsidiaria. El extrañamiento espacio-temporal deriva acaso de aquí, de haber caído en un mundo incomprensible y que a pesar de todo debe ser habitado.

Los estudiosos coinciden en el carácter de urgencia que, casi por definición, tiene el tiempo teatral, también por el carácter de síntesis que posee: «Todo es urgente, y con la urgencia llegará la intensidad de los acontecimientos, porque con el paso de ese tiempo se acaba la vida del drama» (Alonso de Santos, 1999: 427). Atendiendo a la semantización del tiempo, podemos afirmar que, pese a la urgencia intrínseca al tiempo teatral, el tiempo de la ficción en la producción de Cunillé es un tiempo suspendido, por su densidad y su dimensión ampliada. Se acude al minimalismo porque permite simbolismo, remanso, ampliación, lente de aumento sobre las emociones.

Los personajes de Cunillé no responden al tiempo como la sociedad les ha enseñado a responder (véase la entrevista con Xavier Albertí: Anexo 2.13). Este triunfo del tiempo psicológico es la particular venganza de Lluïsa Cunillé contra la sociedad. También la distancia o la latencia —contraria y hostil a la lógica capitalista y a la globalización— desde la que asistimos a sus anhelos, esa falta de proximidad.

La proximidad es al espacio lo que a la urgencia es al tiempo (Laïdi, 2000: 224). En un mundo globalizado, al tiempo de la urgencia, o a la economización del tiempo, corresponde el imperativo espacial de reducir o anular todas las distancias. Así como el tiempo intermedio resulta pérdida de tiempo, el espacio intermedio aparece como escombros o desperdicio (Petrilli, 2006: 454). Cunillé rechaza esta lógica y restituye el tiempo y el espacio intermedios, produciendo una dilatación del tiempo, así como una distancia interpersonal entre los personajes que, separados por infinidad de barreras, restablecen en un instante privilegiado, tocado por la magia, una comunión efímera, un destello de verdad y honestidad.

En definitiva, el de Cunillé es un teatro centrado en la asunción o cuestionamiento de un presente perturbador; un teatro apuntalado sobre la mostración de un instante excepcional de iluminación o revelación. Los personajes están detenidos en ese presente incómodo, y el lector / espectador deberá resolver el pasado y futuro de los mismos, provisto de algunas claves hermenéuticas. Se genera, así, un estado o recurso a la excepcionalidad que obliga a escuchar, que promueve la atención y la alerta. El lector / espectador se aferrará a las palabras de los personajes, deseoso de aprehender el misterio.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLAN, Joan (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.
- ALBERTÍ, Xavier (2000). «Cunillélandia». *Primer Acto* 284, 40-41.
- ____ (2008a). «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui. Cultura*, 1 de noviembre, 9.
- ____ (2008b). «Historia con arranque de novela negra». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de noviembre, 4.
- ALI, Sami (1974). *L'Espace imaginaire*. París: Gallimard.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ARRIBAS, Albert (2010). «Els taxis de la Lluïsa Cunillé». *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 45, 24-25 (también en: <http://www.revistabenzina.cat/LluïsaCunille45.htm>).
- AZNAR SOLER, Manuel (2008). «Brillar con sombra propia o *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé». En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), 259-278. Hildesheim: Olms.
- AUGÉ, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (1986). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARBERO REVIEJO, Trinidad (2004). «El teatro catalán a través de la cartelera de *La Vanguardia* (1900-2003)». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), 297-331. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2005). «Espacios íntimos en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 271-281. Madrid: Visor.
- ____ (2007). «La derelicción de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier (ed.), 125-134. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- BARRENA, Begoña (2008). «“El bordell” Mucho ruido». *El País*, 7 de noviembre, 14.
- ____ (2010). «Aquellos maravillosos años». *El País*, 10 de abril, 52.
- BATLLE, Carles (1997). «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». *Caplletra* 22, 49-68.

- ____ (2005). «Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani». En *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, V.V.A.A., 177-193. Barcelona: Institut del Teatre.
- ____ (2006). «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa». En *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Francesc Foguet y Pep Martorell, 75-102. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- ____ (2009). «Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani». En *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), 203-235. Barcelona: Institut del Teatre.
- BATLLE, Carles; FOGUET, Francesc y GALLÉN, Enric (coords.) (2003). *La representació teatral*. Barcelona: UOC.
- BENACH, Joan-Anton (2004). «En el triste y abatido Eixample». *La Vanguardia*, 7 de marzo, 54.
- ____ (2007). «África, un viejo dolor». *La Vanguardia*, 15 de diciembre, 52.
- ____ (2010). «Sugestivo retablo». *La Vanguardia*, 10 de abril, 46.
- BELL, Daniel (1978). *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.
- BOBES NAVES, M. ^a del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- BREYER, Gastón A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BROOK, Peter (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CAIXÀS i VICENS, Irene (2005). «Comunicació: una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat: *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé». En *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, V.V.A.A., 665-673. Barcelona: Institut del Teatre.
- CAMARERO, Jesús (1994). «Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario». *Signa* 3, 89-101 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000002.htm#6>).
- CASARES, Toni (2005). «L'acció té lloc a Barcelona?». *Pausa* 20, 36-39.
- CAVALLÉ, Joan (2007). «Una mirada al nou teatre català: Deu, o trenta!». *Pausa* 27, 15-18.

- CUNILLÉ, Lluïsa (1996a). «Entrevista a Lluïsa Cunillé». En *Panoràmica del teatre espanyol actual*, Candyce Leonard y John P. Gabriele, 25-27. Madrid: Fundamentos.
- ____ (1996b). *Rodeo / Libración*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- ____ (2000). *L'aniversari*. Tarragona: Arola.
- ____ (2007). *Barcelona, mapa de sombras*. Madrid: Fundación Autor²⁰.
- ____ (2008). *La cita*. En *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62.
- ____ (2011). *Après moi, le déluge*. En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.), 185-247. Madrid: Castalia²¹.
- DE MARINIS, Marco (1988). «Attraverso lo specchio. Per una ridefinizione dello spettacolo teatrale nei suoi rapporti con il quotidiano». En *Investigaciones semióticas II*, A.E.S. (ed.), 9-40. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ____ (1998). *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrolgia*. Barcelona: Institut del Teatre.
- FELDMAN, Sharon G. (2002). «El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé». *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, vol. XVI, 141-154.
- ____ (2005). «Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé». En *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, V.V.A.A., 55-69. Barcelona: Institut del Teatre.
- ____ (2006). «Sobre la visibilidad y la invisibilidad. Barcelona y el teatro de Lluïsa Cunillé». *Primer Acto* 314, 14-20.
- ____ (2011). *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- FISCHER-LICHTE, Erica (1999). *Semiòtica del teatre*. Madrid: Arco/Libros.
- FLOECK, Wilfried et alii (eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Olms.
- FOGUET, Francesc (2004). «Barcelona, mapa d'ombres». En *cartell: Sèrie «A Barcelona»*. Barcelona: RE&MA/L'Obrador de la Sala Beckett.
- FOGUET, Francesc y SANTAMARIA, Núria (2009). *La literatura dramàtica*. Barcelona: UOC.

²⁰ *Barcelona, mapa de sombras* fue publicada por primera vez en catalán: *Barcelona, mapa d'ombres* (2004). Barcelona: RE&MA. En el presente trabajo citamos *Barcelona, mapa de sombras* por la versión castellana de Fundación Autor (2007).

²¹ *Après moi, le déluge* se publicó por primera vez en versión bilingüe, en catalán y castellano sucesivamente en la siguiente edición: *Après moi, le déluge* (2007). Barcelona: Fundació Teatre Lliure. En el presente trabajo citamos *Après moi, le déluge* por la edición que figura en la antología de Castalia (2011), con edición y estudio de Raquel García-Pascual.

- FOUCAULT, Michel (1980): *Power / knowledge: Selected Interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Colin Gordon Editor.
- GABRIELE John P. y LEONARD, Candyce (1996). *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa (2008). «Aventuras intermedias: *El Pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán». En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 283-296. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ____ (2001). *Como se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- ____ (2004). *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos.
- ____ (2005). «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 43-66. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2006). «Cartografías íntimas». *ABC*, 17 de marzo, 51.
- ____ (2008). «Sol negro ». *ABC*, 5 de junio, 88.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.
- GARNIER, Emmanuelle (2005). «Lluïsa Cunillé: El instante de la muerte o la muerte del instante». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed), 195-209. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2007). «Avant-propos». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier (ed.), 5-17. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- GARNIER, Emmanuelle (ed.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GOUHIER, Henri (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis.
- GUERRERO, Manuel (2008). «Los mapas de sombras de Lluïsa Cunillé». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de noviembre, 2-3.
- GUILLAMON, Julià (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.

- GUTIÉRREZ, Àlex (2007a). «Un llarg silenci anglès». *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 11, 80.
- _____ (2007b). «L'home de teatre. Entrevista a Xavier Albertí». *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 20, 82-86.
- HARTWIG, Susan (2007). «(Re)presentación de la locura: caretas y máscaras». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier (ed.), 199-215. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HERNADI, Paul (1978). «Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa». En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), 73-94. Madrid: Arco/Libros.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000). Volumen III: Siglo XX (1975-2000)*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- HUERTA CALVO, Javier (1995). «El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín». En *Bajtín y la literatura*, José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 81-93. Madrid: Visor Libros.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2 vols.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2011). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.
- LAÏDI, Zaki (2000). *Le sacre du présent*. París: Flammarion.
- LO PORTO, Valeria Maria Rita (2012). «Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de *ABC de Madrid* (1990)». *Signa* 21, 369-393 (también en <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:signa-2012-25110&dsID=Documento.pdf>).
- LÓPEZ ROSELL, César (2007). «Al cor de l'Àfrica». *El Periódico de Catalunya. Icult*. 17 de diciembre, 41.
- MADARIAGA, Iolanda (2006). «Álbum de fotos de Lluïsa Cunillé». *Primer Acto* 314, 10-13.
- MARCH TORTAJADA, Robert (2009). «Sobre (vivir) las sombras y los hilos», en *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics* 3, 3-32.
- MATTEINI, Carla (2000). «Lluïsa de las pequeñas cosas». *Primer Acto* 284, 37-39.

- MOLNER, Eduard (2008). «Un burdel llamado España». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de noviembre, 5.
- ____ (2009). «El rastro fecundo de los mejores». *La Vanguardia. Culturas*, 18 de marzo, 24-25.
- NØJAARD, Morten (1978). «Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne *La dernière bande di Beckett*». *Biblioteca teatrale* 20, 65-75.
- OLIVA, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- ____ (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.
- OLIVARES, Juan Carlos (2008). «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui*, 1 de noviembre, 8.
- ORDÓÑEZ, Marcos (1998). «Aprengui a estimar la tònica». *Avui*, 23 de marzo, 43.
- ____ (2004). «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*, 20 de marzo, 21.
- ____ (2007). «Una Beretta con una sola bala». *El País*, 29 de diciembre, 36.
- ____ (2008). «O quizás simplemente te regale una fosa». *El País. Babelia*, 29 de noviembre, 22.
- ____ (2010). «Historias de anteayer». *El País. Babelia*, 24 de abril, 22.
- PASCUAL, Itziar (2005). «Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 77-82. Madrid: Visor Libros.
- PAVIS, Patrice (1996). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2011). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces*. París: Galilée.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2003). «El teatro de 1975». En *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), vol. II, 2855-2881. Madrid: Gredos.
- PETRILLI, Susan (2006). «Tiempo, espacio y globalización». *Signa* 15, 447-468 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34693955430136198832679/030373.pdf?incr=1>).
- PUCHADES, Xavier (2002). «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé». *Stichomythia* núm. 0: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>.

- ____ (2005). «Cunillé, mapa de sombras». *Pausa* 20, 18-33.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996). «El camino hacia la utopía». Prólogo a *Paula.doc / El instante*, Nora Adriana Rodríguez y Lluïsa Cunillé, 9-23. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ____ (1999). «Cataluña: textos y representaciones». En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 205-219. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2000). *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- ____ (2004). «Bravo Cunillé». *El Mundo Cataluña*, 5 de abril, 17.
- RICOEUR, Paul (1998). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D.F.: Siglo XXI, 3 vols.
- ____ (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- ROMERA CASTILLO, José (2007). «A tantas y a locas... de amar». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier (ed.), 21-36. Carnières-Morlanwelz: Lansman (también en: José Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid: Verbum, 2011, 233-249).
- ____ (2010). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios internacionales del SELITEN@T y en la revista SIGNA. Una guía bibliográfica». En *Teatrología: nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque.
- ____ (2011a). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- ____ (2011b). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ____ (2012). «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 6, 1 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>).
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.

- ____ (2006a): *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- ____ (2006b). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, José; GARCÍA-PAGE, Mario y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.) (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
- RUESGA, Juan (2010). «Dramaturgia y espacio escénico». En *Teatrología: nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), 152-169. Ciudad Real: Ñaque.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. París: Bordas.
- ____ (1993). *Lire le théâtre contemporain*. París: Armand Colin.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2009). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SALVAT, Ricard (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- ____ (1999). *Quan el temps es fa espai*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1996). «Una poètica de la sostracció». Prólogo a *Accident*, Lluïsa Cunillé, 5-12. Barcelona: Institut del Teatre.
- SANTAMARIA, Núria (2003). «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada». *Serra d'Or* 219, 56-59.
- SEGRE, Cesare (1984). *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta.
- SERRANO, Virtudes (2005). «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 95-198. Madrid: Visor Libros.
- SIMÓN, Adolfo (2006). «¿Cómo se llena un silencio, una pausa? Entrevista con Lurdes Barba». *Primer Acto* 314, 21-26.
- SIRERA, Josep Lluís (1993). «Una escriptura dramática per als noranta (notes de lector)». *Caplletra* 14, 31-48.
- ____ (2003). «De la memoria al presente absoluto: trayectoria del teatro catalán contemporáneo». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 107-117. Madrid: Visor Libros.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA.

- SURBEZY, Agnès (2005). «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas actuales: ¿continuidad, alternancia o transgresión?». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 161-173. Madrid: Visor Libros.
- SZONDI, Peter (1988). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- TAPIA, María (2008). «En contra de la desigualdad». *El Mundo*, 21 de mayo (edición digital: elmundo.es/metropoli/2008/05/21/teatro/1211394778.html).
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- VALENTINI, Valentina (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2005). «Niveles de organización y funcionamiento de la categoría espacial en el texto dramático». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 109-117. Madrid: Visor Libros.
- VIEITES, Manuel F. y RODRÍGUEZ, Carlos (eds.) (2010). *Teatrología: nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*. Ciudad Real: Ñaque.
- VILLEGAS, Juan (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ontario: Girol Books.
- VIOLA, Anita (2012): «Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (2000)». *Signa* 21, 395-415 (también en <http://e-espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:signa-2012-215120&dsID=Documento.pdf>).
- V.V.A.A. (2005). *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre.

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA A PACO ZARZOSO

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

EN TORNO A LLUÏSA CUNILLÉ Y EL TEATRO DE LA HONGARESA ENTREVISTA A PACO ZARZOSO¹

Ana Prieto Nadal

El valenciano Paco Zarzoso —autor, director, actor y también docente de largo recorrido en el ámbito de la escritura teatral— es una de las voces más reconocibles de la dramaturgia española del momento. Algunas de sus obras más representativas son *Cocodrilo*, *El hipnotizador*, *Umbral*, *Arbushto*, *Ultramarinos* o *Hilvanando cielos*. Su escritura es artesanal y minuciosa. Sus personajes se debaten entre la dificultad de comunicarse y el esfuerzo por hacerlo; se sitúan a menudo en espacios periféricos, catalizadores de la acción dramática, y mantienen complejas relaciones con el tiempo.

Junto a la actriz y directora Lola López y la dramaturga Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso integra, desde 1995, la Companyia Hongaresa de Teatre, que ha llevado a escena obras del propio Zarzoso; de Lola López —*Isola* y *María la Jabalina*—; de Lluïsa Cunillé —*Vacantes*, *El asunto*, *Aquel aire infinito*, *Ilusionistas* y *Conozca usted el mundo*—, y varios textos de autoría compartida entre Cunillé y Zarzoso —*Intemperie*, *Viajeras*, *Húngaros*, *El alma se serena*, *Patos salvajes*—.

Una tarde de finales de noviembre de 2012, antes de que empiece el curso de escritura dramática que Paco Zarzoso imparte estos días, nos citamos para hablar de teatro en la sala de ensayos de la Sala Beckett, teatro al que está muy vinculado por trayectoria y afectos, y en el que la Companyia Hongaresa ha llevado a escena algunas de sus obras más emblemáticas, como *Vacantes*, *Viajeras*, *Aquel aire infinito*, *Umbral* y *El alma se serena*, entre otras.

Tu colaboración con Lluïsa Cunillé viene de largo y se ha mostrado continuada y fructífera. ¿Cómo empezó esta relación? ¿Tiene vuestra formación con Sanchis Sinisterra algo que ver?

¹ Esta entrevista se realizó el 29 de noviembre de 2012 en la Sala Beckett de Barcelona.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

La colaboración con Lluïsa viene de muy largo, hace dieciocho años, y fue justo cuando yo vine a Barcelona a hacer un taller en la Beckett. En ese momento ella estaba a punto de estrenar una obra, *Libración*, también en la Sala Beckett, con Lola López, y desde el principio se generó un vínculo creativo. Lola le pasó a Lluïsa una obra mía, y a mí una de Lluïsa, y vimos que de alguna manera estaban hermanadas —pasaban en una oficina que podía ser la misma oficina, en una calle que podía ser la misma calle—, y desde entonces se generó un vínculo amistoso. La relación empezó como algo amistoso y también teatral, de una afinidad imaginaria. Sí, la formación con Sinisterra fue importante, porque ella venía de dos años de trabajar en los talleres de la Beckett, donde encontró muchas herramientas, y sobre todo encontró el ánimo para dedicarse profesionalmente a esto. Justamente una de las cosas que le dijo a Lola, cuando ésta le habló de un chico de su pueblo que hacía teatro, fue que viniera a los talleres. Ella me animó. Los talleres de Sinisterra y la Beckett fueron un espacio de encuentro que nos ha unido en muchas ocasiones, porque hemos hecho varias cosas para la Beckett, y creo que esos talleres han sido muy importantes tanto para ella como para mí.

La página web de vuestra compañía afirma que los tres integrantes de la Companyia Hongaresa de Teatre (Lola López, Lluïsa Cunillé y tú mismo) se conocieron «gracias a su colaboración esporádica con el colectivo subversivo húngaro Kostolany, catalogado por algunos países y varias multinacionales como altamente peligroso». ¿Quiénes son la Companyia Hongaresa de Teatre?

Bueno, hicimos una especie de catálogo poético. No queríamos hablar de nuestra realidad. Siempre le hemos querido dar a la Companyia Hongaresa un valor mítico, porque nunca creímos que fuéramos una empresa; entonces la compañía nació como un espacio teatral para poder montar nuestras obras y, como amigos, también para poder seguir unidos en nuestro trabajo. Y lo de subversivo era un juego, pero yo creo que es un juego —lo de altamente peligroso— que sí que tiene que ver con algunas de las claves de nuestra dramaturgia. Yo creo que sí hay cosas en la obra de Lluïsa —como lo de quemar la Sagrada Familia o el Liceu, en *Barcelona, mapa de sombras*— y en mi obra —así, en *El mal de Holanda*, que contiene una especie de auto de fe sobre la sociedad del consumo y todo se incendia, y en la última, *Hilvanando cielos*—, donde sí aparece este elemento subversivo. Diría que hay una dramaturgia descontenta con una civilización. Lo que pasa es que nuestra parte subversiva es una provocación desde la

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

ficción, pero es una provocación realmente radical y violenta. En nuestras obras, en algunos momentos, hay personajes incendiarios contra una civilización y contra un mundo que posiblemente no nos gusta. Luego, sí que hay algo de todo esto en ese manifiesto.

Afirmáis que vuestro objetivo es poner en escena la vida del ser humano. ¿Se trata de una suerte de reivindicación del alma humana?

Sí. Yo lo veo más en Lluïsa, pero es una dramaturgia que, más que buscar la confrontación, busca los puentes entre los seres humanos. Y es verdad que también aparece el conflicto, pero en la obra de Lluïsa Cunillé aparecen personajes que lo que tienen es una voluntad de entenderse, de compartir y de cohabitar; lo que pasa es que eso genera grandes dificultades. Quizá lo más fácil en dramaturgia sea la confrontación, ir al conflicto. Y creo que esto que hace Lluïsa tiene una dificultad dramática, pero abre más profundidad y hay un interés ético de pensar en los otros. Es una dramaturgia quizá no tan eficaz como otras, porque no aparece tanto la confrontación como la necesidad de ayudarse mutuamente.

En el drama contemporáneo, el universo de referencia cotidiano parece conformado a partir de una realidad extraña. Se impone la vocación de versionar la realidad con la palabra, a base de palabras, y ello propicia un juego dramático entre realidad y ficción, verdad y mentira. Los recuerdos son poco fiables; el pasado, movedizo; la identidad, indemostrable. ¿Te sientes dentro de esta tendencia?

A mí me gusta mucho lo de movedizo, lo de generar conflictos de identidad, quizá por la necesidad de trabajar con el misterio, de trabajar con lo metafísico. Parte de los personajes viven en esas tierras de ninguna parte, en esos lugares peligrosos, en esos lugares fronterizos también.

Del espectador depende el posicionamiento ético que decida, comprenda, insinúe el final de las obras. Contra la aparente falta de esperanza, puede el espectador aportar su visión de la obra, de la vida. ¿En qué sentido y medida—y de qué modo—buscas que el lector/espectador sea una suerte de coautor de los textos y espectáculos?

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Uno escribe, por un lado, para crear un cortocircuito entre el sentido y el actor, pero también para crear un material que se cierre con la mirada del espectador, que en ese cortocircuito acaba siendo cocreador. Entonces uno acaba escribiendo para ese triángulo: el texto, el intérprete y el público. El último que va a recibir el trabajo; el que decide el acabado, el montaje, es el espectador. Por lo tanto, pienso que hay que escribir para ese espectador sensible que va a acabar el proceso de la creación.

Dice Carla Matteini², que, en tu obra, los gritos están dentro, en el subtexto, en lo que se puede intuir o en lo que los personajes dejan adivinar hablando de sensaciones o realizando acciones que no parecen relacionarse con la verdadera historia. Una vez hablaste de tu preferencia por la niebla, que sólo deja ver una parte de lo que se desea ver y obliga a imaginar el resto. ¿Es más importante sugerir que mostrar? ¿Por qué es tan importante el subtexto y de qué modo puede trabajarse?

Yo creo que el subtexto en teatro es la gran oportunidad de conseguir algo muy milagroso, que es un cortocircuito entre lo que se dice y lo que pasa. Es una gran oportunidad y es uno de los placeres más grandes, y es que los personajes están diciendo algo y tú estás viendo otra cosa. Es un río subterráneo. Y, sobre todo, que yo la encuentro una dramaturgia viva, hecha para actores. Porque el músico, el compositor, de alguna manera, quiere que se oiga la música que tiene en la cabeza, y eso es magnífico. Quizá nosotros, los dramaturgos, como no tenemos la capacidad de generar algo tan magnífico como es una partitura musical, sino que nuestro material es menos poético, por la utilización de la palabra, creo que el subtexto muchas veces es lo que eleva el vuelo, porque permite trabajar en ese territorio mágico entre lo que se dice y lo que se intuye, y con ese actor protagonista que genera un circuito muy interesante. Quizá lo más placentero, cuando vas al teatro, es averiguar o intuir qué ha pasado en realidad. Y creo que éste es uno de los oficios de la dramaturgia, la generosidad de escribir para que se dé este movimiento, trabajar para unos intérpretes. El músico espera que su música suene exactamente con el tempo y con esas notas, y espera que aparezca el espíritu de algo muy metafísico, de una sensibilidad; el dramaturgo lo que espera es oír sus palabras y también que el actor, con ese material, genere ese cortocircuito.

² «Miradas melancólicas». *Primer acto*, 278. Abril-mayo de 1999, 78-79.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

El gesto inacabado y los puntos suspensivos de que habla María-José Ragué-Arias³ a propósito de *Intemperie*, obra de autoría compartida Cunillé-Zarzoso, tienen que ver con la incomunicación como tema o eje vertebral. ¿Es la dificultad de comunicación entre las personas uno de los temas privilegiados? ¿El gran tema? ¿Cómo se construyen los personajes a partir de estas premisas de soledad y desesperanza? ¿Desde la introspección, desde la observación, desde la ternura?

Creo que en los personajes de la obra de Lluïsa, y también de la mía, hay una dificultad de comunicarse, pero también una voluntad de hacerlo. Son personajes que buscan todas las estrategias para llegar al otro...

Sin que lo parezca...

Sin que lo parezca, exacto, y luego la dramaturgia de la confrontación, del *shock*, sería posiblemente una dramaturgia de buscar los puntos de separación de los personajes. Es difícilísimo encontrarse con el otro, y los personajes de Lluïsa hacen un gran esfuerzo por encontrarse con el otro. Yo creo que ese impulso es tan poderoso y tan potente, el de llegar al otro, que se convierte en muy teatral, aunque aparentemente rompe con la idea del conflicto. Entonces me parece que, más que personajes de la incomunicación, son personajes de una gran comunicación, con todas las dificultades que comporta.

Los personajes a menudo se atrincheran tras el silencio o el laconismo. Hay un cierto pudor o respeto en el modo de perfilarlos. ¿Cómo se hace para cuidar, para no destripar a un personaje?

Imagino que cuidar a los personajes es darles complejidad, darles diferentes caras. Yo creo que una manera de que una pieza funcione es cuando vamos descubriendo que los personajes, en la evolución de la obra, van mostrando diferentes caras. Y además eso en las personas es lo que nos interesa, cuando vemos su complejidad: primero nos han mostrado una cara dura, luego una cara vulnerable, luego una parte pasional, luego una parte fría... Y pienso que es tan humano que tengamos varias caras, que uno de los grandes oficios del dramaturgo es crear personajes carismáticos, personajes que necesiten de la atención durante una hora. Si partimos de personajes que desde el principio nos enseñan todas las cartas, eso no interesa; de ahí mi obsesión por los

³ «A la intemperie». *El Mundo*. 27 de abril de 1996.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

personajes complejos. Y es que además somos todos tan complejos que es un asesinato dramático poner personajes de una sola cara, a no ser que los necesites para un proyecto muy concreto, como sea trabajar con arquetipos. Me parece que uno de los grandes asesinatos de la ficción es crear personajes planos o maniqueos.

También me refería a personajes capaces de generar empatía. Personajes que sean poliédricos para no suscitar un solo sentimiento, como el odio, por ejemplo.

Sí, pienso que muchas veces desde la dramaturgia, por buscar a menudo la confrontación, el *shock*, el conflicto, no se cuidan los aspectos luminosos de los personajes, y son aspectos riquísimos. Ya sabemos del valor dramático del mal, de los personajes malévolos, que nos encantan a todos, pero un gran personaje también es aquel que pueda tener una parte muy oscura y una parte muy luminosa.

En *El alma se serena*, obra escrita conjuntamente por Lluïsa Cunillé y por ti, también hay referencias muy concretas a la Valencia del momento. ¿Está dentro de los planes de la Companyia Hongaresa seguir cultivando este tipo de obra más de denuncia y sátira, vinculada a una realidad inmediata y a un compromiso con lo local?

No está dentro del plan, pero es posible que lo volvamos a hacer. Tuvimos una gran necesidad de hacerlo en *El alma se serena*, queríamos escribir sobre ello. Estábamos muy cabreados con la situación de Valencia y tuvimos muchas ganas de hacerlo. Y, de hecho, al cabo de poco tiempo, yo repetí con lo de *Paco e Isabel* [breve pieza teatral, sátira sobre la clase política valenciana], que generó un gran revuelo, porque la obra, la representación, tuvo un intento de censura. Pero luego curiosamente en Valencia la gente nos decía: «Habéis encontrado ya vuestra voz...» Porque eso fue catártico. E incluso nos salieron más bolos. Pero luego, en cambio, hicimos *Patos salvajes*. Tenemos ganas de probar, pero sí que es una voz muy consciente, que existe en nosotros, combinada con los elementos habituales. Y podría volver a aparecer algo muy concreto sobre la realidad valenciana. Pero no es que nuestra voluntad sea querer tirar por ahí, sino que intentamos cada vez, en cada obra, hacer algo nuevo.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Xavier Albertí inventó el término *Cunillelandia* para referirse al particular universo de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé. ¿Qué características destacarías de este universo? ¿Es un cosmos que te resulta familiar?

A mí me da un poco de vergüenza hablar de Lluïsa, porque como ella no habla de sí misma, que lo haga yo... Pero esa *Cunillelandia* es un territorio tan amplio, son tantas las obras —hay comedias, tragedias, tragicomedias, vodevil, obras que no tienen género—, es un país tan amplio, con personajes tan diferentes, que difícilmente se puede decir. Sí que hay algo, pero yo no me atrevería a decir qué. Me parece que ya ha habido un tópico sobre esa *Cunillelandia*, como de personajes fríos, que esconden... Es un concepto mucho más amplio. Y mi relación con ese lugar es fundamental en mi vida, lo que me ha aportado tanto vital como teatralmente... Lo que me ha aportado ese país imaginario ha sido tanto... Se trata de un país muy misterioso y que a la vez está muy cerca, tocando con el nuestro. Es como si se accediera a él por algunas puertas del mundo de lo real y al mismo tiempo es muy extraño. Te lo puedes encontrar en el metro, en cualquier sitio, y es un mundo muy vasto, por sus personajes. Unos personajes con una conciencia ética muy interesante, por cómo es su relación con los otros. Eso es lo que más me fascina, cómo se relacionan los personajes en ese país, cuáles son sus reglas. Yo creo que si el mundo se relacionara como en *Cunillelandia* sería bastante mejor. Es un mundo con muchos desconocidos, pero también hay familias, parejas; es muy amplio. Es un mundo que funcionaría mucho mejor que el nuestro éticamente. Porque la ética es una de las grandes preocupaciones.

¿Qué etapas distinguirías en la producción de Lluïsa Cunillé? ¿Cómo describirías la evolución de su dramaturgia? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se mantiene? ¿Cuáles son los elementos irreductibles, los ingredientes infaltables de su poética?

Yo no me atrevería a hablar de etapas. Sí que probablemente hubo una etapa donde estaba todo mucho más escondido, mucho más iceberg. Creo que la relación con Xavier [Albertí] ha sido muy importante, porque la ha animado a entrar en territorios donde está la aparición de la música, de lo espectacular, del cabaret, de lo festivo, de romper la cuarta pared, de los personajes frívolos. Creo que ha ampliado una parte importante del imaginario de Lluïsa, pero no sabría yo... Hay obras que veo de Lluïsa —como *El temps*, que ha escrito ahora últimamente— que me recuerdan mucho al principio, a *Rodeo* incluso. Hay una parte que permanece y luego estos intentos que va haciendo

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

ella, de probar cómo abrir en esa Cunillélandia varias regiones diferentes. Creo que Lluïsa es una gran comediógrafa. Ella escribe comedia y es buenísima, además es lo que le sale más fácil, le sale muy natural.

¿Me podrías poner un ejemplo de comedia de Lluïsa Cunillé?

Bueno, por ejemplo, de las obras que ha escrito conmigo, *El alma se serena* es comedia total. Pero luego ha escrito *La cantant calba al McDonald's*, y aparte ha hecho *Il·lusionistes*, que es una comedia. Y luego toda la parte de comedia que tiene *El dúo de la Africana*, el trabajo de diálogos cómicos. Yo creo que es una gran comediógrafa, del mismo modo que tiene una gran voz trágica: *Aquel aire infinito* es una gran tragedia, tan difícil de hacer. Así que tiene un país con regiones de tragedia, de comedia, de tragicomedia, de zarzuela... Más que una evolución, se trata de cómo ha ido ella ampliando, añadiendo regiones, registros, y siempre desde lo que permanece, que es tan difícil de describir que creo que racionalizarlo sería reduccionista. Ni ella quiere hablar de eso ni yo, por mucho que la conozco y me encanta, me atrevo.

¿Qué hallas más enriquecedor de las propuestas de Lluïsa Cunillé, tanto en su propia producción como en aquellas obras en las que comparte autoría contigo? ¿Qué es lo que resulta más agradecido de poner en escena de sus obras? ¿Y lo más difícil?

Lo más agradecido es que Lluïsa tiene un oficio brutal. Es una dramaturga con una gran visión escénica, no va a lo fácil pero conoce su oficio; le ha dedicado tanto tiempo a ese oficio que lo domina perfectamente. Por tanto, tú ya sabes que estás trabajando con un material que, si le eres fiel, funciona. La dificultad: el obligar tanto a unos actores y a un director a que sean capaces de sacar la parte subterránea, de ser cocreadores; y obligar al espectador también. Entonces eso puede hacer —y nos ha pasado a la compañía— que una misma representación, magnífica, con los mismos actores y todo, por darse una variación en el público o en el estado de concentración, pase de ser maravillosa un día a no funcionar el día siguiente. Yo creo que lo bueno que tiene es que estás trabajando con un material de gran precisión dramática, pero no es una dramaturgia fácil porque está exigiendo mucho de los intérpretes y del director: el trabajo del tempo, el subtexto, la sugerencia. Hay que ponerle pasiones escondidas, sin que se vean o se hagan evidentes.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Son varias las obras de Lluïsa Cunillé que la Companyia Hongaresa ha estrenado: *Vacantes, El asunto, Aquel aire infinito, Ilusionistas, Conozca usted el mundo*. ¿Qué destacarías de ellas? ¿Cómo has abordado estos textos desde la dirección y, en algunos casos, desde la interpretación?

Son obras muy diferentes, y hay más de diez años entre la primera y la última. Yo creo que primero hay que ser muy fieles a la partitura. Es decir, se trata de una dramaturgia que lo que necesita, primero, por ese gran oficio que tiene Lluïsa, es fidelidad al texto en cuanto partitura musical; y luego, cuidar una interpretación de la sugerencia, de no reducir el territorio de Lluïsa, porque su imaginario es muy complejo y la gran dificultad es que se perciba esa complejidad, que no queden chatos personajes que son muy complejos. Hay que hacer un gran trabajo de amor por los personajes, darles todas esas caras. Y creo que necesita también, plásticamente, cuidar las atmósferas. Ese mundo de *Cunillelandia* —aunque no me gusta este término—, ese mundo de Lluïsa necesita, también para el director, pertenecer o estar en ese mundo de lo cotidiano pero al mismo tiempo disponer de algo misterioso, diferencial, en el ambiente, en la iluminación, algún objeto clave diseminado. Y también ser fiel a lo que ella busca, que posiblemente no sean escenografías realistas, sino a partir de elementos y sugerencias.

Me parece particularmente difícil la puesta en escena de *Aquel aire infinito*, en que un mismo actor tiene que interpretar a varios personajes; en particular, la actriz debe encarnar sin apenas transición a Medea, Antígona, Fedra y Electra. El registro de lenguaje apenas varía, sólo la situación desde la que habla.

Es cómo plantea Lluïsa que un único actor tiene que interpretar a varios personajes; ello es bastante común en las últimas obras. Creo que tiene que ver, por una parte, con la economía de la Hongaresa, que no tiene presupuesto para contratar a varios actores, y, por otra parte, además, concentra la acción. Que un actor interprete a varios personajes concentra la acción y tiene algo que ver con esa necesidad de la unidad de espacio y tiempo, que hemos visto que es tan eficaz para que el público no se vaya. Es una gran dificultad interpretar a varios personajes.

Y dramáticamente también me parece complicadísimo. Así, en *Húngaros*, coescrita por ti y por Lluïsa Cunillé, los personajes también van mutando, sin apenas transición. ¿Escribir de este modo es una apuesta de riesgo?

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Creo que es una escritura que está hablando de una dramaturgia contemporánea, donde el concepto de personaje se pone en entredicho, y la identidad, por el hecho de que somos seres que pueden cambiar. Pienso que a veces se es demasiado conservador en la creación de personajes, y bueno, por qué no, un personaje puede empezar siendo una cosa y cambiar, como hizo también Lluïsa en *Apocalipsi*, que es una obra maravillosa donde unos personajes acaban mutando y siendo otros muy diferentes. Y ello tiene que ver mucho con nuestras vidas y con cómo somos, cómo vamos mutando.

En la obra de Lluïsa Cunillé parece haber la voluntad de rasgar la corteza de lo cotidiano, de la opacidad, y dejar aflorar una comunicación más genuina. ¿Sobre qué aspectos de la realidad crees que aplica la lente de aumento?

Su obra es tan grande que son muchos aspectos, pero quizá durante gran parte de su primera obra hablaba sobre los desconocidos, y luego apareció también lo familiar. Pero yo creo que la lupa la pone quizás en lo que te comentaba antes, en lo que une a los personajes más que en lo que los separa, y —eso es muy chejoviano— en dónde los personajes se encuentran.

Tanto *Barcelona, mapa de sombras* como *Après moi, le déluge* son obras de encargo. ¿Crees que las directrices o la acotación temática pueden ser de ayuda o guía para un dramaturgo? ¿Y en el caso de Lluïsa Cunillé?

Creo que las acotaciones temáticas pueden ser de ayuda o pueden ser un desastre. Lo digo por mi experiencia: ha habido momentos en que me han propuesto un tema y ha sido un desastre... Pero en el caso de estas dos obras de Lluïsa, yo creo que ha sido fantástico. Ha hecho dos obras espléndidas, quizá también porque lo temático lo ha llevado al final a un terreno teatral muy propio. Ha construido dos obras maravillosas, a pesar de que nacen de un tema.

En *Barcelona, mapa de sombras*, los personajes tienen un conflicto con el espacio. ¿Será que la ciudad ha estrechado su cerco, convirtiéndose en una trampa? ¿Acaso lo que ocurre es que esos edificios y calles con nombres sonoros y llenos de historia han perdido su identidad, debido a factores como el turismo y la banalización? ¿Como los espacios de ocio que se encuentran en *L'aniversari* o *Vacantes*, más generadores de soledad que de encuentro?

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

A Lluïsa le han interesado muchos esos espacios de la deshumanización, y al igual que ha trabajado mucho esos lugares desvencijados, también esos lugares deshumanizados por el turismo, por lo frívolo, le han interesado. Como las obras no presentan grandes conflictos entre los personajes, el conflicto muchas veces lo genera el espacio. También porque una manera de hablar de los personajes es hablar de sus espacios, y yo creo que estos espacios están hablando de lo ideológico, están caracterizando a los personajes. Ya que no se da una confrontación entre los personajes, se da un conflicto entre los personajes y los espacios. Quizá no son personajes con una identidad demasiado cómoda, cargan con sus propios conflictos y hay en ellos cierta incomodidad con su propia situación, y con el espacio, que a veces, como dices, puede realzar esta provisionalidad.

A propósito de *Barcelona, mapa de sombras*, hay muchos elementos mezclados en esta obra. Un componente poco habitual en la producción de Lluïsa Cunillé y que hallamos aquí es el folletinesco, que funciona y resulta estimulante pero que queda en cierta medida desactivado como tal por estar sometido a las particulares leyes de su dramaturgia. Incluso hay recurso a lo sobrenatural, al misterio: así, el personaje del anciano dice haber quemado el Liceo del mismo modo, desde la distancia. ¿Cómo es posible que coexistan tantos registros y sigamos en Cunillélandia?

Me gusta mucho esta pregunta, porque creo que lo que Lluïsa está haciendo es aprovechar sin ningún prejuicio todas las herramientas de la dramaturgia. No tiene prejuicios a la hora de utilizar desde lo folletinesco hasta el vodevil, la música, el drama, la tragedia, las puertas que se abren y se cierran... En su dominio del oficio —y además va a muchos ensayos—, se da cuenta de lo que es teatral. Entonces creo que forma parte de eso, de una utilización sin prejuicios de todos los registros teatrales que nos ofrece el teatro culto pero también el teatro popular, la ópera... incluso otras artes.

Y siempre direccionados hacia lo que ella quiere decir, y bien utilizados.

Exacto. Bien utilizados. Y todo vale, porque sabe lo que quiere contar, para generar drama. Y ahí es donde está el oficio.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Por ejemplo, en *Vacantes*, obra de Lluïsa Cunillé que fue llevada a escena por la Hongaresa de Teatre, se refleja —o, más bien, se tematiza— el vacío de nuestra época. De ella te he oído decir que quizás el conflicto que se pone de manifiesto o que se genera en la obra surge precisamente de la ausencia de conflictos. ¿O sí hay conflictos, pero son menores o aparentemente insignificantes y lo que interesa subrayar es otra cosa?

Realmente en esta pieza nos dimos cuenta, y ya Lluïsa tuvo la intuición cuando la escribió a partir de la lectura que hizo de *La era del vacío* de Lipovetsky, que toda exageración en teatro es drama, y la exageración del no conflicto se convierte en una cosa muy teatral. Sí que es verdad que en la mayoría de las piezas no hay conflicto, pero en *Vacantes* ocurrió que hubo espectadores, parejas sobre todo, que salieron completamente deprimidos, porque realmente el subrayar la ausencia de conflictos ponía en evidencia, en pequeños momentos, en pausas, que el conflicto era enorme, que era gigante, que era el vacío. Entonces sí que hay conflicto, pero es el conflicto de los personajes con el vacío. No se da entre los personajes, sino con uno mismo y con el mundo.

En algunos textos los espacios comparten protagonismo con los personajes, y condicionan el comportamiento de éstos. De hecho, algunos de tus títulos tienen nombre de lugar: *Mirador*, *Umbral*... Buena parte de la obra de Lluïsa —como también de la tuya— tiene lugar en espacios liminales, marginales o periféricos. ¿Qué aportan, dramáticamente hablando, estos lugares descentralizados o excéntricos?

Como las obras no presentan grandes conflictos entre los personajes, el conflicto muchas veces lo genera el espacio. También porque una manera de hablar de los personajes es hablar de sus espacios, y yo creo que estos espacios están hablando de lo ideológico, están caracterizando a los personajes. Ya que no se da una confrontación entre los personajes, se da un conflicto entre los personajes y los espacios.

A veces el espacio les da a los personajes un carácter provisional...

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

Eso es también. Quizá no son personajes con una identidad demasiado cómoda, cargan con sus propios conflictos y hay en ellos cierta incomodidad con su propia situación, y con el espacio, que a veces, como dices, puede realzar esta provisionalidad.

En *Húngaros*, los personajes se alojan en una casa construida sobre una zona volcánica; en *Los patos salvajes*, el protagonista ha viajado a un lugar exótico para presenciar la erupción de un volcán. ¿Qué carga metafórica se le asigna al volcán? ¿En qué otros referentes o espacios de tu obra se hospeda este potencial de peligro latente? ¿En el meteorito de *Hilvanando cielos*, por ejemplo?

Lo que me interesa es la necesidad de generar catástrofes. Cuando pones algo realmente catastrófico en una pieza, ya tienes uno de los ingredientes más magníficos del drama. Y, a partir de ahí, como tienes instalada la catástrofe, todo ya cobra un gran valor, hasta lo cotidiano. Entonces es como poner un gran colchón, un colchón dramático donde, como el público ya sabe que está ante un hecho catastrófico, todo se redimensiona. Es como un altavoz de lo pequeño y entonces el drama no tiene por qué evolucionar a partir de grandes acontecimientos, sino que ya está eso instalado. Tiene que ver con lo que Rafael Spregelbud decía y que me gusta mucho, lo del dramaturgo como cazador de catástrofes. Una dramaturgia en la que tienen que aparecer varias catástrofes es una dramaturgia que necesita de demasiada arquitectura; yo lo que he probado es instalar la catástrofe desde el principio y, sobre ese colchón, con ese altavoz, ir a lo pequeño y a la evolución dramática, porque además sabes que está latiendo allí. Es como eso que decía Hitchcock, si hay una bomba bajo la mesa y el personaje lo ignora pero el público sí que lo sabe, de pronto lo pequeño, una conversación cotidiana por ejemplo, se redimensiona. Es muy importante el reconocimiento trágico, la anagnórisis, como uno de los elementos claves del drama.

De tu obra destacaría, entre otras cosas, la corriente lírica, sutil pero jamás postergada; la oportunidad que se le da a la palabra. ¿Cómo se hace para dosificar, sin escamotearlo, el potencial lírico de un diálogo o de una situación?

Claro, el territorio de lo lírico a veces resulta antiteatral, porque como está tan alejado, pero yo siempre he confiado en que una manera de dignificar a los personajes es haciéndoles hablar poéticamente. Y a mí me ha ocurrido que en ámbitos muy populares, personas prácticamente analfabetas de pronto en un momento determinado han dicho

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

cosas con una hondura y una belleza poética... Me parece que invertir en personajes que usan un lenguaje aparentemente cotidiano pero que de vez en cuando extraen perlas poéticas, eso es lo que hace que un personaje acabe brillando; aparte de por sus acciones, porque en un momento dado puede llegar a decir algo muy bello. En ese sentido Koltès nos dijo algo muy importante cuando a dos personajes tirados les hizo hablar poéticamente. Dignificar a los personajes no sólo por lo que hacen sino por lo que dicen y cómo lo dicen. Y ese anhelo de que personajes aparentemente invisibles empiecen a hablar y tengan un gran vuelo poético me parece uno de los regalos más grandes que yo le puedo dar al personaje. Reivindicar que el teatro viene de un acto sacro, pero también de la poesía, de la poesía recitada y de la metafísica. Reivindicar el valor de la palabra, que también está en el gesto, desde luego. La palabra es una de las armas dramáticas más potentes, y grandes dramaturgos fueron poetas, como Shakespeare, porque unieron la acción dramática con la palabra. Pero tiene la dificultad de que hay que saber combinarlo.

Acabas de volver de Argentina, donde tu obra *Hilvanando cielos* ha tenido un gran éxito de crítica. En ella juegas a fondo la baza del lenguaje y de una oscura trascendencia. Este elemento aparece también, en otra medida y bajo otra apariencia, en otras obras tuyas. ¿Cuál crees que es la clave para que funcione una obra tan densa y, hasta cierto punto, visionaria y apocalíptica como ésta?

Tiene que ver con lo anterior del cazador de catástrofes. Yo creo que los seres humanos, igual que antes te he dicho que nos interesa mucho lo luminoso, también sienten atracción por lo fatal, que ejerce un gran efecto sobre nosotros. Creo que es un gran tema desde *Edipo rey*, uno de los grandes motivos de la gran poesía, de la gran literatura. Son los grandes temas, y uno de ellos es la muerte. Se trata de lugares maravillosos para, a partir de ellos, hablar de la vida. Desde lo terrible, hablar de lo fugaz, del valor de la vida. En el fondo, hablar de la muerte, de lo terrible, para hablar también del agradecimiento por estar vivos. Yo empecé con obras con un trasfondo más terrible, y más tarde partí de una especie de técnica de valorar este vuelo desde lo cotidiano. Ahora, no sé por qué, he vuelto otra vez a partir de ese contexto, con más catástrofe, sobre ese colchón donde de pronto aparece lo cotidiano. Yo creo que es un viaje que tiene su sentido.

Anexo 1: Entrevista a Paco Zarzoso

**Por último, ¿tenéis previsto estrenar alguna obra próximamente, tuya o de Lluïsa?
¿Podrías anticipar algo de este proyecto?**

Sí, estamos escribiendo una obra, Lluïsa y yo. Es una obra en que vamos a trabajar con tres temporalidades distintas, porque es una obra con una temporalidad muy compleja, y es una obra para la compañía. El título por ahora es *Uritorco*, una montaña de Argentina, un lugar donde se avistan ovnis. Pero es un título provisional.

ANEXO 2

ENTREVISTA A XAVIER ALBERTÍ

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

EN TORNO A LLUÏSA CUNILLÉ. ENTREVISTA A XAVIER ALBERTÍ ¹

Ana Prieto Nadal

La asociación creativa Cunillé-Albertí es inagotable y sobrepasa la veintena de espectáculos. Xavier Albertí dirige muchos de los textos de Lluïsa Cunillé: *Privado*, *Passatge Gutenberg*, *Dotze treballs*, *La cita*, *Et diré sempre la veritat*, *El bordell...* En otras ocasiones elaboran conjuntamente dramaturgias y espectáculos: *p.p.p.*, *El dúo de la Africana*, *Assajant Pitarra*, *La Corte del Faraón...* Extenso es el inventario de colaboraciones —«correspondencias, contaminaciones y concupiscencias», en palabras de Albertí²— entre ambos creadores; sugestiva y heterogénea, la suma de sus propuestas. Comparten la exigencia de vincular teatro y compromiso, así como una serie de premisas éticas y estéticas.

Xavier Albertí responde con verbo generoso y vehemente a mis preguntas en la sala de ensayos de la Sala Beckett, precisamente el teatro donde se inició su relación personal y profesional con Lluïsa Cunillé —importante momento de inflexión y crecimiento en la carrera de ambos—, y donde ahora dirige *Zoom*, una obra de Carles Batlle.

Tu colaboración con Lluïsa Cunillé viene de lejos y se ha mostrado continuada y fructífera. ¿Cómo empezó esta relación? ¿Acaso con tu dirección de *Libración*?

Es cierto que el primer espectáculo que dirigí de Lluïsa fue *Libración*. Yo tenía noticias de que existía alguien que escribía teatro con un cierto valor, que le habían otorgado personas de criterio que me habían hablado de ella: «Tendrías que conocer a esta autora...» Incluso hubo un momento en que Sergi Belbel me dijo: «Lee este texto, que creo que te gustará, de

¹ Esta entrevista se realizó el 10 de febrero de 2012 en la Sala Beckett de Barcelona.

² ALBERTÍ, Xavier (2008). «Historia con arranque de novela negra». *La Vanguardia. Culturas*, 12 de noviembre, 4.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

alguien que está en los talleres de Sanchis Sinisterra, en la Beckett. Tengo la sensación de que puedes encontrarte muy cómodo en esta escritura». Curiosamente, era el texto de *Libración*. Yo lo leí sin pensar para nada que dirigiría ese espectáculo, simplemente porque mi amigo Belbel me había dicho «creo que te gustará». Esto era en el año 1993. El 1 de enero de 1994, a las seis de la tarde, me llama una actriz y me dice: «No me conoces, me llamo Lina Lambert, soy de Barcelona, pero he estado estudiando teatro en Londres, con una amiga mía; cuando volvimos las dos, después de terminar los estudios pedimos a Sanchis que nos escribiese una obra porque queríamos presentarnos en Barcelona después de nuestro trabajo formativo en Londres; Sanchis nos dijo que tenía una alumna en sus talleres a quien a lo mejor le podía interesar, y que esa alumna se llamaba Lluïsa Cunillé». Entran en contacto con ella. Lluïsa escribe una obra para Lina Lambert y Lola López que se llama *Libración*. Esa obra la tenía que dirigir una persona vinculada al Teatro Fronterizo, porque el proyecto estaba liderado por la factoría Beckett en la época en que la dirigía Sanchis. Sergi Belbel les sugirió que me lo pidieran a mí. : «Yo no puedo, pero tengo un amigo a quien he pasado la obra; le ha gustado y a lo mejor le puede interesar. Es Albertí.» Ese 1 de enero del año 1994, a las seis de la tarde, Lina me lo contó, y yo le dije que conocía la obra —me gustaba muchísimo— y que hablásemos. Me citó al cabo de dos o tres días en la librería de la cafetería Laie. Todo esto te lo digo simplemente para contar un poco mi vivencia. Yo, ese 1 de enero de 1994, estaba haciendo una función en el desaparecido Teatre Artenbrut de Barcelona, con un texto mío, *Un Otelo para Carmelo Bene*, que fue el espectáculo que inauguró ese desaparecido teatro, y al cabo de un día de haber hablado con Lina, apareció un personaje en la sala que yo creí que era Lluïsa Cunillé. Tampoco la conocía personalmente; había visto una foto. Ella había estrenado, antes de *Libración*, un espectáculo en el Mercat de les Flors, *Rodeo*, un texto espléndido; me parece que el espectáculo no presentó a Lluïsa con la contundencia que merecía. Todo el mundo tiene la sensación de que el primer éxito de Lluïsa fue *Libración*.

***Libración* fue una obra de despegue para mucha gente...**

Sí, para mucha gente. De hecho ocurrió, cuando la enseñamos, que recibió tres Premios de la Crítica. Era algo que no había sucedido nunca en Barcelona, que un mismo espectáculo

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

tuviese premio al mejor texto, premio a la mejor interpretación (además *ex aequo*, para las dos actrices) y premio a la mejor dirección. Fue un espectáculo que realmente fue una carta de presentación para muchos: para las actrices, para Lluïsa y para mí. Y al que creo que le debemos todos mucho.

Da la impresión de que *Libración* es el germen de muchas cosas, de relaciones muy importantes... De la relación de Lluïsa Cunillé contigo y de su relación con Paco Zarzoso.

Exacto. Yo los presenté. Yo conocí a Paco, a través esta casa, la Sala Beckett, y a través de Lola López, pero quien presentó directamente a Paco y Lluïsa fui yo, durante las funciones de *Libración*. De hecho, durante las funciones de *Libración*, esta casa organizó un encuentro de autores jóvenes españoles, que se produjo aquí mismo, en esta sala donde estamos ahora, y todos vinieron a ver *Libración*. Por tanto, fue también para mí la carta de presentación con mi generación de directores; es decir, conozco a mucha gente gracias a esos encuentros y gracias a que esos autores vieron ese texto. A partir de ese montaje, ya surgió muy rápidamente la necesidad de continuar la relación con Lina, con Lola, con Lluïsa, conmigo, y de ahí salió ya un segundo texto. Este texto era *Privado*. Fue una reacción inmediata al éxito de *Libración*. Y también se hizo en la Sala Beckett al cabo de poco tiempo. Y desde ahí hasta nuestros días yo creo que Lluïsa y yo hemos colaborado en más de 23 o 24 espectáculos juntos, que se dice muy rápido pero que es mucho y que... vaya, yo no creo que haya muchos casos.

¿Cómo surgió *La Reina de la Nit* y qué recorrido ha tenido esta productora?

La Reina de la Nit nace en un momento en que tanto Lluïsa como yo estamos vinculados a un centro público, el Teatre Lliure: Lluïsa como dramaturga residente, y yo como director residente y miembro del equipo de dirección. Tanto ella como yo hemos sido miembros del Lliure en la época Rigola. Yo, como director residente; ella, como dramaturga residente. Dramaturga residente quería decir que ella tenía un encargo de escritura de un texto al año, aunque el teatro no tenía el compromiso obligatorio de estreno. Si al equipo de dirección o

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

al director artístico le parecía adecuado, se hacía; si no, no. Y, gracias a eso, fuimos alternando... Yo, durante esos ocho años en que Álex Rigola ha sido director del Lliure, he hecho un mínimo de un espectáculo cada año, y casi todos partían o bien de un texto de Lluïsa o bien de una dramaturgia con Lluïsa. Por lo tanto, hemos llegado a trabajar mucho juntos. Desde *ppp* a *El bordell*, a *Assajant Pitarra*, a *Dictadura-Transició-Democràcia*... Muchos. Por tanto, como éramos los dos miembros de un equipo de un teatro público, nos pareció que podríamos crear una estructura para hacer todo aquello que no podíamos hacer en un teatro público, digamos. La Reina de la Nit nace un poco como la excusa para producir, cuando nos dé la gana y en las circunstancias que nos dé la gana, aquello que tengamos ganas de hacer, sin necesitar la aquiescencia de nadie. La Reina de la Nit ha hecho muy pocas cosas. Ha hecho *La corte del Faraón*, la versión libre que hemos firmado conjuntamente. Lluïsa y yo tenemos una especie de pacto en que vamos alternando la fórmula «un espectáculo de...», y el orden lo cambiamos después de cada espectáculo. Un espectáculo de Cunillé y Albertí, o un espectáculo de Albertí y Cunillé.

Sin embargo, hay obras que parecen más Albertí que Cunillé, o que parecen remitir más a tu imaginario que al suyo...

Lo que pasa es que eso es una apreciación... Yo ya no soy capaz de dictaminar dónde están las fronteras. Porque cada uno de estos espectáculos tiene un proceso de gestación distinto. Y hay una continuación absoluta de unos con otros. Hay espectáculos en que yo he dado una idea inicial y ella la ha desarrollado, y luego esos materiales yo los he convertido en materiales escénicos, trabajando en la dirección. Así como ha habido otras cosas que no, que la idea ha sido suya, y a partir de aquí la hemos desarrollado juntos. Como ha habido cosas con materiales muy ingentes que hemos ido seleccionando a partir de la dinámica de la sala de ensayo. Ha habido dinámicas en las que hemos empezado con muy poco material preescrito y hemos ido escribiendo a medida que la dinámica de ensayos nos pedía un material. O sea, creo que no hemos hecho un proceso igual a otro. Y una parte de lo que habíamos pactado era eso: no repetir nunca ninguna fórmula. En cuanto al recorrido de la Reina de la Nit, hasta el momento hemos hecho dos espectáculos, que son *La corte del Faraón* y *La Pajarera*, que ahora se repone en la Sala Muntaner.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

Tú, que constituyes una figura clave en el viaje artístico de Lluïsa Cunillé, has afirmado alguna vez³, desde la complicidad creativa generada durante una larga lista de proyectos compartidos, que la escritura teatral es para Lluïsa Cunillé una manera de vivir, un acto de profunda militancia.

Sí, y me reafirmo. Creo que cualquier persona que conozca un poco el ABC del día a día de Lluïsa, sabe que eso es así. Es una persona que en un momento determinado tomó la decisión de que su trabajo era escribir teatro. En un país como éste, esta decisión es muy dura. Se trata de un caso único, y esa decisión sólo se puede entender si hay un compromiso ideológico. Y hasta ahora no nos ha defraudado.

¿En el terreno de la autoría teatral, tanto europea como universal, cuáles son los referentes ineludibles?

Yo creo que Lluïsa es deudora, evidentemente, de muchas interferencias creativas pero que no son estrictamente teatrales. Creo que hay mucho más peso de algunos autores de novela fundamentales en el siglo XX, en su escritura, e incluso hay en su obra dramática muchas más influencias del mundo del cine, de un determinado tipo de cine, que estrictamente de autores teatrales. Creo que eso es así por varias razones. En primer lugar, porque Lluïsa nunca ha pretendido ocupar un espacio en el paisaje de la dramaturgia contemporánea. Lo ha creado, está ahí, pero no lo ha pretendido, no lo ha buscado.

¿Se podría decir que no ha tenido una estrategia en este sentido?

No, no tiene estrategia. Y tener estrategia no creo que deba ser peyorativo, ni mucho menos. Uno dice: «Creo que mi voz, en este contexto, puede ser así y ocupar este espacio que no ocupa nadie.» Y eso es absolutamente lícito, y creo que la mayor parte de la gente, de una forma u otra, lo acaba haciendo, más conscientemente o menos conscientemente: buscar un espacio, una voz, una singularidad. Una personalidad. Yo creo que Lluïsa no lo ha querido hacer, otra cosa es que lo haya hecho, porque su teatro tiene una voz, una

³ ALBERTÍ, Xavier (2008). «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui. Cultura*, 1 de noviembre, 9.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

especificidad absoluta, y seguramente más rotunda que muchas otras. Pero no creo que eso obedezca a una estrategia, sino a una forma de relacionarse sincera y honestamente consigo misma: «Mis referentes son éstos.» Y estos referentes —repito— son más del ámbito de la cultura en general que del ámbito de la literatura dramática. No creo que haya rastros muy determinantes de las líneas de la dramaturgia contemporánea en su obra. Creo que hay mucho más de Robert Walser y de Kafka que de Pinter o de Koltès. Pero luego te das cuenta de que hay algunas obras de Lluïsa que parecen ser un reflejo a obras de Koltès, y a otros...

¿Qué etapas distinguirías en la producción de Lluïsa Cunillé? ¿Cómo describirías la evolución de su dramaturgia? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se mantiene? ¿Cuáles son los elementos irreductibles, los ingredientes infaltables de su poética?

Dos: la previa al 2001, con una preocupación más sobre el silencio; la posterior al 2001, con el personaje como elemento de desarrollo de la estructura teatral. Yo creo que el espacio del silencio en una dramaturgia postbeckettiana ha tenido un peso muy específico, y en la obra de Lluïsa también, al principio de su escritura. Pero a partir de una obra suya muy determinada, que escribe en el 2001, *Aquel aire infinito*, Lluïsa asume y dice —no lo manifiesta públicamente, porque ella no hace declaraciones, pero a mí me lo dice— que deja de estar tan interesada en lo que callan los personajes para estar más interesada en lo que dicen. Eso cambia un poco sus estrategias. Porque el teatro de Lluïsa, hasta el 2001, estaba mucho más centrado en aspectos teatrales que no tenían como eje el personaje teatral; tenían como eje la situación, la ideología, aspectos mucho más globalizadores. A partir de un determinado momento eso no evoluciona ya más, sus especulaciones sobre eso han dado ya bastante, y le queda un ámbito potentísimo, que es el del personaje. Y el personaje a veces se desarrolla a través de la palabra, a veces a través de la acción, a veces a través de otras cosas. Pero creo que el ámbito importante que tiñe seguramente los últimos diez años largos de escritura de Lluïsa es el personaje.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

¿Cómo se hace para dosificar, sin escamotearlo, el potencial lírico de un diálogo o de una situación? ¿Cómo se consigue, desde la dirección, el equilibrio entre arte y compromiso?

Cuando trabajas con un autor, es porque te interesa lo que dice y, por tanto, la única forma de conseguir que aquello sea bueno es que sea honesto con lo que se ha escrito. No traicionarlo. Y con una capacidad de lectura profunda, que creo que es lo mínimo que se le tiene que exigir a un director, que no se quede en una lectura superficial sino que haga una lectura lo más profunda posible. Hay gente que lee una obra de Lluïsa y dice que no la entiende. Pero lo que están diciendo no es que no entienden de qué habla, sino que no entienden su poética, su respiración. A mí eso nunca me ha sucedido. Desde el primer momento en que he leído una obra de Lluïsa la he entendido. De hecho, me sucede que la entiendo mejor en la primera lectura que en la lectura número 27. Que cuando más la leo, no más la entiendo, sino que más sé cómo hacerla, más conozco la arquitectura interna; pero la comprensión siempre se ha producido en una primera lectura del texto. Porque no depende de la profundización arquitectónica de la escritura. Depende de unos canales que se producen en un nivel muy epidérmico de la textualidad.

¿Sobre qué aspectos de la realidad crees que aplica Lluïsa Cunillé la lente de aumento?

Sobre todos. Absolutamente todos. Hay algunos temas que parecían un poco más ausentes en su escritura al principio; por ejemplo, el tema de la sexualidad, el tema de la genitalidad, la presencia de sexo. Y yo creo que cada vez hay más. En algunas obras es más patente y en otras es más latente. Por ejemplo, en la puesta en escena de *Barcelona, mapa de sombras* creo que se ha atenuado en exceso el deseo sexual latente de esa obra. Yo creo que esa obra tiene un motor evidente: el viejo que hace el amor con la joven que deja embarazada, el hermano que se va a las saunas a no sé qué, o la vieja con el alquiler que la recibe viendo el partido en calzoncillos. Hay una latencia sexual. La escritura es más valiente que la puesta en escena. Puede ser porque a veces pesa más la idea de que esos personajes son más bien portadores ideológicos, quizá por el recorrido que ha hecho Lluïsa antes. A mí me

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

gusta mucho de su recorrido una obra que yo dirigí aquí, en esta casa, con Jordi Collet de actor, y es la obra *Vianants*. Para mí es un enorme poema sexual; tiene unas imágenes muy poéticas pero, en el fondo, el motor de ese personaje es el sexo.

¿Cuál es la gran baza de Lluïsa Cunillé como dramaturga? ¿Su polifonía? ¿La utilización sin prejuicios de todo tipo de materiales? ¿Su preocupación ética?

Su trabajo es una declaración de intenciones, y de mostrar un carácter fuerte que tiene algo esencial, que es un compromiso ineludible con un posicionamiento ideológico. En sus escrituras más recientes, presenta a personajes con puntos de vista ideológicos muy distintos al suyo, para poder articular y para haber podido investigar más profundamente el concepto de personaje. Creo que si algo hace que el teatro de Lluïsa sea bueno —yo no diría ni único ni no único, porque hay muchas cosas buenas y muchas contaminaciones, afortunadamente—, es que está hecho por alguien con un rigor técnico extraordinario, rigor técnico y sabiduría de escritura que no depende de las fluctuaciones del mercado sino de sus principios estéticos, y que, al mismo tiempo, genera siempre un compromiso ideológico importante desde el cual acceder a la fábula. Y esa fábula cada vez es más rica y más autónoma, y no tiene ningún tipo de prejuicio de acercarse a ningún mundo. Por tanto, el teatro de Cunillé es heterogéneo, extenso, diverso, técnicamente bueno e ideológicamente hiperactivo. Y a mí me fascina.

El dramaturgo y director Paco Zarzoso —otra de las figuras clave en la trayectoria profesional y vital de la autora— me decía el otro día, en una entrevista que tuvimos también aquí, en la Sala Beckett, que la relación profesional y artística de Lluïsa Cunillé contigo ha sido muy importante, porque has animado a la autora a entrar en otros territorios donde hacen su irrupción elementos como la música, lo espectacular, el cabaret, lo festivo, la ruptura de la cuarta pared, etc. ¿En qué medida y sentido crees que has contribuido a ampliar el imaginario de Lluïsa Cunillé?

Yo creo que eso es así. Lluïsa sin mí hubiese hecho otro recorrido como autora, seguro. Conmigo ha hecho esto, porque es lo que hemos pactado juntos que queríamos hacer, y nos

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

hemos divertido haciéndolo. Lo que yo no quiero, y creo que no sería correcto, es decir que yo soy una influencia determinante en la evolución de su poética. No. Juntos hemos hecho un recorrido. ¿Que eso ha generado ecos? Por supuesto. Todo lo que yo he hecho como director ha generado ecos en Lluïsa, y todo lo que ella ha escrito ha generado ecos en mí. Sólo faltaría que no fuese así. Pero lo que yo no diría es que hay una separación de eso en épocas, ni mucho menos. Yo creo —lo he dicho antes— que hay una primera etapa y una segunda etapa, y que todos esos elementos están ahí dentro desde el principio. Por ejemplo, *El gat negre* es una obra del principio y en ella había ya un ejercicio de subtexto sobre un imaginario cabaretero. Y había muchos de los elementos que luego hemos desarrollado con más profundidad. Era un espectáculo donde había un ejercicio de cabaret literario, sin música pero con un determinado juego formal. Creo que en esa primera etapa también había muchos elementos de juego con técnicas provenientes de los géneros parateatrales. Luego, en la época del Lliure, tuvimos más oportunidades de trabajar juntos. Y en la medida en que vas cumpliendo etapas tienes ganas de hacer cosas más diversas.

¿Qué es lo que resulta más agradecido de poner en escena de las obras de Lluïsa Cunillé, tanto en su propia producción como en las obras de autoría compartida contigo? ¿Y lo más difícil?

No sé cómo responder a esto. Lo más difícil es hacerlo y hacerlo bien. Somos amigos, nos entendemos, hemos crecido juntos. Sobre todo, con Lluïsa, lo que somos es amigos. Por tanto, hacer teatro es una convención también para alimentar una forma de pasearnos juntos por la vida. Eso lo escribió Lluïsa una vez para ese monólogo que hizo Lluís Homar que se llamaba *Et diré sempre la veritat*: «Para mí el teatro es una forma de pasearme por la vida.» Yo creo que para mí también lo es y para Lluïsa también. Pasearse es una forma preciosa de decir vivir, en el fondo, y, por tanto, lo bonito de hacer teatro con Lluïsa es que es vivir la vida con Lluïsa, que es alguien que tiene muchas cosas muy buenas. Hay aspectos que técnicamente son más complejos que otros, evidentemente, y hay actores a quienes les cuesta más o les cuesta menos encontrar un registro que sea el correcto, pero vamos, eso forma parte de lo normal del teatro. Para mí nunca ha sido difícil hacer teatro. Es una

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

responsabilidad enorme, enorme, lo vivo con eso, pero no una dificultad. Es una forma de hacerlo, porque, si no, para qué...

Ahora que dices lo de pasearse por la vida con Lluïsa, en *Dotze treballs* (1998) dos mujeres están sentadas en un banco junto a una estación de tren de donde ya no salen trenes, y hacen una serie de juegos basados en adivinanzas; después se levantan y pasean. Esta idea de lo lúdico aparecía también en *Libración*. Y el paseo también es una constante en la obra de la autora. Así, la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* sostiene que las razones para pasear se encuentran paseando. Parece haber, en los personajes de Lluïsa Cunillé, una pulsión frustrada de nomadismo, paralela al gusto por la evasión (lúdica o imaginativa). Xavier Puchades⁴ habla de un rescate de la figura del flâneur y del deseo de errar.

Sí, algo de eso puede haber en algunos de sus personajes. Es cierto. Aunque yo creo que esto responde mucho más a esa iconografía maravillosa de la mujer caracol —mujer u hombre, pero se ha desarrollado más en algunos personajes femeninos—, que lleva toda su vida y su equipaje encima. Eso está en *Viajeras*, en *Conozca usted el mundo*. Lo que la aferra a la vida es ella misma. En el fondo, no es más que un intento de formalización de algo que entiende y que nos hace entender muy bien Lluïsa, que es la responsabilidad que tenemos nosotros con nosotros mismos, y a veces lo ha enseñado de manera muy clara, muy paradigmáticamente, en algunos de sus personajes. Que puedes prescindir de casi todo, excepto de tu propio destino. Esto está en muchos sitios. En el fondo, la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* tiene algo de esto. La escritora de cartas de *Passatge Gutenberg* tiene algo de esto. La mujer que pasea perros en *Libración* también es esto. Hay muchos ejemplos.

¿Estás de acuerdo en que los personajes de Cunillé, en cualquiera de sus etapas, siempre hacen un esfuerzo por comunicarse con el otro?

⁴ PUCHADES, Xavier (2002). «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé». *Stichomythia* núm. 0: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

Un esfuerzo enorme, a veces. Y de hecho, en *Passatge Gutenberg*, hay un personaje paradigmático, que es el que va a la señora que escribe cartas y no puede hablar y tiene que intentar hacerle entender qué carta tiene que escribir desde el silencio. ¿Cómo se puede hacer entender a una persona, a la que pagas por escribir una carta, qué carta y a quién quieres escribir desde el silencio? El esfuerzo que hace ese personaje es titánico, por intentar escribirla, porque necesita profundamente comunicarse.

Da la impresión de que Lluïsa Cunillé no repite estrategias espacio-temporales, aunque casi siempre se mueve en la ambigüedad temporal y espacial. Siguiendo la terminología de Xavier Puchades⁵, *Passatge Gutenberg*, *Privado* o *Libración* (todas ellas dirigidas por ti) pertenecerían a una tipología de obras de espacio único, correspondientes a la categoría de drama estático; otras obras como *L'afer* (Companyia Hongaresa de Teatre) y *Apocalipsi* (dirigida por Joan Ollé) utilizarían espacios cambiantes o alternantes manteniendo los mismos personajes; *Vacantes*, *Viajeras* y *Húngaros* (Companyia Hongaresa de Teatre) presentarían personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje.

Estoy de acuerdo en que cada obra empieza generando su propia concepción de convenciones. Y que en Lluïsa no hay elementos apriorísticos, sino que los va desarrollando. Lluïsa siempre dice que escribe un mínimo de dos obras simultáneas, y que descansa de una sobre la otra. Y normalmente son obras que tienen mucha distancia estética para poder descargar tensiones de cosas, y probar mecanismos distintos en obras distintas. Y creo que obedece un poco a eso: a hacer ahora una obra en espacios cambiantes, y esta otra en un único espacio. Yo creo que lo que hay detrás de los motores de una autora que escribe ocho horas al día es bestial. Ella puede desarrollar su imaginario desde los sitios más recónditos. Por tanto, más que escoger unos temas y unas estrategias en función de qué escritura tendrán, creo que hay una decisión previa: «¿Qué es lo que no he hecho?» Y a partir de escoger una situación y un marco, desarrolla unas ideas. Ella afirma normalmente que no sabe muy bien a dónde le lleva. Muchas veces empieza una cosa que ve que la va a

⁵ Véase nota 4.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

llevar a un sitio que no le gusta y lo deja y empieza otra. Esa máxima pirandelliana de que la escritura conoce mucho mejor a los personajes que el escritor...

Buena parte de la obra de Lluïsa tiene lugar en espacios liminales, marginales o periféricos. ¿Qué aportan, dramáticamente hablando, estos lugares descentralizados o excéntricos?

Son fronteras. Y, como toda frontera, son espacios de intercambios furtivos y los legales. Y, por tanto, en las obras de Lluïsa se producen esos dos niveles de intercambio: los legales y los furtivos. Los de la lógica del texto y los de la lógica del subtexto. Los de lo evidente y los de lo secuestrado, lo silenciado, lo difícil. Y, por tanto, la poética de Lluïsa —o, al menos, una parte de su poética— se encuentra muy cómoda en los espacios fronterizos. Nunca el contrabando es posible si no hay una frontera ilegal. Para que haya contrabando tiene que haber algo prohibido. Y cuando hablo de contrabando no hablo de comercio sólo; hablo de contrabando de ideas, de emociones, de poder exportar cosas prohibidas.

En la obra de Lluïsa Cunillé hay algunos espacios recurrentes: hoteles, oficinas, parques... Pero también hay algunos objetos recurrentes, como la radio (*Apocalipsi, Barcelona, mapa de sombras*) o la grabadora (*Apocalipsi, Passatge Gutenberg, Húngaros*), por ejemplo. El paraguas (*Intempèrie, Après moi, le déluge*) asume cargas metafóricas diversas. Aparecen también taxis y coches en general (*Cel, Occisió, Apocalipsi*). Los ruidos de la ciudad se cuelan desde la extraescena sonora en forma de sirenas, bocinas, contestadores automáticos. ¿Crees que se trata de señas de identidad, de recurrencias deliberadas, o más bien de tics involuntarios de la autora que arrojan algo de luz sobre su particular universo?

Yo alguna vez se lo he dicho. Le he dicho: «¿Eres consciente de cuántas veces has usado esta imagen?» Y ella me ha dicho siempre que no. Por tanto, no creo que sea un elemento recurrente. Primero, porque eso quiere decir algo que a mí me encanta, porque me parece muy sustantivo, y es que ella, como cada vez pretende hacer algo distinto, no tiene ningún miedo a usar elementos que ya ha usado, porque están en un contexto nuevo y porque

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

significan otras cosas. Paralelamente a eso, yo creo que sí que hay un imaginario Cunillé, evidentemente, como hay un imaginario Pinter o lo hay de cualquier autor. Porque el autor construye desde ese imaginario, no puede hacerlo desde otro sitio. Ella misma —lo hemos dicho ya varias veces a lo largo de esta tarde— se fuerza a abrir el imaginario para especular desde sitios distintos, pero eso no impide que algunos elementos que están en el epicentro de su forma de entender el mundo vuelvan con la misma máscara o con algo ligeramente distinto. No creo que le preocupe lo más mínimo.

También es fundamental la relación que los personajes tienen con el tiempo. ¿Los relojes —en sentido metafórico— que va diseminando la autora contribuyen de manera decisiva a la eficacia de la obra?

Yo creo que es un tema que realmente le ha preocupado y que lo ha articulado de una forma magistral. Hay una escena de *La cita*, la segunda escena, en que la relojera está enferma de cáncer y, en el reverso de esa segunda escena —cada escena tiene una especie de anverso y reverso—, cuando subimos al almacén de relojes, hay una especie de imagen paradigmática de la articulación del tiempo en el imaginario de Cunillé: un tiempo que se lentifica, que permite opinar sobre el no-tiempo, un tiempo que permite a los personajes de Lluïsa estar por encima de la tiranía del tiempo, pese a esas alarmas y a esas urgencias. El uso del tiempo es casi siempre fraudulento. Esos personajes tienen la fuerza que tienen porque no responden al tiempo de una manera convencional, como nuestra sociedad nos está enseñando a responder al tiempo. Crean un espacio de tiempo prioritario que es el tiempo subjetivo, no el objetivo. En Lluïsa Cunillé siempre es más denso el tiempo interior del personaje que el de la situación. Y siempre acaba venciendo el tiempo interior del personaje sobre el tiempo de la situación en que está constreñido. Es la gran venganza del teatro de Lluïsa Cunillé con nuestra sociedad. Y es, en el fondo, la gran poética. La autonomía de estos personajes tiene que vencer a las falsas trampas que nos hemos puesto para construir nuestro mundo. Hay una especie de decantación entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico. Hay una doble articulación del tiempo en el teatro de Lluïsa, y siempre gana el tiempo psicológico.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

Marcos Ordóñez dice en una de sus críticas⁶ que Lluïsa Cunillé tiene la habilidad o el talento de colocar a los personajes en una posición, en una tesitura situacional y vital proclive a la revelación; los pone «en estado de revelación».

Creo que todo personaje teatral es proclive a la revelación. No creo que haya buenos personajes teatrales que no lo sean, y por eso la técnica dramática ha inventado un término para eso, que es la anagnórisis. En toda tragedia griega se produce la anagnórisis. Y todo teatro es anagnóric. Si no se produce revelación, no aparece el elemento que cambia la expectativa del espectador, y la articulación del espacio-tiempo tiene que ver con un juego de expectativas. Creo que el teatro contemporáneo es un teatro lleno de revelaciones; por tanto, no creo que eso sea una singularidad específica de Lluïsa, sino que es una singularidad del hecho teatral, del contemporáneo y del que no lo es. Lo que le sorprende a Marcos Ordóñez es que esas revelaciones aparecen en un contexto silenciado, un contexto o un personaje que a priori no ofrecía tantas expectativas de revelación. Por tanto, el desfase entre la expectativa inicial de lo que yo entiendo que va a hacer ese personaje y lo que acaba haciendo siempre es mucho más plásticamente denso y largo que en otro tipo de personajes, en que la textura ya me prepara y me avisa de que lo que me van a revelar va a ser sorpresivo. No hay una expectativa inicial y por eso creo que se perciben como personajes en estado de revelación. Y ésa es la magia del teatro, que lo espectacular nace de los sitios de donde menos se espera, y de los materiales y de los temas de donde menos se espera.

Por último, ¿podrías anticiparnos algo de tus próximos proyectos, de los propios y de los compartidos con Lluïsa Cunillé?

Ahora mismo estoy dirigiendo *Zoom*, de Carles Batlle, aquí, en la Sala Beckett. Y con Lluïsa tenemos un proyecto precioso, a partir de una obra que acaba de escribir, que se llama *Carrer Franklin* y que va a ser el próximo proyecto de la Reina de la Nit, pero aún no puedo decirte ni cuándo ni dónde. Es una obra escrita por ella a partir de ideas mías, pero

⁶ ORDÓÑEZ, Marcos (2004). «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*, 20 de marzo, 21.

Anexo 2: Entrevista a Xavier Albertí

eso da igual; no es un proyecto de dramaturgia compartida sino una obra de escritura autónoma suya y en la que yo voy a volver a hacer de actor... A mí me parece una de las mejores obras que ha escrito Lluïsa. Me gusta mucho su teatro, como sabes, pero creo que ésta es una de sus mejores obras. Pero del mismo modo que son fascinantes muchos de los textos que no conoce nadie aún. *Dinamarca* es un texto extraordinario; *Los sobornados* es un texto extraordinario; *El vigilante* es un texto extraordinario. Lo que ha escrito últimamente y lo que está escribiendo ahora Lluïsa es muy, muy bueno.

ANEXO 3

BARCELONA, MAPA D'OMBRES **DOSSIER DE PRENSA. SALA BECKETT**

NOTA: Este dossier de prensa se halla disponible en la siguiente dirección:

<http://www.salabeckett.cat/arxiu/barcelona-mapa-dombres-de-lluisa-cunille-dir-lurdes-barba/premsa/barcelona-mapa-dombres>.



L'acció té lloc a Barcelona



BARCELONA, MAPA D'OMBRES
de Lluïsa Cunillé





L'acció té lloc a Barcelona

Al teatre dels vuitanta i els noranta se li ha criticat molt sovint la manca d'atenció sobre els problemes i les circumstàncies de l'actualitat. Com si, massa ocupat a definir-se i acotar-se ell mateix i els seus paràmetres, hagués obviat els assumptes de la col·lectivitat i s'hagués oblidat de la realitat damunt la qual opera.

En el teatre d'aquests anys prevalen les circumstàncies i els conflictes individuals per damunt dels generals o col·lectius, però en canvi, curiosament, els personatges no es diuen com nosaltres, no tenen noms concrets, són Ell, Ella, Dona, Home...; els llocs on l'acció es desenvolupa tampoc no pertanyen al nostre entorn més immediat, són indrets genèrics, indefinits: *la ciutat, una carretera...* El teatre defuig la concreció en les referències a l'espai, al temps i a les circumstàncies socials de les situacions que planteja.

El fenomen té la seva explicació. Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions en paisatges massa propers o reconeixibles, potser per una voluntat, més teòrica que real, d'una major universalitat o potser, simplement, perquè l'excessiva concreció podria fer semblar que la seva ficció té certa vocació d'exemple o de *lliçó* per als espectadors. I res més lluny de la visió atònita i perplexa, (anti-messiànica), pròpia del creador de finals del segle XX que la intenció de donar lliçons a ningú.

Però el teatre té una innegable dimensió social i ciutadana. És un espai de trobada i de mutu reconeixement; un ritual de pactes i complicitats, una eina de cultura en el millor sentit de la paraula (si és que encara podem utilitzar-la en aquest sentit). Per tant el teatre té l'obligació d'esbandir-se del damunt les pors i els complexos i ha d'oferir-nos la possibilitat que ens hi reconeguem. Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers i les nostres places, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions i les nostres circumstàncies.

És cert que agraïm un teatre que ens acosti més al dubte que no pas a les veritats absolutes, i que no ens agrada gens que ens imposin una moral o un pensament pretesament únics i inqüestionables des dels escenaris. Aplaudim el creador que té en compte el nostre dret de participar activament en el joc de la creació de sentit. Però, per favor, que se serveixi dels elements que comparteix amb els espectadors, els d'una mateixa realitat social i cultural de la qual formem part ell i nosaltres, i que ens permet de jugar el mateix joc.

I el teatre, per ara, no és el cinema, no ens enganyem. Al costat dels llenguatges de la cultura de masses, el teatre és un joc gairebé familiar, o eminentment local, això segur. Potser aquesta és la seva sort i la seva desgràcia. El cas és que en la majoria dels casos, l'actor que veurem a l'escenari possiblement és del nostre mateix barri, de la mateixa ciutat, d'aquí, del país... Podríem aprofitar-ho, no? Potser d'aquí uns anys ja no tindrem la meravellosa oportunitat de riure'ns d'un tipus que, mira per on!, ens recorda el nostre pare, el nostre sogre, el nostre president... Per la manera de parlar, per les coses que diu, per com les diu o, simplement, per com es diu el personatge.

A la Beckett hem volgut dedicar bona part de la temporada 2003-04 a un teatre de referències explícitament locals. Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la, riure'ns d'ella, o plorar-la... Saber parlar de la nostra pròpia ciutat pot voler dir aprendre a comprendre el món.

Hem demanat als autors, als directors, als actors i a la resta de creadors escènics que ubiquin les seves ficcions i el seu imaginari dins el marc concret i reconeixible de la nostra ciutat i de la nostra època. Alguns s'hi han atrevit.

Toni Casares
Director de la Sala Beckett



**L'acció té lloc
a Barcelona**

BARCELONA, MAPA D'OMBRES de Lluïsa Cunillé

FITXA ARTÍSTICA:

Actors:

Ella:

Ell:

Dona:

Jove:

Estrangera:

Metge:

Mont Plans

Alfred Lucchetti

Lina Lambert

Jordi Collet

Daniella Corbo

Albert Pérez

Escenografia:

Il·luminació:

Espai Sonor:

Vestuari:

Fotografia:

Ajudant de direcció:

Max Glaenzel i Estel Cristià

Maria Domenech

Jordi Collet

Marian Coromina

Ferran Mateo

Judith Lucchetti

Direcció:

Producció:

Lurdes Barba

Sala Beckett



SINOPSI:

En una nit d'estiu, un matrimoni gran parla amb cadascun dels rellogats que viuen a casa seva, un pis de l'Eixample de Barcelona, amb la intenció de fer-los fora, i d'aquesta manera poder viure sols els últims mesos que els queda d'estar junts. Tots plegats, llogaters i rellogats, tracten de sobreviure en una ciutat que els ha girat l'esquena fa temps.

PERSONATGES:

ELL, és un home gran, ja passa dels setanta. Ha treballat molts anys de porter al Teatre del Liceu, allà va conèixer la Maria Callas un dia que la diva va perdre el seu gos per les Rambles. Ara viu amb la seva dona i està jubilat des de fa uns anys. Té un càncer i li queda molt poc temps de vida.

ELLA, té seixanta set anys. Li agrada molt l'òpera i es va enamorar d'ELL sobretot perquè li va explicar que havia conegut la Callas i que li va trobar el seu gos perdut. L'única filla que van tenir va morir atropellada per un autobús que circulava pel Passeig de Gràcia. Viu amb el seu marit al pis que tenen a l'Eixample i tenen rellogades tres habitacions. Escriu un diari.

DONA, viu rellogada en una habitació on dona classes particulars de francès. De jove havia escrit un llibre, actualment descatalogat com totes les idees que hi havia dins. Li agrada passejar a les nits per la ciutat, aquesta ciutat que va canviant la fisonomia i perdent la identitat per acabar semblant-se cada cop més a qualsevol altra ciutat benestant d'arreu del món.

NOI, és guarda de seguretat i juga a futbol al Júpiter, un equip de tercera divisió. La seva dona l'ha deixat per sortir amb un taxista. Ara viu rellogat i ocupa l'habitació que havia estat de la filla d'ELL i ELLA abans de morir. Li agrada veure per la tele, sense so, partits antics de futbol, de l'època en què el Barça era un bon equip.

ESTRANGERA, és sud-americana, i després d'un temps ha aconseguit els papers i treballa a la cuina d'un restaurant. La paraula en català que més li agrada és 'escamarlà'. Ocupa l'habitació més petita del pis, té una maleta, unes sabatilles i una peixera petita amb dos peixos de colors. Està esperant un fill.

METGE, és germà d'ELLA. Havia estat cirurgià, va triar aquesta especialitat amb l'esperança de trobar l'ànima dins el cos humà però no ho va aconseguir. Ara tracta noies anorèxiques. És l'únic de tots els personatges que no viu al pis, només ha vingut a visitar la seva germana i fer temps perquè el noi amb qui ha lligat aquesta tarda marxi de casa seva.

Amb tots aquests personatges que comparteixen el mateix pis, creant el seus propis móns en els petits espais que conformen les seves habitacions i que viuen sense trobar-se els uns amb els altres, l'autora d'aquesta obra ha sabut explicar una història, o més ben dit, unes històries doloroses i tendres, a vegades despietades però sempre amb una fina ironia. Des de la primera escena fa aparèixer elements intrigants i misteriosos que ens sorprenen i ens atrapen i que mica a mica anirà desvetllant fins arribar a l'última escena on, per primera vegada es troben els protagonistes de l'obra – ELL i ELLA –, decidits a confessar coses que havien estat ocultes durant molts anys, decidits a dir la veritat, però saben que la veritat total és impossible, sempre hi ha alguna cosa que ha de quedar amagada, perquè si arriba a aparèixer causaria un dolor irreparable.

Sis personatges solitaris, un pis a l'Eixample de Barcelona, la Bohème de Puccini, una pistola sense carregar, la foto d'un noi ballant damunt el cadàver de la seva mare a qui ha matat ell mateix, els quaderns d'un diari que guarden els secrets de tota una vida, un tremolor de terra, un paper cremant per combustió espontània, una guia de la ciutat a la que li falten unes quantes pàgines.... Tot això és a 'Barcelona, Mapa d'ombres'

AUTORA

LLUÏSA CUNILLÉ SALGADO (Badalona, 1961)

Durant tres anys va participar als Seminarios de Dramaturgia Textual impartits per J.S.Sinisterra a la Sala Beckett de Barcelona. Co-fundadora amb Paco Zarzoso i Lola López de la Companyia Hongaresa de Teatre l'any 1995.

Obres de teatre estrenades:

RODEO. Mercat de les Flors (1992)
MOLT NOVEMBRE. Institut del teatre (1993)
LIBRACIÓ. Sala Beckett (1994)
LA FESTA. Teatre Romea (1994)
JÒQUER. Artenbrut (1994)
AIGUA, FOC, TERRA I AIRE. Sala Maria Plans de Terrassa (1995)
INTEMPERIE. Escrita amb Paco Zarzoso. Sala Moma de València (1995)
ACCIDENT. Mercat de les Flors (1996)
VACANTS. Sala Palmireno de València (1996)
DEDINS, DEFORA. Mercat de les Flors (Grec 1997)
LA VENDA. Teatre Adrià Gual (Grec 1997)
PRIVADO. Sala Beckett (1998)
DOTZE TREBALLS. Festival de Sitges (1998)
APOLASIPSI. Festival de Sitges (1998)
L'AFER. Festival de d'Alcoi (1999)
LA TESTIMONE. Pisa (1999)
LA CITA. Festival d'Edimburg i Festival Grec (1999)
PASSATGE GUTENBERG. Teatre Nou Tantarantana (2000)
VIAJERAS. Escrita amb Paco Zarzoso. Sala Palmireno de València (2000)
EL GAT NEGRE. Teatre Malic (2001)
MÁS EXTRAÑO QUE EL PARAISO. Convent dels Angels. Festival Grec (2001)
HUNGAROS. Escrita amb Paco Zarzoso. Casa de Cultura de Sagunto (2002)
Versió lliure de **TROILO Y CRESIDA**, de W.S. Teatre Lliure. Festival Grec (2002)
ET DIRÉ SEMPRE LA VERITAT. Festival de Tardor de Girona (2002)
EL ANIVERSARIO. Sala Galileo de Madrid. Festival de Otoño (2002)
AQUEL AIRE INFINITO. Casa de Cultura de Sagunto (2003)

DIRECTORA

LURDES BARBA

Actriu i directora.

Direcció:

EL TITELLA PRÒDIG de S. Rusiñol (C.I.Iglesias)
EL MENTIDER de C. Goldoni (C.I. Iglesias)
LA PRIMERA DE LA CLASSE de R. Sirera (TdeB)
MAL VIATGE de F. Lucchetti (TdeB)
LA PRIMERA DE LA CLASE de R. Sirera (Nuevo teatro de Aragón)
FINAL D'ESTIU AMB TEMPESTA de F. Lucchetti (TdeB)
LES CINQ-CENTES I UNA NITS de F. Lucchetti (TdeB)
GUST DE MEL de Shelag Delaney (TdeB)
LA INFANTICIDA de Victor Català
HAVIES DE SER TU de Taylor i Bologna (Focus)
PICADILLO I CANELONS de Francesc Lucchetti (TdeB)
REVOLTA DE BRUIXES de Benet i Jornet. Teatre Juventut
NOVES VEUS, NOUS POETES (Poesia) Grec 96
PLATJA NEGRA de Jordi Coca. Espai Brossa
LA MARE SEMPRE EM DEIA NO de Ch. Keatle. Grec 2000. Artenbrut
LA NOCHE DE MOLLY BLOOM J. Joyce. Adaptació J. Sanchis Sinisterra 2000-1
ÇAÇA DE RATES de Peter Turrini. Sala Beckett 2001
OBLIDAR de Marie Laberge. Artenbrut. Grec 2001
UN SANT SOPAR EUROPEU de W. Schwab. Mercat de les Flors 2002
ADDICTES A LA XOCOLATA de Ph. Blasband. Sala Muntaner 2002
EL CLAVICÈMBAL de Dani Salgado. Teatre Nacional de Catalunya. 2002
BLÉD de Miche Azama. Teatre Ponent, Sala Beckett 2003

ACTORS

ALFRED LUCCHETTI

Arras del helo, Joan José Mira. Premi Euricles.

El verdugo, Berlanga i Azcona.

Avui, d'Oscar Wilde

Arturo Ui, de Bertold Brecht, Dir. José Carlos Plaza.

Presència e feyts de Vilamagore, de Fc. Bardera.

Filumena Marturano, d'Eudardo da Filippo. Dir. Frederic Roda

Poema de Nadal, de Josep M. de Sagarra

Roberto Zucco, de Koltès. Dir. Lluís Pascual

Bones Festes, d'Alan Aikborun. Dir. Tamzine Towsed.

Final d'estiu amb tempesta, de Francesc Lucchetti. Dir. Lurdes Barba

PREMIS:

Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya

Premi Honorífic de Cinematografia 1994 de la Generalitat de Catalunya

Premio Max, millor actor de teatre, 2000

Premi Butaca, millor actor de teatre, 2000

Premi soci Paul Harris

Premi Generalitat de Cinema

MONT PLANS

2004 – Temporada al Teatre Nacional de Catalunya amb *Dissabte, diumenge, dilluns*

2003 – Premi de l'Associació d'Espectadors del Teatre del Mar de Palma de Mallorca a *Les dones som... com som!*

.Temporada al Teatre Nacional de Catalunya amb *El café de la Marina* i gira per Catalunya.

2002 - Temporada i gira per Catalunya amb l'obra *Chicas Malas*, d'Àngel Alonso.

.Premi BUTACA a la "Millor actriu de musical" per *El Temps de Planck*

2000/01 - Participa amb els seus personatges de Consol Cirera i Meritxell Badia en el programa de Ràdio 4 *Amb molt de gust* amb la Sílvia Tarragona.

2000 - Al Festival del Grec de Barcelona protagonitza el musical de Sergi Belbel i Oscar Roig *El temps de Planck*.

.Presenta al Teatreneu i al Artenbrut un recital de poemes de dones

1999 – Retorna a Barcelona amb el seu espectacle *Chaise Longue*. Sala 2 del Club capitol i des del 15 de setembre a l'Arnau.

1997/98 – Participa amb el personatge de Consol Cirera en el programa *En directe Mari Pau*

1998 – Gira per tota Catalunya, País Valencià i Les Illes Balears amb el seu espectacle *Chaise Longue*.

- Participa amb el personatge de Consol Cirera en el programa de Catalunya Ràdio de la Neus Bonet.

1997 – Crea el personatge de la **CONSOL CIRERA**

– Setembre – Estrena oficialment el monòleg musical *Chaise Longue* de producció i creació pròpia a la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga.

1996 – Estrena a St.Cugat el vodevil *Políticament Incorrecte* de Ray Cooney, dirigit per Paco Mir.

1992 – 1996 Forma part de la Cia. de teatre **DAGOLL DAGOM**

1984 - Entra a formar part de la Cia. de Teatre **LA CUBANA**

JORDI COLLET

(Actor-músic). Argentona 1967

Licenciat en art dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona. (1995)

Vianants de Ll. Cunillé i P. Zarzoso. Dir. Xavier Albertí (2004) .Producció Bulevard espectacles per la Sala Beckett (català)

Traïció de Harold Pinter Dir. Xavier Albertí (2002/2003). Producció Sala Muntaner per la cia. Cae la sombra (català).

Troilus i Cressida de W. Shakespeare, dramaturgia de Lluïsa Cunillé Dir: Xavier Albertí (2002). Producció festival Grec 2002, Teatre Lliure i Bitó produccions (català)

Libera me de Yehoshua Sobol. Dir. Franco di Francescantonio (2002). Producció de Sitges Teatre Internacional 2002 i Temporada Alta 2002

Ubú rey d'Alfred Jarry. Dir. Alex Rigola (2002) (castellà) Producció Teatro de la Abadía.

Más extraño que el paraíso espectacle de creació a partir de l'obra de Jaime Gil de Biedma/Ll. Cunillé. Dir. Xavier Albertí. (2001) (català/castellà)

El gat negre de Ll. Cunillé. Dir. Xavier Albertí. (2001) (català)

Titus Andrònic de W. Shakespeare. Dir. Alex Rigola (2000/2001) (català)

Hamlet de W. Shakespeare. Dir. Lluís Homar (1999/2000) (castellà/català)

La màquina d'aigua de David Mamet. Dir. Alex Rigola (1999) (català)

DANIELA CORBO

Llena tu eres de gracia de Fernando Schmidt. Dir. Walter Silva. Versus-Teatre Barcelona 2002

Una cita con calígula de Roberto Suárez. Dir. María Dodera. Teatro Florencio Sánchez-Montevideo-1999

Y las sirenas cantarán de Garry Marshal i Lowel Ganz. Dir. Jorge Denevi. Teatro del Círculo-Montevideo-1998

Debajo de las polleras de Franklin Rodríguez. Dir. Bernardo Galli. Teatro del Centro-Montevideo 1997/1998/1999/2000

URBANIA, La ciudad sin fin de Luis Masci. Dir. Diana Veneciano. Vieja Estación de Tranvías-Montevideo-1997

Frida de Ricardo Halac. Dir. Jorge Denevi. Teatro del Notariado-Montevideo-1997

Teatro callejero Dir. Ariel Caldarelli i Bettina Mondino. Montevideo Capital Cultural de Iberoamérica-1996

Macumba de Andrés Castillo. Dir. Walter Coteló. Teatro El Galpón-Montevideo-1996

Las Aventuras de Tirante el Blanco de Francisco Nieva. Dir. Villanueva Cosse. Temporada oficial L de la Comedia Nacional-Montevideo-1996

Vals Nº 6 de Nelson Rodríguez. Dir. Diana Veneciano. Katakumba Teatro-Montevideo-1994/1995

LINA LAMBERT

El sol amb cara de J. Brossa. Dir. Pere Portabella. Convent de Sant Agustí 2003.

Traïció, de H. Pinter. Dir. Xavier Albertí. Sala Muntaner, 2002/03 i 2003/2004.

Troilus i Cressida, de W. Shakespeare, versió de Ll. Cunillé. Dir. Xavier Albertí

Orgia, de P.P. Pasolini. Dir. Xavier Albertí. Teatre Lliure, 2002.

Más extraño que el paraíso, Textos de Jaime Gil de Biedma i Ll. Cunillé. Grec'01, Dir. Xavier Albertí. Convent de Sant Agustí i Sala Muntaner.

Solness el constructor, de H. Ibsen. Dir. Carme Portacelli. TNC, 2000.

Ansia, de S. Kane. Dir. Xavier Albertí. Festival de Sitges, 2000. Sala Muntaner.

Tots eren fills meus, de A. Miller. Dir. Ferran Madico. Romea, 1999/2000.

La Cita, de Ll. Cunillé. Dir. Xavier Albertí Grec'99, Mercat de les Flors.

ALBERT PÉREZ

Lear, d'Edward Bond. Dir. Carme Portacelli. 2003

Antígona, de Jordi Coca. Dir. Ramón Simó. 2003

Retorn al desert, de B-M. Koltés. Dir. Carme Portacelli. 2003

Cara de foc, de Marius Von Mayenbourg. Dir. Carme Portacelli. 2002

The Full Monty, de Terrence McNally. Dir. Mario Gas. 2001

Diner Negre, de Ray Cooney. Dir. Pep Pla. 2001

Por menjar-se ànima, de Rainer W. Fassbinder. Dir. Carme Portacelli. 2000

Contra l'oblit, d'E. Corman. G. Gabily. C. Anne. Dir. Carme Portacelli. K.Zsiedrisch i Antonio Simón R. 2000

El malentès, d'Albert Camus. Dir. Antonio Simón R. 2000

Las bizarrías de Belisa, de F. Lope de Vega. Dir. Antonio Simón. 1999

TEMPORADA 2004

Del 3 de març a l'11 d'abril: Sala Beckett, Barcelona.

Gira:

17 d'abril: Teatre l'Ateneu, Sant Celoni.

16 de maig: Teatre del Casal Cultural Recreatiu, Castellbisbal

13 de juny: Teatre Zorrilla, Badalona.

11 de setembre: Fira de Teatre de Tàrraga.

29 d'octubre: Teatre Sant Feliu de Llobregat.

19 de novembre: Teatre del Mercat Vell Ripollet.

ANEXO 4

APRÈS MOI, LE DÉLUGE

DOSSIER DE PRENSA. TEATRE LLIURE

NOTA: Este dossier de prensa se halla disponible en la siguiente dirección:

http://www.teatrelliure.com/documents/gires/gira_apres_moi_cas.pdf



© Ros Ribas

Après moi, le déluge

de **Lluïsa Cunillé**

direcció **Carlota Subirós**

Teatre Lliure: Espai Lliure – Temporada 2007-2008

Après moi, le déluge

de **Lluïsa Cunillé** dirección **Carlota Subirós**

intèrpretes **Jordi Dauder, Vicky Peña**

escenografía **Max Glaenzel** y **Estel Cristià** / il·luminació **Mingo Albir** /
vestuario **Marta R. Serra**

ayudante de dirección **Ferran Dordal i Lalueza** / maquillaje **Ignasi Ruiz** /
construcción de escenografía **Tero Guzmán**

coproducción **Teatre Lliure** y **Centro Dramático Nacional**

duración: 1h. 30' sin pausa

Après moi, le déluge se escribió a partir de un encargo del Teatre Lliure, dentro del Proyecto de Autoría Textual.

Lluïsa Cunillé es Dramaturga Residente del Teatre Lliure

Premio Lletra d'Or 2008 al mejor texto teatral editado en catalán.

“Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas.”
(Joseph Conrad, *En el corazón de las tinieblas*)

Un hombre y una mujer se encuentran en una habitación de hotel de Kinshasa, la capital del Congo. Él trabaja para una compañía surafricana que se dedica a la extracción y la comercialización del coltan, un mineral descubierto en los últimos años que resulta esencial en el desarrollo de nuevas tecnologías. Ella hace años que está instalada en el hotel, donde hace de intérprete para los hombres de negocios que se alojan allí. El resto del tiempo se dedica a tomar el sol al lado de la piscina y, de hecho, ni tan solo recuerda cuándo fue la última vez que salió del hotel. Son dos europeos que en algún momento de su vida descubrieron la fascinación por África y la convirtieron en su refugio. A lo largo de la conversación, la cruda realidad del mundo que los rodea marcada por la injusticia y el saqueo, se irá haciendo presente dentro del aparente aislamiento de esta habitación de hotel, a pesar de todos sus esfuerzos para cerrar los ojos y el alma.

Lluïsa Cunillé, una de las autoras más singulares de la nueva dramaturgia catalana, nos ofrece una visión insólita y personal de la compleja relación entre los llamados primer y tercer mundo. Temas polémicos como las formas de solidaridad, de diálogo, de explotación o de caridad aparecen silenciosamente en el texto, sin caer en ideas preconcebidas o simplificadoras. Con el encuentro de tres personas en una habitación de hotel de Kinshasa, Cunillé nos revela una penetrante imagen de la lucha africana, afrontando así una realidad que no podemos ignorar pero que difícilmente sabemos afrontar.

Carlota Subirós



© Ros Ribas

el encargo

Dentro de su Proyecto de Autoría Textual, el Teatre Lliure propone a dramaturgos catalanes escribir nuevas obras a partir de temáticas de actualidad. Fue en este contexto que en Diciembre de 2004 se hizo el encargo a Lluïsa Cunillé de desarrollar una pieza a partir del reciente informe de la FAO (Organización de la Comida y la Agricultura de las Naciones Unidas) sobre los índices de mortalidad infantil en el mundo en relación con la malnutrición y el hambre. Lluïsa Cunillé, que ya había estrenado en el Lliure *Et diré sempre la veritat*, *Occisió* e *Il·lusionistes* (junto con Paco Zarzoso), profundizaba así en su relación con el Teatre, que le ha llevado a convertirse en dramaturga residente del Lliure.

Après moi, le déluge es el resultado de aquel encargo, que Cunillé decidió situar en el corazón de África, nutriéndose tanto de la inmediatez del tema, que acompaña nuestras vidas como una sombra indisociable de la luz en que vivimos, como de algunas lecturas fundamentales en el proceso de creación del texto. Diversos análisis históricos de los dolorosos avatares de la República del Congo, desde la época de la sangrante colonización por parte de la monarquía belga hasta la más reciente actualidad, han puesto en evidencia la fuerza implacable que al largo de un siglo y medio ha devastado un continente, ligado perversamente a la extraordinaria riqueza de los recursos naturales con la extrema pobreza de la inmensa mayoría de la población. En este proceso, se han ido estableciendo vínculos ambiguos entre el comercio y el saqueo, la codicia y el delirio, la filantropía y la expoliación, o el racismo y el interés, que todavía hoy nos escandalizan cuando de tanto en tanto aparecen en primer plano dentro del fragor mediático. Por otro lado, Cunillé hace que la novela resuene silenciosamente por detrás de la pieza. *En el corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, es una de las más profundas indagaciones literarias en la idea de la barbarie y de los límites morales, y una sentencia de unos de los personajes de la pieza: “Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas...”.

la crítica ha dicho:

“Interpretación cuidada hasta el último detalle y llena de sensibilidad y riqueza de matices”

César López Rosell, (**El Periódico**)

“Una auténtica delicia. No se priven de ella”

Joan-Anton Benach, (**La Vanguardia**)

“Un texto inteligente, que avanza sinuoso hacia las profundidades del infierno”

Begoña Barrena, (**El País**)

“Vicky Peña, impresionante”

Teresa Ferré, (**El Punt**)

“Un brillante juego de dos para un texto complejo y de gran virtuosismo”

María José Ragué, (**El Mundo**)



Sol negro

CRÍTICA «Après moi, le déluge» **Autora:** Luïsa Cunillé. **Dirección:** Carlota Subirós. **Escenografía:** Max Glaenzel y Estel Cristià. **Iluminación:** Mingo Albir. **Vestuario:** M. Rafa Serra. **Intérpretes:** Jordi

5-6-2008 02:57:53

CRÍTICA

«Après moi, le déluge»

Autora: Luïsa Cunillé. **Dirección:** Carlota Subirós. **Escenografía:** Max Glaenzel y Estel Cristià. **Iluminación:** Mingo Albir. **Vestuario:** M. Rafa Serra. **Intérpretes:** Jordi Dauder y Vicky Peña.
Lugar: Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva. Madrid

JUAN IGNACIO GARCÍA GARZÓN

Las hambrunas endémicas, las guerras perennes, el saqueo y la explotación incesantes, el horror, el horror... Todo eso está latente en el conradiano viaje al corazón de las tinieblas africano que Luïsa Cunillé propone en «Après moi, le déluge», pero se expresa en sordina, ominoso, agazapado en la vibración profunda de la obra y no con la envoltura del rutinario discurso tonante-humanitario que suele utilizarse para agitar la mala conciencia de la sociedad opulenta. Un hombre, una mujer y un personaje invisible protagonizan la larga conversación que discurre en una habitación de un hotel de lujo de Kinshasa .

Descalzo sobre la gruesa moqueta se mueve un hombre de negocios difusos, cuyos afanes parecen concentrarse en el mercado del coltán, ese mineral mezcla de columbita y tantalita tan necesario en las nuevas tecnologías y cuyas reservas se concentran en diversos países de África. Junto a este tipo curtido en las esquinas más sórdidas de la vida, que ostenta con prurito exhibicionista una abrupta orografía de cicatrices de quirófanos y reyertas, se encuentra una traductora a la que somete a un interrogatorio entre cortés e inquietante, una mujer de mediana edad que, tras varios años en el Congo, hace toda su vida en la zona hotelera, donde se dedica sobre todo a tomar el sol; su marido la abandonó tiempo atrás con una frase de despedida: «Después de mí, el diluvio», la misma que tomó prestada de Luis XIV el presidente Mobutu al huir del país tras un golpe de estado. El hombre la ha contratado para que le ayude a entender a un anciano enfermo que quiere proponerle un negocio. Este es el personaje invisible cuyas palabras va traduciendo la mujer hasta terminar transformada en él, como si fuera una médium: el viejo, que viene de un poblado del norte y sólo habla kibula, quiere que el negociante se haga cargo de su hijo de 19 años para que disfrute de las ventajas del primer mundo. Un discurso hipnótico cuyo quid -y el de la obra- es atrapar la atención del tiburón comercial -y la del público- hasta que se revelen las intenciones reales del visitante.

Esta arquitectura de palabras traza, en el tono sin emoción de la traductora, un perfil que puede ajustarse al de millones de seres humanos del África negra y conduce a un final sorprendente, sin estridencias ni desgarros. No ha pasado nada en apariencia -la traductora olvida muy profesionalmente lo traducido, el hombre abandonará la ciudad al día siguiente: después de mí, el diluvio- pero una sutil desazón ha sido inoculada. Soberbio texto el de Luïsa Cunillé, muy bien servido por Vicky Peña, que ejecuta sin perder pie un peliagudo triple salto mortal interpretativo, y Jordi Dauder, una fiera de vuelta de todo, entre cínica, amarga y vulnerable al cabo. Aunque la dirección de Carlota Subirós atraviesa algún momento delicado hacia la mitad de la pieza, cuando el flujo del discurso se remansa y la atención de los espectadores corre peligro de desleírse, conduce con sabiduría el ritmo lento de esta función llena de cargas de profundidad, y subraya con acierto los momentos clave, apoyándose en la matizada iluminación de Mingo Albir, sobre todo en la gran desembocadura. Un trabajo estupendo, de digestión pausada.

ESTRENO**En contra de la desigualdad**

Un texto brillante y exigente reflexiona con pudor sobre la desgarradora realidad de la infancia en el tercer mundo

APRÈS MOI, LE DÉLUGE (DESPUÉS DE MÍ, EL DILUVIO). Teatro Valle-Inclán (Plaza de Lavapiés, s/n).
Intérpretes: Vicky Peña y Jordi Dauder. **En cartel** del 29 de mayo al 6 de julio.

MARÍA TAPIA

La sala pequeña del Teatro Valle-Inclán se prepara para recibir **un montaje con poca chicha escenográfica pero con mucho contenido entre sus líneas**.



Parece que la escasez de elementos ornamentales sirve como carta de presentación de **una pieza hecha para pensar**, para que cada uno sea más consciente de la realidad que le rodea, a pesar de que esté lejos, pero más cerca de lo que se pueda imaginar, de su entorno.

'Après Moi, le Déluge' ('Después de mí, el diluvio') es un texto de Lluïsa Cunillé que nace tras un encargo del Teatre Lliure de Barcelona. Dentro de su proyecto Autoría Textual, el espacio de Àlex Rigola propone a dramaturgos catalanes **escribir nuevas obras a partir de noticias de actualidad**.

En diciembre de 2004, Cunillé recibió la petición de idear **una pieza sobre un informe de la FAO** (Organización de la Alimentación y la Agricultura de las Naciones Unidas) que recogía los índices de mortalidad infantil en el mundo en relación con la malnutrición y el hambre.



No fue tarea fácil, pero, finalmente, **la autora ha llevado a cabo un pudoroso trabajo**, en el que ha optado por situar la acción en África, evitando mostrar la imagen de niños moribundos.

En un hotel de lujo de una gran ciudad del continente es donde transcurre la historia. Allí se encuentran un hombre y una mujer

occidentales que funcionan como espejo de la realidad del exterior.

Él se dedica a los negocios y ha pasado los últimos años trabajando para una compañía sudafricana consagrada a la extracción y comercialización de unos minerales fundamentales para el desarrollo de nuevas tecnologías. Y ella llegó al país como cantante de un crucero y trabaja como intérprete de las personalidades que se hospedan en el hotel, del que no ha salido desde hace años.

Las conversaciones entre ambos individuos facilitan contemplar lo que ocurre fuera. **Ellos se han construido una coraza que los aísla del mundo** que les rodea, pero, a pesar de ello, sirven de traductores de una realidad desoladora y dolorosa.

Carlota Subirós guía a Vicky Peña y Jordi Dauder en este **gran ejercicio de interpretación lleno de sensibilidad y matices.** Y es que el texto inteligente de Cunillé es un regalo para actores y espectadores.

Lluïsa Cunillé

Badalona, 1961

Es una de las autoras teatrales catalanas más activas de los últimos años. Sé formó como dramaturga en la Sala Beckett de Barcelona, donde durante tres años participó en los seminarios de dramaturgia textual impartidos por José Sanchis Sinisterra. Desde el estreno de su primera obra, *Rodeo* (Premio Calderón de la Barca 1991), Cunillé no ha dejado de estrenar y publicar nuevos textos. Es cofundadora junto con Paco Zarzoso y Lola López de la Companyia Hongaresa de Teatre en 1995. En 2007 recibió el Premio Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya. Entre su amplia producción, destacan *Accident* (1996, Premio de la Institució de les Lletres Catalanes), *La venda* (1997), *L'afer* (1999, Premio Ciutat de Alcoi), *Passatge Gutenberg* (2000, Premio de la Crítica de Barcelona) y *El gat negre* (2001). La relación de Lluïsa Cunillé con el Teatre Lliure se inicia en 2002 de la mano de Xavier Albertí, para quien escribe una versión del *Troilus i Cressida* de Shakespeare. Posteriormente vendrán *Et diré sempre la veritat* (2002), *Il·lusionistes* (2004), *Occisió* (2005), *PPP* (2005), *La cantant calba al Mc Donald's* (2006), *El dúo de La Africana* (2007) y *Assajant Pitarra* (2007). Durante 2008 recibió el premio Lletra d'Or por la edición de *Après moi, le déluge*. Durante el 2008 también estrenó un nuevo texto en la Sala Fabià Puigserver: *El bordell* (dirigido por Xavier Albertí) y una adaptación de la sarsuela *La corte del faraón* (también con Albertí) en el Festival Temporada Alta – Festival de Tardor de Catalunya (Girona/Salt). Lluïsa Cunillé es dramaturga residente del Teatre Lliure.



Carlota Subirós

Barcelona, 1974



Directora de escena, miembro del Equipo de Dirección Artística del Teatre Lliure. Premio Extraordinario del Institut del Teatre 1997, licenciada en Filología Italiana y Premio de Honor de la Universitat de Barcelona 2001. Entre sus últimas direcciones destacan *Rodoreda. Un retrat imaginari* (creación a partir de la vida y obra de Mercè Rodoreda),

Jugar amb un tigre (de Doris Lessing), *Après moi, le déluge* (de Lluïsa Cunillé), *L'home de la flor a la boca* (de Luigi Pirandello), *King* (a partir de la novela de John Berger), *Otel·lo* (de W. Shakespeare), *Els estiuejants* (de Maxim Gorki), *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (homenatge a Franco di Francescantonio), *Amor Fe Esperança* (de Ödön von Horváth), *Marie i Bruce* y *L'oficiant del dol* (de Wallace Shawn).

También ha traducido *Bash: Latterday Plays* (*Excés. Escenas de los últimos días*) de Neil LaBute; *Refuge* (*Refugio*) de Jessica Goldberg; *Enrico IV* (*Enrique IV*) y *L'uomo del fiore in bocca* (*L'hombre de la flor en la boca*) de Luigi Pirandello; *A Life in the Theatre* (*Una vida en el teatro*) y *The Cryptogram* (*El criptograma*) de David Mamet; *Knives in Hens* (*Cuchillos a las gallinas*) de David Harrower, y *Moonlight* (*Luz de la luna*) de Harold Pinter.

También ha trabajado como ayudante de dirección con Joan Ollé (*Mass*, de Leonard Bernstein, Otel·lo Espectacles, 2000; *Apocalipsi*, de Lluïsa Cunillé, TNC 1998); Ariel García Valdés (*Lear o el somni d'una actriu*, Teatre Lliure 1997); Franco di Francescantonio (*Món Brossa*, TNC 2001) y Lluís Homar (*Els bandits*, de Friedrich von Schiller, Teatre Lliure - Mercat de les Flors, 1996). También fue ayudante de producción y traductora durante las representaciones en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona del Dance Theater of Harlem y de *Le nozze di Figaro*, dirigidas por Peter Sellars, en 1991, y ayudante de producción y traductora en el Festival dei Due Mondi de Spoleto, Italia, en 1990 y 1991.

los intérpretes

Jordi Dauder



Intérprete de largo recorrido –ha trabajado en cine, teatro, doblaje...–, estudió Arte Dramático y Historia Contemporánea en Barcelona y en París, además de profundizar en el método Stanislavski. También ha cultivado su parte literaria con la creación de obra propia (*El estupor*, y diversos poemas y cuentos) y como

cofundador de la revista *El Viejo Topo*. Como intérprete teatral ha participado en un buen número de espectáculos tanto en Catalunya como en la resta del Estado. Ha participado en obras dirigidas por Joan M. Gual, Herman Bonnin, Xavier Albertí, Ariel García Valdés, Calixto Bieito, Núria Espert, Pierre Chabert, Konrad Zschiedrich, Ricard Salvat, Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Helena Pimenta, Amelia Ochandiano José Luis García o Tamzin Townsend entre otros. También ha dirigido *El último vals* a partir de textos de Samuel Beckett y *Miquel (homenatge a Martí i Pol)*, a partir de poemas del poeta catalán, a parte de varios recitales de poemas de autores como Raimon, Vicent Andrés Estellés, Ovidi Montllor (con Toti Soler), Salvador Espriu (con Marina Rosell).

Ha hecho también cine, participando en numerosas películas españolas y extranjeras. Destacan *Somne*, de Isidro Ruiz; *Pasos*, de Federico Luppi; *Si te dicen que caí*, *El amante bilingüe*, o *La pasión turca*, de Vicente Aranda; *El pont de Varsòvia*, de Pere Portabella; *El perquè de tot plegat*, *Carícies*, *Amic/Amat*, *Anita no perd el tren* y *Amor idiota*, de Ventura Pons; *Dangerous Games*, de Winkelmann; *Land & Freedom*, de Ken Loach; *Els sense nom*, de Jaume Balagueró; *L'arbre de les cireres*, de March Recha; *Smoking room*, de Roger Gual, y *Joves*, de Ramon Térmens. En televisión, ha participado en las series de TVC *Poble Nou*, *Nissaga de Poder*, *Majoria Absoluta* o *De moda*. También ha formado parte del reparto de las series de Telecinco *El comisario*, *Abogados*, *Esencia de poder* o *Hospital Central*; y de Antena 3 *Ambiciones*. En el Estado francés ha participado en series como *Caribe*, *Le grand Battre* o *La tramontade*.

Ha sido galardonado con diversos premios: el Martí Pol de poesía y el Ciutat de Sabadell de cuentos, el Premi Sant Jordi de la Crítica al Mejor Actor Español por *El pont de Varsòvia* y *La teranyina*, y el Premio del Público al Mejor Actor Catalán por *Carícies*, de Ventura Pons. La pasada temporada participó en el montaje de *El bordell*, de Lluïsa Cunillé, dir. Xavier Albertí, en la Sala Fabià Puigserver.

Vicky Peña



Nació en Barcelona en el seno de una familia de actores y su experiencia profesional se inicia en 1974 con *El criat de dos amos*, de Carlo Goldoni, con dirección de Esteve Polls. Su dilatada carrera comprende todos los ámbitos de la interpretación: teatro de texto y musical, cine, televisión y doblaje.

En el campo del teatro ha trabajado a las órdenes de directores como el ya citado Esteve Polls, Mario Gas, Jorge Lavelli, Josep Antón Codina, Ricard Salvat, Lluís Pasqual, Antonio Simón, Helder Costa, Pierre Romans o Konrad Zschiedrich, interpretando papeles protagonistas en *Las bodas del hojalatero*, de John M. Synge; *Enrique IV*, de Luigi Pirandello; *Doña Rosita la soltera*, de Federico García-Lorca; *Urfaust*, de Johann W. Goethe; *L'òpera de tres rals* y *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht; *La balada de Calamity Jane*, de Maria do Ceu Guerra y Helder Costa; *Dancing!*, a partir de la película *Le Bal*; *Les tres germanes* y *L'hort dels cirerers* de Anton P. Chéjov; *El temps i els Conway*, de J. B. Priestley; *Golfos de Roma*, de Stephen Sondheim & Sheve Love; *Othello*, de William Shakespeare; *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler; *Guys and Dolls*, de Frank Loessser, Joe Swerling y Abe Burrows; *La reina de bellesa de Leenane*, de Martin Mc Donagh; *A Little Night Music*, de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler; *Mare Coratge i els seus fills*, de Bertolt Brecht; *Edipo XXI*, sobre los textos de Sófocles, Eurípides, Esquilo y Jean Genet; *Electra*, de José Sanchis Sinisterra sobre el texto de Sófocles, y *Orestíada*, de Esquilo. Recientemente ha protagonizado la reposición del musical *Sweeney Todd*, creado por Stephen Sondheim y Hugh Wheeler y dirigido por Mario Gas.

En cine, ha intervenido entre otras en las películas, *L'orgia*, de Francesc Bellmunt; *Dragon Rapide*, de Jaime Camino; *Werther*, de Pilar Miró; *La casa de Bernarda Alba*, de Mario Camus; *El placer de matar*, de Félix Rotaeta; *Diario de invierno*, de Francisco Regueiro; *Luces y sombras*, de Jaime Camino; *El largo invierno*, de Jaime Camino; *Entre rojas*, d'Azucena Hernández; *La buena vida*, de David Trueba; *Secretos del corazón*, de Montxo Armendáriz; *El pianista*, de Mario Gas; *Smoking Room*, de Roger Gual y Julio Wallowitz; *Piedras*, de Ramón Salazar o *Las voces de la noche*, de Salvador García Ruiz.

Ha obtenido numerosos premios por sus interpretaciones en cine y en teatro, entre los cuales cabe destacar los premios María Guerrero, Margarida Xirgu, Maria Vila, Premio de la Crítica de Barcelona, Premio de la Associació d'Actors i Directors de Catalunya, Premio de la Unión de Actores, y dos premios MAX.

EL TEATRE LLIURE

1976...



Creado en 1976 por un grupo de profesionales vinculados al teatro independiente, el Teatre Lliure se singularizó por su apuesta por el teatro de texto, con la relectura de los clásicos y el compromiso con la creación contemporánea, desarrollando en su sala una programación que alternaba el teatro con la danza y la música. Dirigido en etapas sucesivas por Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Lluís Homar, Guillem-Jordi Graells y Josep Montanyès, su implantación en el mundo cultural catalán y su contribución a la normalización del hecho teatral fueron recompensados desde muy pronto con la adhesión de un amplio público y el reconocimiento de la crítica.

1989...

UNIÓN DE TEATROS DE EUROPA

El Teatre Lliure fue uno de los fundadores, en 1989, de la Unión de Teatros de Europa y este es un signo de su voluntad de presencia extramuros

de sus salas, de proyección exterior a través de la presencia en festivales y giras de sus espectáculos. Buena parte de los países de Europa y algunos de América Latina han sido ya visitados por sus producciones teatrales y musicales. En esta nueva etapa se va a profundizar en la línea de las coproducciones internacionales, como las ya establecidas con el Hebbel Theater de Berlín, el Salzburg Festival... Por otra parte, desde la inauguración de la nueva sede del teatro en el antiguo Palau de l'Agricultura de Montjuïc, y hasta la temporada 2003/2004, han presentado su obra en el Teatre Lliure grandes nombres internacionales como Kristian Lupa, Carlo Cecchi, Philip Glass, Declan Donellan, Fura dels Baus, Philippe Decouflé, Cesc Gelabert, Carles Santos, Compagnie Hervé-Montalvo, Antonio Latella, Thomas Ostermeier, Jan Lauwers, Lluís Pasqual, Bob Wilson, Wooster Group, Peter Sellars...

2004...



Desde marzo del 2003, Àlex Rigola encabeza el proyecto artístico de una nueva etapa que consolida la trayectoria protagonizada por el Lliure, con una programación teatral innovadora, una amplia presencia de la danza contemporánea y también de la música escénica. El teatro entendido como riesgo y emoción, de contenidos actuales tanto en los espectáculos de

nueva creación como en la revisión de aquellos textos que contienen temas de reflexión y debate aún válidos. Con el aval de los montajes que han caracterizado a este joven director y el de los nombres que le acompañan en su equipo, y en la amplia propuesta de las temporadas, el Teatre Lliure ha conseguido afianzarse como uno de los referentes escénicos del panorama teatral nacional.

ANEXO 5

APRÈS MOI, LE DÉLUGE **DOSSIER DE PRENSA. CDN**

NOTA: Este dossier de prensa se halla disponible en la siguiente dirección:

http://www.mcu.es/principal/docs/novedades/2008/le_deluge.pdf

Après moi, le déluge **(Después de mí, el diluvio)**

de **Lluïsa Cunillé**

Dirección
Carlota Subirós

Coproducción **Centro Dramático Nacional / Teatre Lliure**

Del 29 de mayo al 6 de julio de 2008

De martes a sábados a las 20.30 h
Domingos a las 19.30

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
Plaza de Lavapiés, s/n
28012 Madrid
Teléfono de taquilla: 91 505 88 01

CDN | Prensa
Teléfonos 913109429 | 913109425 | 913109413
(móvil) 609052508
prensa.cdn@inaem.mcu.es
<http://cdn.mcu.es/>

Après moi, le déluge

(Después de mí, el diluvio)

Lluïsa Cunillé

Dirección

Carlota Subirós

Equipo artístico

Dirección

Carlota Subirós

Escenografía

Max Glaenzel y Estel Cristià

Iluminación

Mingo Albir

Vestuario

M. Rafa Serra

Ayudante de dirección

Ferran Dordal i Lalueza

Maquillaje

Ignasi Ruiz

Construcción de escenografía

Tero Guzmán

Reparto (por orden alfabético)

Hombre

Jordi Dauder

Intérprete

Vicky Peña

Coproducción **Centro Dramático Nacional / Teatre Lliure**

Duración del espectáculo: 90 minutos

Après moi, le déluge se escribió a partir de un encargo del Teatre Lliure, dentro del Proyecto de Autoría Textual. Lluïsa Cunillé es dramaturga residente del Teatre Lliure.

«Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas»
 (Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*)

Un hombre y una mujer se encuentran en una habitación de hotel de Kinshasa, la capital del Congo. Él trabaja para una compañía surafricana que se dedica a la extracción y la comercialización del coltan, un mineral descubierto en los últimos años que resulta esencial en el desarrollo de nuevas tecnologías. Ella hace años que está instalada en el hotel, donde hace de intérprete para los hombres de negocios que se alojan allí. El resto del tiempo se dedica a tomar el sol al lado de la piscina y, de hecho, ni siquiera recuerda cuándo fue la última vez que salió del hotel. Son dos europeos que en algún momento de su vida descubrieron la fascinación por África y la convirtieron en su refugio. A lo largo de la conversación, la cruda realidad del mundo que los rodea, marcada por la injusticia y el saqueo, se irá haciendo presente dentro del aparente aislamiento de esta habitación de hotel, a pesar de todos sus esfuerzos para cerrar los ojos y el alma.

Lluïsa Cunillé, una de las autoras más singulares de la nueva dramaturgia catalana, nos ofrece una visión insólita y personal de la compleja relación entre los llamados primer y tercer mundo. Temas polémicos como las formas de solidaridad, de diálogo, de explotación o de caridad aparecen silenciosamente en el texto, sin caer en ideas preconcebidas o simplificadoras. Con el encuentro de tres personas en una habitación de hotel de Kinshasa, Cunillé nos revela una penetrante imagen del sufrimiento africano, afrontando así una realidad que no podemos ignorar pero que difícilmente sabemos afrontar.

El encargo

Dentro de su Proyecto de Autoría Textual, el Teatre Lliure propone a dramaturgos catalanes escribir nuevas obras a partir de temáticas de actualidad. Fue en este contexto que en Diciembre de 2004 se hizo el encargo a Lluïsa Cunillé de desarrollar una pieza a partir del reciente informe de la FAO (Organización de la Alimentación y la Agricultura de las Naciones Unidas) sobre los índices de mortalidad infantil en el mundo en relación con la malnutrición y el hambre. Lluïsa Cunillé, que ya había estrenado en el Lliure *Et diré sempre la veritat*, *Occisió* e *Il·lusionistes* (junto con Paco Zarzoso), profundizaba así en su relación con el teatro, que le ha llevado a convertirse en dramaturga residente del Lliure.

Après moi, le déluge es el resultado de aquel encargo, que Cunillé decidió situar en el corazón de África, nutriéndose tanto de la inmediatez del tema, que acompaña nuestras vidas como una sombra indisociable de la luz en que vivimos, como de algunas lecturas fundamentales en el proceso de creación del texto. Diversos análisis

históricas de los dolorosos avatares de la República del Congo, desde la época de la sangrante colonización por parte de la monarquía belga hasta la más reciente actualidad, han puesto en evidencia la fuerza implacable que al largo de un siglo y medio ha devastado un continente, ligado perversamente a la extraordinaria riqueza de los recursos naturales con la extrema pobreza de la inmensa mayoría de la población. En este proceso, se han ido estableciendo vínculos ambiguos entre el comercio y el saqueo, la codicia y el delirio, la filantropía y la expoliación, o el racismo y el interés, que todavía hoy nos escandalizan cuando, de tanto en tanto, aparecen en primer plano dentro del fragor mediático. Por otro lado, Cunillé hace que una novela resuene silenciosamente por detrás de la pieza. *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, es una de las más profundas indagaciones literarias en la idea de la barbarie y de los límites morales, y una sentencia de uno de sus personajes abre la pieza: «Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas...».

CARLOTA SUBIRÓS

Siete pensamientos antes del diluvio (para ser leídos después)

Carlota Subirós

1. *Après moi, le déluge* me parece una pieza de una extraordinaria inteligencia moral y teatral. En diciembre de 2004, Lluïsa Cunillé recibió el encargo, por parte del Teatre Lliure, de escribir una obra tomando como estímulo una página de periódico, que daba cuenta del informe anual de la FAO (Organización del Alimento y la Agricultura de las Naciones Unidas) sobre los índices de mortalidad infantil en el mundo en relación a la malnutrición y al hambre. En realidad, los pobres niños de África que no tienen nada que llevarse a la boca han sido un fantasma recurrente en la formación convencional de la mala conciencia europea a lo largo de varias generaciones. Su imagen ha sido utilizada una y otra vez tanto para celebrar la riqueza de la comida que a nosotros sí nos ha sido dada (o sea, para lograr que los niños sobrealimentados o desganados se traguen la papilla) como para reclamar una pequeña contribución humanitaria ante la injusticia del mundo (o sea, para conseguir una cuota de la llamada ‘solidaridad’ que, incluso con la mejor de las intenciones, a menudo confirma más que transforma las desigualdades escandalosas que rigen las condiciones de vida en el mundo).

Con su escritura, Cunillé ha realizado un radical ejercicio de pudor y exigencia. Ha conjurado esta imagen sin mostrarla en ningún momento. Se ha situado en el corazón de África sin salir de la habitación de un hotel de lujo de una gran ciudad y sin poner en escena más que un hombre y una mujer occidentales. Como no podía ser de otro modo, el compromiso ético profundo de esta pieza se convierte en su forma, en el hermoso juego teatral que propone a sus actores. Él es un hombre de negocios afincado en Ciudad del Cabo. Ha pasado los últimos años trabajando para una compañía surafricana que se dedica a la extracción y comercialización de coltan, una conjunción de dos minerales recientemente descubierta que resulta fundamental para el desarrollo de nuevas tecnologías. (Los enormes yacimientos de coltan en el Congo han atraído hacia este país ávidas multinacionales de la electrónica que, directa o indirectamente, se aprovechan de la inestabilidad política, la pobreza y la corrupción locales para desarrollar un negocio terriblemente rentable). Ella llegó a África como cantante de un crucero de lujo y hace años que vive recluida en este hotel de Kinshasa, hasta el punto de que ni siquiera recuerda cuándo salió de él por última vez. Trabaja como intérprete, de

modo que tiene que hacer de filtro, constantemente, de los mil tratos que día a día van tejiendo la historia de las relaciones entre distintas nacionalidades e intereses en el Congo una historia dolorosamente dominada, desde finales del siglo XIX, por el saqueo y la explotación. Se trata de dos personas completamente solas, y cada una de ellas ha construido a su manera una fuerte coraza que la aísla de la crudeza del mundo que la rodea. Esta coraza es, precisamente, uno de los temas implícitos de la obra: cómo la conciencia europea se ha blindado contra el reclamo de un continente mientras lo sigue expoliando sin ningún tipo de escrúpulo. Cómo cada persona que vive en unas condiciones privilegiadas cierra los ojos o cierra el alma ante las injusticias de todo orden que sustentan el sistema de este privilegio.

2. África como ausencia. Cunillé da voz a un hombre de un pequeño pueblo del norte del Congo, justo donde Conrad situó el deslumbrante *El corazón de las tinieblas*. Como el mítico Kurtz, esta figura que domina la pieza brilla literalmente por su ausencia. Es una aparición fulgurante en la imaginación de los demás. Pero al contrario que Kurtz, la suya es una vindicación de justicia, de nobleza, de dignidad. Una voz que reclama su existencia.

La página de Internet worldmapper.org ha desarrollado un sistema de representación cartográfica que genera unos peculiares mapas del mundo a partir de indicadores socioeconómicos tales como la renta *per capita*, el nivel de escolarización o el número de médicos por habitante. En muchos parámetros, el continente africano se encoge hasta casi desaparecer. Es una imagen desconcertante y muy explícita. Una Europa hinchada como un globo y una África estrujada como un trapo, hasta la última gota. Una enormidad de océano azul y vacío bajo nosotros.

3. De hecho, toda la obra es la aparición de imágenes y voces sepultadas a lo largo de una conversación. A veces la veo como un sueño, uno de esos sueños en los que sabes que la persona con quien estás hablando es otra en realidad, un sueño donde el sentido de la propia vida cristaliza en la imagen angustiante de un hijo perdido. Otra veces, como un viaje brutal del pensamiento durante un momento de silencio, un encadenamiento de ideas implacable de alguien que se encuentra en un momento de profunda crisis vital. Toda la obra es un estado de conexión mental con deudas y fantasmas de la propia conciencia. En este estado, un alma se enfrenta a otra y, por tanto, a sí misma.

Una de las primeras formas del teatro europeo medieval fue la psicomaquia, literalmente «lucha de almas», donde se enfrentaban alegóricamente vicios y virtudes. Me viene esta palabra a la mente. Psicomaquia. Después de mucho leer sobre las luchas constantes de poderes y ambiciones en la historia del Congo –los abusos inimaginables del colonialismo belga, la participación internacional en el turbulento proceso de independencia, los delirios del régimen de Mobutu, los conflictos armados alimentados con niños soldado, la deforestación salvaje y la precariedad laboral en las riquísimas explotaciones mineras de diamantes, oro y

coltan, la pobreza extrema en la que vive buena parte de la población-, Cunillé nos ofrece un documento sociológico ni una denuncia bienintencionada. Sino una lucha de almas.

4. *In solchen Nächten sind alle die Städte gleich* Secretamente, la Intérprete cita un poema de Rilke: *En noches como ésta todas las ciudades son iguales...* En esta tarde en Kinshasa, durante la época de lluvias, resuena la noche de tormenta de Rilke: *En tales noches puedes por las calles / tropezar con seres del futuro, rostros / lívidos, flacos, que no te reconocen / y pasan en silencio junto a ti. / Pero si se pusieran a hablar, / sería alguien muerto hace ya mucho / tal como estás, / podrido hace ya mucho. / Pero se están callados como muertos / aunque son los que habrán de venir. / Aún no empieza el futuro.*

5. Uno de estos días de ensayo, hojeando el periódico, me impresiona la foto de un grupo de hombres que acaban de llegar en dos piraguas a una playa del sur de Tenerife. Es de noche, al fondo se ve la luna llena reflejada en el mar y en primer término un reflector ilumina a los llegados. Uno de ellos, arrodillado y con las manos en la arena mojada, clava la mirada hacia adelante. Todo su cuerpo, toda su vida parece que le sale por los ojos. La playa se llama Las Vistas, y está en el municipio de Los Cristianos. No puedo poner palabras a esa mirada. Esa mirada aparece en silencio en el corazón de *Après moi, le déluge*.

6. Otra estancia de Rilke: *En tales noches los incurables saben: / fuimos... / Y vuelven entre los enfermos / a seguir, donde lo dejaron, / un pensamiento simple y bueno. / Pero los hijos que han dejado / tal vez el más joven va por la calle más solitaria; / pues justamente en estas noches / es como si pensara por primera vez / que todo le resultaba pesado como el plomo / pero que ahora va a desvelarse, / y que va a festejarlo, / siente...*

7. En muchas culturas, el diluvio ha sido un cataclismo que ha arrasado a la humanidad para castigarla de un proceso de degeneración. Pero el diluvio se asocia también, por eso mismo, a la idea de renacimiento, de purificación y de fertilidad.

Gracias, Lluïsa, por este texto.

La crítica ha dicho

«Interpretación cuidada hasta el último detalle y llena de sensibilidad y riqueza de matices»

César López Rosell, *El Periódico*

«Una auténtica delicia. No se priven de ella»

Joan-Anton Benach, *La Vanguardia*

«Un texto inteligente, que avanza sinuoso hacia las profundidades del infierno»

Begoña Barrena, *El País*

«Vicky Peña, impresionante»

Teresa Ferré, *El Punt*

«Un brillante juego de dos para un texto complejo y de gran virtuosismo»

María José Ragué, *El Mundo*

Lluïsa Cunillé (autora)

(Badalona, 1961)

Desde principios de los años 90, Lluïsa Cunillé es una de las dramaturgas catalanas más prolíficas y talentosas. Empezó a escribir en los talleres de dramaturgia de la Sala Beckett de Barcelona, donde siguió durante tres años el maestrazgo de José Sanchis Sinisterra. Desde el estreno de su primera obra, *Rodeo* (Premio Calderón de la Barca 1991), Cunillé ha escrito, estrenado y publicado más de veinte obras, a las cuales hay que añadir adaptaciones de autores como Pier Paolo Pasolini, Jaime Gil de Biedma o Terenci Moix y guiones cinematográficos como el de la película *Febrero*, dirigida por Silvia Quer. En 1995 fundó, junto con el dramaturgo Paco Zarzoso y la actriz Lola López, la Companyia Hongaresa de Teatre.

Con sus obras, Lluïsa Cunillé ha creado un mundo altamente personal, habitado por personajes anónimos (a menudo llamados simplemente «Hombre» o «Mujer»), que en situaciones inesperadas encuentran la manera de establecer vínculos profundos. Sus textos ofrecen un retrato transparente de las relaciones humanas, donde un instante de comunicación aparece como una revelación fulgurante. Cunillé utiliza un lenguaje muy preciso y austero, donde los silencios y las miradas dicen tanto como las palabras.

En su amplia producción destacan títulos como *Accident* (1996, Premio de la Institució de les Lletres Catalanes), *La venda* (1997), *L'afer* (1999, Premi Ciutat d'Alcoi), *Passatge Gutenberg* (2000, Premio de la Crítica de Barcelona), *El gat negre* (2001), etc. En 2004, y a partir de un encargo de la Sala Beckett, Lluïsa Cunillé consigue un gran éxito de crítica y público con *Barcelona, mapa d'ombres*, así como el Premio Ciutat de Barcelona. Posteriormente el texto se estrena en el Centro Dramático Nacional como *Barcelona, mapa de sombras*. La obra ofrece un retrato irónico y tierno de los inquilinos de un piso del Ensanche barcelonés, con habitaciones realquiladas.

La relación entre Lluïsa Cunillé y el Teatre Lliure empieza en 2002 a través del director Xavier Albertí, para quien firma una adaptación de *Troilus i Cressida*, de Shakespeare. Le seguirán *Et diré sempre la veritat* (basada en la vida y el trabajo del actor Lluís Homar, 2002), *Il·lusionistes* (2004), *Occisió* (2005), *PPP* (basada en la obra de Pasolini, 2005) y *La cantant calba al Mc Donald's* (una reescritura de Ionesco, 2006).

En 2007, ya como dramaturga residente del teatro, Cunillé estrenó en el Lliure *El dúo de la africana*, basada en el mundo de la zarzuela; *Assajant Pitarra*, basada en la obra del considerado como padre de la dramaturgia catalana; y *Après moi le déluge*, situada en Kinshasa.

Lluïsa Cunillé recibió en 2007 el Premio Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya, por el conjunto de su obra.

Últimos estrenos teatrales de Lluïsa Cunillé

- 2007** *Saló Primavera*, con Paco Zarzoso (dir. Lurdes Barba)
Assajant Pitarra (dir. Xavier Albertí, Teatre Lliure)
- 2006** *La cantant calba al McDonald's* (dir Joan Ollé, Teatre Lliure)
El dúo de la africana, (dir. Xavier Albertí.)
PPP (espectáculo de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí sobre Pier Paolo Pasolini,
Teatre Lliure.
- 2005** *Occisió* (dir. Lurdes Barba, Teatre Lliure)
- 2004** *Barcelona, mapa d'ombres* (dir. Lurdes Barba, Sala Beckett)
Vianants (escrita con Paco Zarzoso, dir. Xavier Albertí, Sala Beckett)
Il·lusionistes (dir. Paco Zarzoso, Teatre Lliure)
- 2003** *Aquel aire infinito* (Casa de Cultura de Sagunt)
- 2002** *Húngaros* (escrita con Paco Zarzoso, Casa de Cultura de Sagunt)
Troilus i Cressida, de William Shakespeare (dir. Xavier Albertí, Teatre Lliure)
Et diré sempre la veritat (dir. Xavier Albertí, Teatre Lliure)
El aniversario (Sala Galileo de Madrid)
- 2001** *El gat negre* (Teatre Malic)
Más extraño que el paraíso (Convent dels Àngels, Festival Grec)
- 2000** *Passatge Gutenberg* (Teatre Nou Tantarantana, Premi de la Crítica de
Barcelona)
Viajeras (escrita con Paco Zarzoso, Sala Palmireno de Valencia)

Carlota Subirós

(Barcelona, 1974)

Licenciada en dirección escénica y dramaturgia (Premio Extraordinario del Institut del Teatre 1997) y filología italiana (Premio de Honor de la Universidad de Barcelona 2001).

Dirección escénica

- 2006** *King*, basado en la novela de John Berger, Temporada Alta
Otel·lo, de William Shakespeare, Teatre Lliure
Els estiuejants, de Maksim Gorki, Teatre Lliure
- 2005** *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, Temporada Alta
Amor Fe Esperança, de Ödön von Horváth, Festival Grec, Mercat de les Flors
Marie i Bruce, de Wallace Shawn, Teatre Lliure
- 2004** *Nits blanques*, de Fiodor Dostoievski, Teatre Lliure
- 2003** *L'oficiant del dol*, de Wallace Shawn, Teatre Lliure
Liliom, de Ferenc Molnár, Sala Beckett y La Perla 29
- 2002** *Paradís oblidat*, de David Plana, Proyecto T6, Teatre Nacional de Catalunya
- 2001** *I mai no ens separarem*, de Jon Fosse, Teatre Malic
- 1999** *Ària del diumenge*, dramaturgia y dirección escénica, basado en la obra dramática, poética y de ensayo de Joan Oliver, Teatre Nacional de Catalunya
Dies de festa, dramaturgia y dirección escénica, Sitges Teatre Internacional, Festival Grec 1999 y Sala Beckett
- 1998** Dramaturgia y dirección escénica de *El vuitè sentit*, basado en el *Concierto para piano y orquesta* de György Ligeti, coproducción del Festival Grec 98 y Barcelona 216, dirección musical de Ernest Martínez Izquierdo
- 1997** Dramaturgia y dirección escénica de *El malaguanyat*, recreación escénica de la novela de Thomas Bernhard, producción Festival Grec 97 presentada en el Teatre Lliure. Premio de la Crítica por la creación del espacio sonoro
- 1996** *La lliçó*, de Eugène Ionesco, a cargo de Èxic-Teatre, montaje presentado en Capella de Se7 y Se7

Ha traducido las siguientes obras: *Bash. Latterday Plays (Excés. Escenes dels darrers dies)*, de Neil LaBute, Teatre Nacional de Catalunya, dir. Magda Puyo, 2002); *Enrico IV (Enric IV)*, de Luigi Pirandello, Sala Villarroel, dir. Oriol Broggi, 2001; *A Life in the Theatre (Una vida al teatre)*, de David Mamet, Teatre Malic, dir. Rafel Duran,

2001; *Knives in Hens (Ganivets a les gallines)*, de David Harrower, Sitges Teatre Internacional, lectura dramatizada, 2000; *The Cryptogram (El criptograma)*, de David Mamet, Teatre Nacional de Catalunya, dir. Sergi Belbel, publicada por TNC-Proa. 1999; *Capire il teatro (Entendre el teatre)*, de Marco de Marinis, publicado por el Institut del Teatre, 1998; *Moonlight (Llum de lluna)*, de Harold Pinter, Sala Beckett, lectura dirigida por Xavier Albertí, Tardor Pinter, 1996; *La Lena*, de Ludovico Ariosto, inédita, 1995.

También ha trabajado como ayudante de dirección con Joan Ollé (*Mass*, de Leonard Bernstein, Otel·lo Espectacles, 2000; *Apocalipsi*, de Lluïsa Cunillé, TNC 1998); Ariel García Valdés (*Lear o el somni d'una actriu*, Teatre Lliure 1997); *Franco di Francescantonio* (Món Brossa, TNC 2001) y Lluís Homar (*Els bandits*, de Friedrich von Schiller, Teatre Lliure-Mercat de les Flors, 1996). También fue ayudante de producción y traductora durante las representaciones en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona del Dance Theater of Harlem y de *Le nozze di Figaro*, dirigidas por Peter Sellars, en 1991, y ayudante de producción y traductora en el Festival dei Due Mondi de Spoleto, Italia, en 1990 y 1991.

Max Glaenzel y Estel Cristià (*Escenografía*)

Además de esta coproducción de *Après moi le déluge* con el Teatre Lliure dirigida por Carlota Subirós, Max Glaenzel y Estel Cristià han diseñado recientemente para el Centro Dramático Nacional la escenografía de *Tío Vania*, de Ibsen, con dirección de Carles Alfaro.

En 2007 diseñaron las escenografías de los espectáculos siguientes: *Saló Primavera*, de Lluïsa Cunillé (dir. Lurdes Barba); *La toscana*, de Sergi Belbel (dir. Sergi Belbel); *El perseguidor*, de Cortázar (dir. Lurdes Barba); *2666*, de Roberto Bolaño (dir. Àlex Rigola); *Sex n'drugs n'Johan Cruyff* de Josep Julien (dir. Josep Julien); *Viatges a la felicitat*, a partir de textos de Eduard Punset; *Das paradies* (dir. Roger Bernat) y *Unes veus* de Joe Penhall (dir. Marta Angelat).

En años anteriores, desde 1993, participaron como escenógrafos en más de cincuenta espectáculos, en teatros como el Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, Sala Beckett, Sala Muntaner, Teatre Tantarantana, Villarroel Teatre o Teatre Romea, y con directores como Lurdes Barba, Sergi Belbel, Carlota Subirós, Àlex Rigola, Roger Bernat, Toni Casares, Carles Alfaro, Julio Álvarez, Manel Dueso, Marta Angelat, Pep Antón Gómez, Antonio Simón, Magüi Mira, Pere Planella, Ferran Madico, Víctor Álvaro, Oriol Grau, Tamzin Townsend y Josep M^a Mestres, entre otros.

Mingo Albir (*Iluminación*)

Inicia su actividad como técnico de iluminación de espectáculos el año 1984, con giras por España, Europa y América. En 1992 realiza su primera iluminación, aunque anteriormente había participado como asistente y colaborador en varios espectáculos.

Ha diseñado la iluminación, entre otros, de los espectáculos siguientes:

Concert Dansa Dark (Guillermina Coll); *A sensu contrario* (Robadura Dansa, Paco Macià); *Iaio rojo* (La Sota de Bastos, Jordi Cardoner); *Una navaja en la garganta de Mary* (Juan Aparicio); *Los gestos del camino* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *Escultores del tiempo* (Bebeto Cidra, Sala Olimpia); *Háblame bajito* (Puertas abiertas, Luque Tagua); *Cara calla* (Marta Almirall); *Malqueridas* (Las Malqueridas, Lipi Hernández); *Moving Landscape* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *Mi paisaje* (Las Malqueridas, Lipi Hernández); *Maurizia* (La Sota de Bastos, Mónica Estremiana); *Pessic d'infern* (La Sota de Bastos, Jordi Cardoner); *Cien años* (Senza Tempo, Carles Mallol e Inès Boza); *Identificación de un paisaje* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *Clepsidra o temps d'aigua* (Bebeto Cidra); *El malaguanyat* (Carlota Subirós); *La casa per la finestra* (Marta Almirall); *Els cinc dits d'una ma sorda* (Emilio Gutiérrez); *Vía Durga* (IT Dansa, Jennifer Hanna); *Cómplices* (IT Dansa, Tony Fabre); *Cuerpo de sombra y luz* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *El vuité sentit* (Carlota Subirós); *Sota pell* (Emilio Gutiérrez); *Dies i dies* (Carlota Subirós); *Transfiguraciones* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *Estiu* (Carlota Subirós); *Un dia d'aquests* (Carlota Subirós); *Aèria* (Xavier Maristany); *Ària del diumenge* (Carlota Subirós); *Las mil i una nits* (Marta Almirall); *Litúrgia de somni i foc* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García); *Quatre estacions* (Joan Baixas); *El país sense nom* (Marta Almirall); *Scala 1: Infinito* (Lanònima Imperial, Juan Carlos García).

M. Rafa Serra (*Vestuario*)

Ha estudiado Arte Dramático (especialidad Interpretación) en el Institut del Teatre de Barcelona y diseño de indumentaria (especialidad Espectáculo) en la Escola d'Arts i Tècniques de la moda. Barcelona. En la actualidad estudia Historia del arte en la Universitat de Barcelona.

Inició su trayectoria profesional en 1996 con *El procés* de Franz Kafka (dir. Àlex Rigola). Con el propio Àlex Rigola ha colaborado desde entonces en múltiples ocasiones: *Les troianes*, de Eurípides; *La màquina d'aigua*, de David Mamet; *Un cop baix*, de Richard Dresser; *Titus Andrònic* de Shakespeare; *Les variacions Goldberg*, de George Tabori; *Woyzeck*, de Georg Büchner; *Suzuki I y II* de Alexej Schipenko; *Ubú rey*, de Alfred Jarry; *Juli Cèsar*, de Shakespeare; *Glengarry Glen Ross* de David Mamet; *Santa Joana dels escorxadors*, de Bertolt Brecht; *Ricardo III* de Shakespeare; *European House* (a partir de *Hamlet* de Shakespeare) y *El holandés errante*, de Richard Wagner).

Con Carlota Subirós ha colaborado en *Paradís oblidat* de David Plana; *Marie i Bruce*, de Wallace Shawn; *Amor Fe Esperança*, de Ödön von Horváth; *Otel.lo* de Shakespeare; *Après moi le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y *L'home de la flor a la boca* (a partir de textos de Luigi Pirandello).

Ha trabajado asimismo como diseñadora de vestuario con directores de escena como Toni Casares (*Històries d'amor*, de Toni Cabré; *Suite*, de Carles Batlle; *La dona i el detectiu*, de Mercè Sàrrias; *L'aparador*, de Victòria Szpunberg; *Plou a Barcelona*, de Pau Miró, y *The Country*, de Martin Crimp; *Salamandra*, de J. M. Benet i Jornet); Lyonel Spycher (*9mm*, de Lyonel Spycher); Joan Castells (*Dramàtic*, de Albert Mestres); Lurdes Barba (*El clavicèmbal*, de Dani Salgado; *Occisió*, de Lluïsa Cunillé); Magda Puyo (*Excés*, de Neil LaBute; *Espectres*, de Ibsen); Xicu Masó (*L'aigua*, a partir de textos de J. Moncada); Sergi Belbel (*El metòde Gronhölml*, de Jordi Galceran) y Rafel Duran (*Àrea privada de caça*, de Enric Nolla; *Dia de partit*, de David Plana).

Ha obtenido el Premio Butaca (VII edición) al mejor vestuario por *Titus Andrònic* y una nominación al Premio Butaca al mejor vestuario (IX edición) por *Woyzeck*.

R e p a r t o
(p o r o r d e n a l f a b é t i c o)

Jordi Dauder (*Hombre*)

En su amplia trayectoria teatral destacan sus participaciones en los espectáculos siguientes: *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (dir. Eduardo Vasco, CNTC, 2006); *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca (dir. Eduardo Vasco, CNTC, 2005); *La entretenida*, de Miguel de Cervantes (dir. Helena Pimenta, CNTC, 2005); *Sonámbulo*, de Juan Mayorga (sobre textos de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, dir. Helena Pimenta, Ur Teatro, 2003); *La gaviota*, de Anton Chéjov (dir. Amelia Ochandiano, Teatro de la Danza, 2002); *La dama boba*, de Lope de Vega (dir. Helena Pimenta, CNTC, 2002); *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca (dir. Sergi Belbel, CNTC, 2000); *La Plaza de los Héroes*, de Tomas Bernhard (dir. Ariel García Valdés, TNC, 2000); *Nascuts culpables* (dir. Carles Alfaro, Moma Teatre, 2000); *El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra (dir. José Luis García Sánchez, TNC-CDN, 1999); *Bajo el bosque lácteo*, de Dylan Thomas (dir. Jesús Díez, 1999); *De què parlàvem?*, de Alan Ayckbourn (dir. Tamzin Townsend, 1998); *Dèsir (Deseo)*, de J. M. Benet i Jornet, de Pierre Chabert, 1997); *La amante inglesa*, de Marguerite Duras (dir. Alfons Flores, 1996); *La Celestina*, de Fernando de Rojas (dir. Herman Bonnin, 1996); *Un día*, de Mercè Rodoreda (dir. Calixto Bieito, 1993); *El último vals* (basado en Samuel Beckett, dir. Jordi Dauder, 1992); *Medea*, de Eurípides (dir. Nuria Espert, 1992); *Compañía*, de Samuel Beckett (dir. Pierre Chabert, 1990); *Los enamorados*, de Carlo Goldoni (dir. Calixto Bieito, Mercat de les Flors, 1989); *Santa Juana de los mataderos*, de Bertolt Brecht (dir. Konrad Zsiedrich, Mercat de les Flors, 1987); *El gran teatro natural de Oklahoma*, de Franz Kafka (dir. José Sanchis Sinisterra, 1983)...

En cine ha participado en numerosas películas, entre ellas las siguientes: *La posibilidad de una isla* (dir. Michel Houellebecq, 2007); *Azaña, cuatro días de julio* (dir. Santiago de San Miguel, 2007); *Cuadrilátero* (cortometraje, dir. José Carlos Ruiz); *Cabeza de perro* (dir. Santi Amodeo, 2006); *La caja* (dir. Juan Carlos Falcón, 2006); *Regreso a Moira* (dir. Mateo Gil, 2006); *Somne* (dir. Isidro Ortiz, 2005); *A la recerca del Grial* (dir. David Grau, 2005); *Pasos* (dir. Federico Luppi, 2005); *Joves/Jóvenes* (dir. Ramon Térmens y Carles Torras, 2004); *Amor idiota* (dir. Ventura Pons, 2004); *María querida* (dir. José Luis García Sánchez, 2004); *La flaqueza del bolchevique* (dir. Manuel Martín Cuenca, 2003); *El alquimista impaciente* (dir. Patricia Ferreira, 2002); *La marcha verde* (dir. José Luis García Sánchez, 2001); *Reflejos* (dir. Miguel Ángel Vivas, 2002); *Avec tout mon amour* (dir. Amalia Escrivá, 2001); *Anita no pierde el tren* (dir. Ventura Pons, 2000); *Sé quien eres* (dir. Patricia Ferreira, 2000); *El árbol de las cerezas* (dir. Marc Recha, 1999); *Säid* (dir. Llorenç Soler, 1998); *Amic/Amat* (dir. Ventura Pons, 1998); *Los sin nombre* (dir. Jaume Balagueró, 1999); *Subjudice* (dir. Josep M. Forn, 1997); *Caricias* (dir. Ventura Pons, 1997); *Tierra y libertad* (dir. Ken Loach, 1994); *El porqué de las cosas* (dir. Ventura Pons, 1994); *La pasión turca* (dir. Vicente Aranda, 1994); *Los baúles del retorno* (dir. María Miró, 1993); *Havanera 1820* (dir. Antoni Verdagué, 1993); *La telaraña* (dir. Antoni Verdagué, 1990)...

Por último, ha participado en películas y series de televisión como *Esencia de poder*; *Abogados*; *El comisario*; *Ambiciones*...

Vicky Peña (Intérprete)

Nació en Barcelona en el seno de una familia de actores y su experiencia profesional se inicia en 1974 con *El criat de dos amos*, de Carlo Goldoni, con dirección de Esteve Polls. Ha participado en todos los ámbitos de la interpretación: teatro de texto y musical, cine, televisión y doblaje.

En teatro ha trabajado con directores como el ya citado Esteve Polls, Mario Gas, Jorge Lavelli, Josep Antón Codina, Ricard Salvat, Lluís Pasqual, Antonio Simón, Helder Costa, Pierre Romans o Konrad Zschiedrich, con papeles protagonistas en *Las bodas del hojalatero*, de John M. Synge; *Enrique IV*, de Luigi Pirandello; *Doña Rosita la soltera*, de Federico García-Lorca; *Urfaust*, de Johann W. Goethe; *L'òpera de tres rals y Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht; *La balada de Calamity Jane*, de Maria do Ceu Guerra y Helder Costa; *Dancing!*, a partir de la película *Le Bal*; *Les tres germanes y L'hort dels cirerers* de Anton P. Chéjov; *El temps i els Conway*, de J. B. Priestley; *Golfos de Roma*, de Stephen Sondheim & Sheve Love; *Othello*, de William Shakespeare; *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler; *Guys and Dolls*, de Frank Loesser, Joe Swerling y Abe Burrows; *La reina de bellesa de Leenane*, de Martin Mc Donagh; *A Little Night Music*, de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler; *Mare Coratge i els seus fills*, de Bertolt Brecht; *Edipo XXI*, sobre los textos de Sófocles, Eurípides, Esquilo y Jean Genet; *Electra*, de José Sanchis Sinisterra sobre el texto de Sófocles, y *Orestíada*, de Esquilo.

En cine ha intervenido, entre otras, en las películas *L'orgia*, de Francesc Bellmunt; *Dragón Rapide*, de Jaime Camino; *Werther*, de Pilar Miró; *La casa de Bernarda Alba*, de Mario Camus; *El placer de matar*, de Félix Rotaeta; *Diario de invierno*, de Francisco Regueiro; *Luces y sombras*, de Jaime Camino; *El largo invierno*, de Jaime Camino; *Entre rojas*, d'Azucena Hernández; *La buena vida*, de David Trueba; *Secretos del corazón*, de Montxo Armendáriz; *El pianista*, de Mario Gas; *Smoking Room*, de Roger Gual y Julio Wallowitz; *Piedras*, de Ramón Salazar o *Las voces de la noche*, de Salvador García Ruiz.

Ha obtenido numerosos premios por sus interpretaciones en cine y en teatro, entre los que cabe destacar los premios María Guerrero, Margarida Xirgu, Maria Vila, Premio de la Crítica de Barcelona, Premio de la Associació d'Actors i Directors de Catalunya, Premio de la Unión de Actores y dos premios Max.